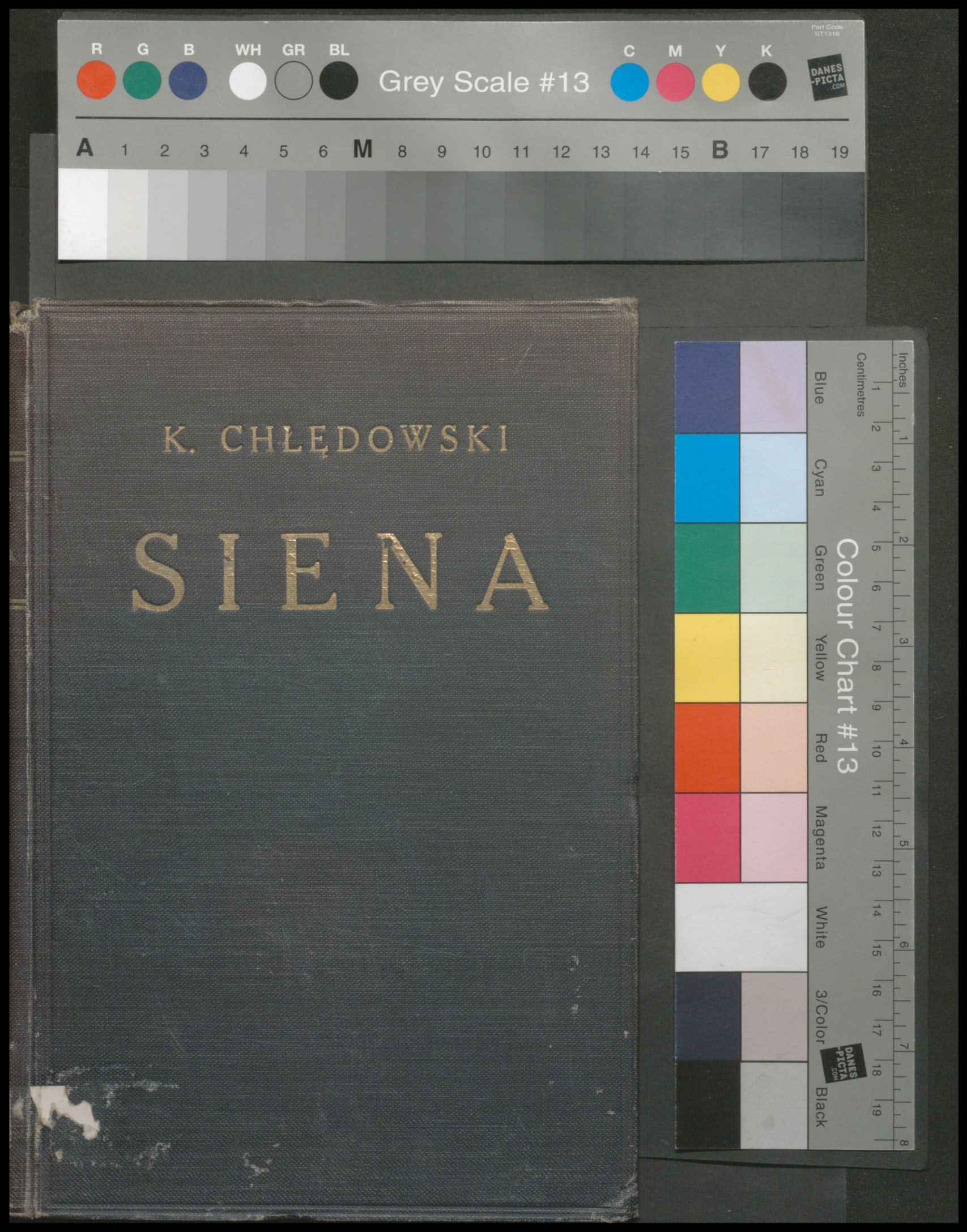

R G B WH GR BL
Grey Scale #13
C M Y K
Part Code ST1316
DANES-PICTA.COM
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
K. CHŁĘDOWSKI
SIENA
Colour Chart #13
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black
Inches
Centimetres
DANES-PICTA.COM

K. CHŁĘDOWSKI

SIENA



Duccio. Zdjęcie z krzyża.

KAZIMIERZ CHŁĘDOWSKI

SIENA

WYDANIE DRUGIE



LWÓW — WARSZAWA — KRAKÓW
WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH
MCMXXIII.

7(09) "01"

13/92/2



27782/2

SPIS RZECZY.

Str.

Spis rycin V
Źródła IX

CZĘŚĆ PIERWSZA.

I. Civitas virginis 3
II. Miasto i społeczeństwo 63
III. Donna Angelicata — Kult Madonny 91
IV. Franciszkanie 113
V. Piza, Lukka — ogniska sztuki 131
VI. Sieneńska architektura i rzeźba w XIII i XV wieku 165
VII. Sieneńskie malarstwo w XIII i w pierwszej połowie XIV wieku . . . 191

CZĘŚĆ DRUGA.

I. Pandolfo Petrucci i upadek Rzeczypospolitej 257
II. Kobieta 297
III. Cecco Angolieri i sieneńska poezja 323
IV. Katarzyna Benincasa 341
V. Bernardino Albizzeschi i Fra Filippo da Siena 363
VI. Sieneńskie Studio i humanizm 391
VII. Eneasz Sylwjusz Piccolomini 415
VIII. Ponowny rozkwit sieneńskiej sztuki. Rzeźba i architektura 439
IX. Ponowny rozkwit sieneńskiej sztuki. Malarstwo 467

Nazwiska osób i miejscowości 531
Errata 551

SPIS RYCIN.

Str.

1. Duccio. Zdjęcie z krzyża, przed tytułem.
2. Palazzo pubblico w Sienie 21
3. Farinata degli Uberti. Fresk Andrzeja del Castagno w S. Apollonia we Florencji 47
4. Giovanni Acuto. Fresk Pawła Ucello w katedrze florentyńskiej 57
5. Restytucja fresku Ambrożego Lorenzettiego w Palazzo pubblico w Sienie 62
6. Jacopo da Todi. Według portretu w katedrze w Prato 129
7. Św. Marcin. Lukka, katedra 147
8. Ambona Mikołaja Pizana w sieneńskiej katedrze 155
9. „Ukrzyżowanie“ z ambony Mikołaja Pizana w Pizie 156
10. Jan Pizano. „Ukrzyżowanie“ z ambony u św. Andrzeja w Pistoi . . . 161
11. Fasada katedry w Sienie 167
12. Fasada katedry w Orvieto 169
13. Palazzo Tolomei w Sienie 175
14. Widok wieży Mangji z ulicy Dupre w Sienie 176
15. Tino da Camaino. Pomnik cesarza Henryka VII, Piza Camposanto . . 179
16. Gano. Sarkofag kardynała Riccarda Petronio w sieneńskiej katedrze . 183
17. Cellino di Nese. Szczegół z grobowca Cina de' Sinibaldi w Pistoi w katedrze 184
18. Stworzenie Ewy. Z rzeźb na fasadzie katedry w Orvieto 187
19. Simone Martini. Guidoriccio da Fogliano. Palazzo pubblico. Siena . . 223
20. Simone Martini i Lippo Memmi. „Zwiastowanie“ w galerji Uffici we Florencji 224
21. Simone Martini. Pasowanie św. Marcina na rycerza. Fresk w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu 225
22. Piotr Lorenzetti. „Wesołe towarzystwo“ z fresku „Triumf śmierci“ w Camposanto w Pizie 237
23. Piotr Lorenzetti. Szczegół z fresku „Triumf śmierci“ w Camposanto w Pizie 238
24. Ambroggio Lorenzetti. Postać „Pokoju“ z fresku, przedstawiającego dobre rządy, w Palazzo pubblico w Sienie 241
25. Giotto. Glorja św. Franciszka w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu 245
26. Giotto. „Ukrzyżowanie“. Fresk w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu 249

Str.
27. Tycjana Don Diego da Mendoza w galerji Pitti we Florencji 283
28. Benvenuto Cellini. Cosimo I de' Medici. Muzeum Narodowe we Florencji 287
29. Andrea Vanni. Św. Katarzyna w kościele San Domenico w Sienie . . 345
30. Sodoma. Św. Bernardyn w Oratorio di San Bernardino w Sienie . . . 369
31. Bonsignori. Dwaj mnisi, trzymający znak św. Bernardyna Brera w Medjolanie 370
32. Sano di Pietro. Kazanie św. Bernardyna na sieneńskim placu. Według obrazu w Sala del Capitolo w sieneńskiej katedrze 371
33. Portret św. Bernardina Franciszka Vanni w zbiorach p. Frizzonniego w Medjolanie 375
34. Vecchietta. Sarkofag Mariana Sozzina w Muzeum Narodowem we Florencji 405
35. Herb Piccolominich. Siena. Casa Piccolomini 417
36. Jacopo della Quercia. Grobowiec Ilarji del Caretto w Lucce, w katedrze 441
37. Jacopo della Quercia. Fonte gaja na Piazza del Campo w Sienie . . . 443
38. Jacopo della Quercia. Acca Laurentia. Szczegół z Fonte gaja w Opera del Duomo w Sienie 445
39. Jacopo della Quercia. Chrzcielnica w kościele św. Jana w Sienie . . . 446
40. Vecchietta. Cyborjum w wielkim ołtarzu katedry w Sienie 449
41. Antonio Federighi. Kropielnica w sieneńskiej katedrze 451
42. Cozarelli. Pietà w klasztorze Osservanza, w pobliżu Sieny 452
43. Lorenzo Marina. Wielki ołtarz w Fontegiusta w Sienie 455
44. Francesco di Giorgio Martini. Adoracja Dzieciątka Jezus. Akademja Sztuk Pięknych w Sienie 457
45. Pietro del Minella. Absalon. Szczegół z posadzki w sieneńskiej katedrze 465
46. Domenico di Bartolo. Fresk w szpitalu S. Maria della Scala w Sienie . 473
47. Vecchietta. Madonna w otoczeniu świętych. Katedra w Pienzy 477
48. Stefano di Giovanni (Sasseta). Mistyczne zaślubiny św. Franciszka z ubóstwem. Galerja w Chantilly. Według węglodruku zakładu artystycznego Braun Clément & Co w Dornach w Alzacji, w Paryżu i w Nowym Jorku 481
49. Sano di Pietro. Madonna z Dzieciątkiem. Akademja Sztuk Pięknych w Sienie 483
50. Madonna Neroccia di Bartolomeo Landi w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie 485
51. Matteo di Giovanni. Rzeź niewiniątek w S. Agostino w Sienie 486
52. Matteo di Giovanni. Madonna i święci. Akademja Sztuk Pięknych w Sienie 487
53. Matteo di Giovanni. Św. Barbara u dominikanów w Sienie 488
54. Benvenuto di Giovanni. Madonna z Dziecięciem i świętymi. Akademja Sztuk Pięknych w Sienie 489
55. Pintoricchio. Portret rycerza rodyjskiego w katedrze w Sienie 493
56. Pintoricchio. Spotkanie Fryderyka III z narzeczoną Eleonorą Portugalską. Fresk w Librerji Piccolominich w Sienie 495
57. Sodoma. Tancerki. Fresk w Monte Oliveto Maggiore 505
58. Sodoma. Tancerka. Szczegół z fresku w Monte Oliveto Maggiore . . 506

Str.
59. Sodoma. Własny portret artysty. Fresk w Monte Oliveto Maggiore . . 507
60. Sodoma. Adam i Ewa. Szczegół z fresku: Chrystus w otchłani. Akademja Sztuk Pięknych w Sienie 517
61. Sodoma. Madonna w Brerze, w Medjolanie 519
62. Sodoma. Zemdlona św. Katarzyna po otrzymaniu stygmatów. Szczegół z fresku w S. Domenico w Sienie 520
63. Sodoma. Św. Jakób. Fresk w S. Spirito 521
64. Sodoma. Ofiara Abrahama, w katedrze w Pizie 523
65. Sodoma. Św. Wiktor, w Palazzo Comunale w Sienie 525
66. B. Peruzzi. Sybilla, przepowiadająca cesarzowi Augustowi przyjście Chrystusa. Fresk w Fontegiusta w Sienie 529

ŹRÓDŁA.

Album di storia patria. — Bozzetti repubblicani Senesi. Siena, Giulio Mucci, 1875.

Alessio F. A. — Storia di San Bernardino da Siena e del suo tempo. Mondovi, 1899.

Allegretti Allegretto. — Diarii Senesi. Muratori, Rerum Italicurum Scriptores, tom XXIII.

Aquarone B. — Dante in Siena. Città di Castello, 1889.

Archivio Storico Italiano. — Firenze, Vieusseux, 1842 i t. d.

Armellini Mariano. — Notizie storiche intorno alla antichità del culto di Maria Vergine. Roma, G. Ciotola, 1888.

Bacci O. — Le Prediche volgari di S. Bernardino in Siena nel 1427. Conferenze della Comm. Senese di Storia Patria. Siena, 1895.

Banchi Luciano. — Alcuni documenti che concernano la venuta in Siena nell'anno 1321 dei lettori e degli scolari dello studio Bolognese. Giorn. stor. degli Archivi Toscani. Anno V, 1861.

Barduzzi D. — Del Governo dell'Ospedale di Siena delle origini alla caduta della Repubblica. Conferenze della Comm. di Storia Patria. Siena, 1895.

Bartoli Adolfo. — Storia della Letteratura italiana. Firenze, Sansoni, 1889.

Berenson Bernhard. — A Sienese painter of the Franciscan Legend. The Burlington magazine September 1903.

Berlinghieri, R. — Notizie degli Aldobrandeschi. Siena, Porri, 1844.

Bernardino S. — Le Prediche volgari di S. Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo 1427. — Edite da L. Banchi. Siena, 1880, 3 tomy.

Bertaux E. — Santa Maria di Donna Regina e l'Arte Senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli, 1899.

Bindino da Traviale. — La Cronaca edita a cura di V. Lusini. Siena, tip. S. Bernardino, 1900.

Bonichi B. — Rime di Bindo Bonichi da Siena. Bologna, Romagnoli, 1867.

Borghese S. i Banchi L. — Nuovi Documenti per la storia dell' arte senese. Siena, Torrini, 1898.

Bonchaud P. — La sculpture a Sienne. Paris, Lemerre, 1901.

Bourquelot F. — Études sur les foires de Champagne. Mémoires présentés par divers savants à l'Acadèmie des Inscriptions, Nouvelle série, tom V. Paris 1865.

Braggio Carlo. — La Donna del secolo XV nella storia. Giornale Ligustico di archeologia, storia e letteratura. Anno XII. Genova, 1885.

Bulletino senese di storia patria. — Czasopismo, wydawane przez Akademję dei Rozzi w Sienie, począwszy od r. 1893. — Siena, tip. Sordo-Muti.

Canastrelli A. — L'Abbazia di San Galgano. Firenze, Alinari, 1896.

Capecelatro A. — Storia di S. Caterina da Siena e del Papato del suo tempo. Siena, 1878.

Casanova E. — La Donna Senese nel Quattrocento. Siena, 1901.

Caterina da Siena, S. — Le Lettere con proemio di N. Tommaseo. Firenze, Barbera, 1860, 4 tomy

Christofani Antonio. — Delle storie d'Assisi libri sei. Assisi, D. Sensi, 1866.

Cino da Pistoia. — Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia. Ediz. Sebastiano Ciampi. Pisa, Capurro, 1813.

Clausse Gustave. — Basiliques et mosaïques chrétiennes. Paris, E. Leroux, 1893, 2 tomy.

Clausse Gustave. — Les Marbriers Romains. Paris, Leroux, 1897.

Coppini Anita. — Piero Strozzi nell'assedio di Siena. Firenze, 1902.

Cornelius C. — Jacopo della Quercia. Halle, W. Knapp, 1896.

Crove I. A. & Cavalcaselle, — Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Dr. M. Jordan. Leipzig, Hirzel, 1869.

Cust, R. H. Hobart. — The Pavement Masters of Siena. Handbooks of the Great Craftsmen series. London, G. Bell & Sons, 1901.

D'Ancona A. — Cecco Angolieri da Siena. Nuova Antologia. Firenze, 1874, tom XXV.

D'Ancona Alessandro. — Origini del Teatro Italiano. Torino, Loescher, 1891, 2 tomy.

D'Ancona A. — Studii di critica e storia letteraria. Bologna, Zanichelli, 1880.

Davidsohn R. — Geschichte von Florenz. Berlin, 1896.

Davidsohn R. — Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. Berlin, Mittler & Sohn, 1896—1901.

Dei Andrea. — Cronica Sanesi. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores, tom XV.

Della Valle, Padre Guglielmo. — Lettere senesi. Roma 1786. Giovanni Zempel, vol. 3.

Dino, Duc de. — Chroniques siénoises. Paris, 1846.

Douglas Langton. — A history of Siena. London, J. Murray, 1902.

Douglas Langton. — A forgotten painter (Sasseta). The Burlington Magazine. Vol. I. Nr. 3, 1903.

Douglas Langton. — The real. Cimabue. The Nineteenth Century. London N. 313, marzec 1903.

Enlart E. — Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie. Paris, Thorin & fils, 1894.

Errico Giuseppe. — Folgote da S. Geminiano e la „Brigata spendereccia". Napoli, F. Bideri, 1895.

Faccio Cesare. — Giovan Antonio Bazzi. (Il Sodoma). Vercelli, Gallardi e Ugo. 1902.

Falleti-Fossati C. — Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV. Siena, Bargellini, 1881.

Falleti-Fossati C. — Principali cause della caduta della Repubblica Senese Siena, Bargellini, 1883.

Fo gore da S. Geminiano. — Le Rime di Folgore da S. Geminiano e di Cene de la Chitarra d'Arezzo, nuovamente pubblicate da Giulio Navone. Bologna, Romagnoli, 1880.
Fra Filippo da Siena. — Gli Assempri. Wydał D. F. C. Carpellini. Siena, Gati, 1864.
Frammento di una Cronachetta Senese d'Anonimo del secolo XIV. — Wydał Lisini i N. Mengozzi, Siena, 1893.
Francesco di Tomaseo Cronica. — Muratori, Rerum Ital. Script. tom XX.
Frati L. — La vita privata di Bologna del secolo XIII al XVII. Bologna, Zanichelli, 1900.
Frizzoni G. — Arte Italiana del Rinascimento. Milano, Dumolard, 1891.
Fumi L. — Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri. Roma, 1891.
Gaspary Adolf. — Geschichte der italienischen Literatur. Strassburg, Trübner 1885—8
Gebhard Émil. — Moines et papes. Paris, Hachette, 1896.
Gigli G. — La città diletta di Maria, Roma, 1716.
Gigli G. — Diario Sanese Siena, 1854, 2 tomy.
Gonse Louis. — L'Art Gothique. Paris, Quantin.
Gosche Agnes. — Simone Martini. Leipzig, Seemann, 1899.
Grassi Ranieri. — Descrizione storica e artistica di Piza e di suoi contorni. Piza, Prosperi, 1838, 3 tomy.
Grotanelli F. — Leggenda minore di S. Caterina da Siena e lettere dei suoi discepoli. Bologna, Romagnoli, 1868.
Gregorovius Ferdinand. — Lucrezia Borgia. Stuttgart, Cotta, 1874.
Guasti G. — Cafaggiolo e di altre Fabbriche di Ceramiche in Toscana. Firenze, Barbera, 1902.
Heywood W. — The Ensamples of Fra Filippo. A study of mediaeval Siena. Siena, Torrini, 1902.
Heywood W. — The Palio of Siena. Siena, Torrini, 1899.
Heywood W. — A pictorial Chronicle of Siena. Siena. Torrini, 1902.
Kondakoff N. — Histoire de L'Art Byzantin, trad. M. Trawinski. Paris, Librairie de l'Art, 1886.
Kraus Fr. Xav. — Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg in Breisgau, Herder, 1900.
Lehner Dr. F. A. — Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart, Cotta, 1886.
Lesca Dr. Giuseppe. — I Commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt d'Enea Silvio di Piccolomini. Estratto dagli Annali della R. Scuola norm. sup. di Piza, 1894.
Lisini A. — Lettere volgari del secolo XIII a Geri e Guccio Montanini. Siena, 1889.
Lisini A. — Provvedimenti economici della Repubblica di Siena nel 1382. Siena, Torrini, 1895.
Lisini A. — Notizie di Duccio pittore. Siena, Sordo-Muti, 1898.
Lisini A. — Notizie su le contrade di Siena. Siena, Nava, 1896.
Lisini A. — Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di stato in Siena. Firenze, Olschki, 1902.

Lisini A. — Papa Gregorio XII e i Senesi. Firenze, 1896.
Lisini A. — Relazioni tra Cesare Borgia e la Repubblica Senese. Siena, Sordo-Muti, 1900.
Lugano Placido M. — Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi Olivetani. Firenze, scuola tipogr. Salesiana, 1903.
Lusini V. — Il san Giovanni di Siena e i suoi restauri. Firenze, Allinari, 1901.
Lusini V. — Storia della Basilica di San Francesco in Siena. Siena, 1894.
Luschin von Ebengreuth. — I sepolcri degli scolari tedeschi in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1896.
Machiavelli N. — Opere. Firenze, Conti, 1820.
Marenduzzo A. — Gli „Assempri" di Fra Filippo da Siena. Siena, Nava, 1899.
Marignan A. — Histoire de la sculpture en Languedoc, du XII — XIII siècle. Paris, E. Bouillon, 1902.
Mazzi C. — La Congrega dei Rozzi di Siena. Firenze, Le Monnier, 1882.
Mengozzi N. — Il monte dei Paschi in Siena. Siena, 1891.
Merzario Giuseppe, prof. — I maestri comacini. Milano, G. Agnelli, 1893.
Micheli G. — Il Pavimento del Duomo di Siena. Siena, Sordo-Muti, 1870.
Micheli Prof. Padre Everardo. — Siena e il suo territorio. Siena, Sordo-Muti, 1862.
Minghetti M. — Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI. Scritti Varii. Bologna, Zanichelli, 1896.
Milanesi G. — Sulla storia dell'arte Toscana, scritti varii. Siena, Sordo-Muti, 1870.
Milanesi G. Documenti per la storia dell'Arte Senese. Siena, Porri, 1856.
Minocchi Salvatore. — Le mistiche nozze di San Francesco e Madonna Povertà. Allegoria francescana edita in un testo del Trecento. Firenze, Biblioteca scientifica-religiosa, 1901.
Miscellanea storica senese. — Siena, Nava, 1893—8, 5 tomów.
Molinier Auguste. — Les manuscrits et les miniatures. Paris, Hachette, 1892.
Mondolfo U. G. — Pandolfo Petrucci, Signore di Siena. Siena, 1899.
Montalvo A. — Relazione della guerra di Siena. Torino, 1863.
Morelli G. — Della Pittura Italiana. Milano, Frat. Treves, 1897.
Moriani L. — Notizie sulla Università di Siena. Siena, 1873.
Mussini L. — Le Tavole della Bicherna e della Gabella della Repubblica di Siena. Siena, Bargellini, 1877.
Nardini Despotti Mospignotti. — Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto. Roma, Tipogr. dell'Unione Cooperativa Editrice, 1891.
Neri di Donato. — Cronica Sanese. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores, tom XV.
Omont Henri. — Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI au XI siècle. Paris, E. Leroux, 1902.
Paladini Carlo. — San Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese. Firenze, Rassegna nazionale, 1901.
Palmarini I. M. — L'Arte di Giotto. Firenze, L'Elzevirana, 1901.
Pantanelli A. — Francesco di Giorgio Martini e dell'arte de'suoi tempi in Siena. Siena, Goti, 1870.
Paoli C. — I „Monti" o fazioni della Repubblica di Siena. Nuova Antologia, zeszyt XV, sierpień 1891.
Paoli C. — Il libro di Montaperti. Firenze, Vieusseux, 1889.

Paoli C. — La battaglia di Montaperti, estr. del vol. 2, del Bullet. Senese di Storia Patria. Siena, 1869.
Paoli C. — Siena, Firenze e la Valdelsa. Castelfiorentino, 1899.
Paoli C. — Siena alle Fiere di Sciampagna. Conferenze della Com. Sen. di Stor. Patria. Siena, 1898.
Paoli C. & Piccolomini E. — Lettere volgari del secolo XIII. Bologna, Romagnoli, 1871.
Pastor Dr. L. — Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg im Breisgau, Herder, 1894, 3 tomy.
Patetta F. — Caorsini senesi in Inghilterra nel sec. XIII, con documenti inediti. Bull. Sen. di Stor. patria 1897.
Pavimento (Il) del Duomo di Siena e il prof. Alessandro Franchi. Firenze, Le Monnier, 1880.
Pecci A. A. — Memorie storico-critiche della Città di Siena. Siena, 1755, 4 tomy.
Pecci G. A. — Storia del Vescovado di Siena. Lucca, 1748.
Pératé André. — Etudes sur la peinture siennoise: Duccio. Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1893.
Piccolomini Alessandro. — La Raffaella, ovvero della bella creanza delle donne, dialogo, nuovamente ridoto. Milano, G. Daelli, 1862.
Piccolomini Dott. Paolo. — Indici delle pubblicazioni della Società senese di Storia patria municipale (1865—1870), della sezione letteraria e di storia patria municipale della R. Accademia dei Rozzi (1894—1901). Siena, Sordo-Muti, 1902.
Promis Domenico. — Monete della Repubblica di Siena. Torino, Stamparia reale, 1868.
Professione A. — Siena e le Compagnie di Ventura nella seconda metà del sec. XIV. — Civitanova, Marche, 1898.
Professione A. — Corradino di Svevia e il suo passagio per Siena. Siena, 1895.
Raccolta di novellieri italiani. — Torino, Cugini Pomba, 1853.
Reymond M. — La sculpture Florentine. Florence, Alinari, 1898.
Ricci Arturo. — Canzonieri senesi della seconda metà del Quattrocento. Siena Sordo-Muti, 1899.
Ricotti E. — Storia delle Compagnie di Ventura. Torino, 1893, 2 tomy.
Rime antiche senesi — trovate da E. Molteni e illustrate da V. de Bartholomeis. Roma. Società filologica Romana, 1902.
Rivoira G. T. — Le origini della architettura Lombarda. Roma, Loescher, 1901.
Rocchi E. — L'Opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini. Siena, Sordo-Muti, 1900.
Roffia G. — Racconti delle principali fazioni della guerra di Siena. Firenze Vieusseux, 1842.
Rondini G. — Sena Vetus. Torino, Frat. Bocca, 1892.
Rondini G. — Tradizioni popolari e leggende di un comune medioevale e del suo contado. — Firenze, 1886.
Rondini G. — Leggende, novellieri e teatro dell'antica Siena. Conferenza. Siena, Sordo-Muti, 1896.
Ronzoni D. Domenico. — L'Eloquenza di S. Bernardino da Siena e della sua scuola. Siena, 1899.

Rossi P. — L'Arte senese nel Quattrocento. Conferenze della Com. Sen. di Storia Patria. Siena, 1899.
Rossi P. — Cronica. Muratori, Rerum Ital. Script. tom XX.
Rossi P. — Fredo Tolomei rettore della università dei leggisti citramontani dello studio bolognese nel 1301. — Studi senesi. Siena, 1888.
Rossi P. — Pio II a Pienza. Bullet. senese di Stor. Patr. Siena, Sordo-Muti, 1901.
Rubini Ferd. — Dei restauri eseguiti nella chiesa metropolitana in Siena del luglio 1864 al 31 dicembre 1878. Siena, Bargellini, 1869 e 1879.
Sabatier Paul. — Vie de S. François d'Assise. Paris, Fischbacher.
Salimbene Parmegianino Fra. — Cronaca. Edit Carlo Cantorelli. Parma, Battei, 1883.
Salvemini G. — Studi storici. Firenze, Seeber, 1901.
Schmarsow A. — Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart, 1880.
Schmarsow A. — S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau, S. Schottländer, 1890.
Schnaase Dr. Carl. — Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf, 1874.
Schubring Paul. — Pisa. Leipzig, Seemann, 1902.
Schubring Paul. — Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. Berlin, W. Spemann. W czasopiśmie „Die Baukunst". II Serie, 5 Heft.
Siena e il suo territorio. — Siena, 1862. — Książka zbiorowa.
Sismondi M. Simon de. — Histoire des Républiques italiennes du moyen âge. Bruxelles, 1838, 8 tomów.
Sozzini Alexandro. — Diario delle cose avvenute in Siena dai 21 Luglio 1550, ai Giugno 1555. Firenze, Vieusseux, 1842.
Stapper Riccardo. — Pietro Hispano (Papa Giovanni XXI) ed il suo soggiorno in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1899.
Statuti senesi, scritti in volgare ne'secoli XIII e XIV, e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di stato in Siena, per cura di F. L. Polidori e L. Banchi. Bologna, 1863, 1871, 1877, 3 tomy.
Supino I. B. — Il Camposanto di Pisa. Firenze, Alinari, 1896.
Tanfani-Centofanti L. — Della patria di Niccolo Pisano, estratto del giornale: „Lettere e Arti". Bologna, 1890.
Thode Henry. — Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV Jahrhundert. Pietro Lorenzetti. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin 1888, XI Band.
Thomas Antoine. — Francesco da Barberino e la littérature provençale en Italie au moyen-âge Paris, Thorin, 1883.
Thomas, Dom Grégoire. — L'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur. Siene, impr. St. Bernardin, 1898.
Thureau-Dangin. — Saint Bernardin de Sienne. Paris, Plon, 1896.
Torraca Francesco. — Studi su la lirica italiana del Duccento. Bologna, Zanichelli, 1902.
Ugurgieri-Azzolini. — Pompe sanesi. Pistoia, 1649.
Vasari G. — Le vite de'più eccelenti Pittori, Scultori ed Architettori, con nuove annotazioni e commenti de Gaetano Milanesi. Firenze, 1878—1882.
Venturi A. — Storia dell'arte italiana. Milano, Hoepli, 1902. — Dwa pierwsze tomy.

Verdiani-Bandi. — La guerra di Siena in Val d'Orcia. Siena, Sordo-Muti, 1900.
Vigo, Pietro. — Carlo Quinto in Siena, relazione di un contemporaneo. Bologna, Romagnoli, 1884.
Villani G. — Croniche. Firenze, Giunti, 1587.
Villari P. — I primi due secoli della storia di Firenze, 1898—9.
Villari P. — Niccolo Machiavelli ed i suoi tempi. Milano, Hoepli, 1895, 3 tomy.
Vita italiana. — Conferenze. Milano, Treves, 1901.
Voigt Dr. Georg. — Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius der Zweite. Berlin, G. Reimer, 1856, 3 tomy.
Wagner Hans Joachim. — Domenico di Bartolo Ghezzi. Inaugural-Dissertation. Göttingen, 1898.
Weiss A. — Aeneas Sylvius Piccolomini als Papst Pius II. Graz, 1897.
Wickhof F. — Ueber die Zeit des Guido von Siena. — Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. X Band, Innsbruck, 1889.
Wood Brown. — Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella. — Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV tom.
Wood Brown J. — The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, Schulze, 1902.
Wüscher Becchi. — S. Maria Antiqua, w czasopiśmie: Le Monde Catholique Illustré. IV Anneè. Nr. 3, Rome, 1902.
Yriarte Ch. — César Borgia. Paris, 1889.
Zdekauer L. — Documenti senesi riguardanti le Fiere di Champagna. Siena, 1896.
Zdekauer L. — La vita privata dei Senesi nel Dugento. Siena, Sordo-Muti, 1896.
Zdekauer L. — La vita pubblica dei Senesi nel Dugento. Siena, 1897.
Zdekauer L — Il Mercante Senese nel Dugento. Siena, Nava, 1900.
Zdekauer L. — Il constituto del comune di Siena dell'anno 1262, pubblicato sotto gli auspici della Facoltà giuridica die Siena. Milano, Hoepli, 1897.
Zdekauer L. — Lettere familiari del Rinascimento senese (1409—1525). Siena, Sordo Muti, 1897.
Zdekauer L. — Sulle origini dello studio senese. Siena, 1896.
Zdekauer L. — Lo studio di Siena nel Rinascimento. Milano, Hoepli, 1894.
Zdekauer L. — Un Battesimo in Siena nel 1399. Siena, Nava, 1896.
Zimmermann Max G. G. — Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Leipzig, Seemann, 1899.

CZĘŚĆ PIERWSZA

ROZDZIAŁ PIERWSZY

CIVITAS VIRGINIS

I.

Sienę porównują do gwiazdy, bo rozłożyła się na pagórkach, poprzerzynanych parowami, jakby na promieniach. Mnieby się raczej zdawało, że podobna ona do olbrzymiego polipa, którego morze tutaj wyrzuciło, kiedy jeszcze Maremmy wodą były zalane. Polip ten osiadł i skamieniał na piaskach, rozciągnął swe dziwaczne kształty na wszystkie strony, a ludzie pobudowali na nim swe domy i pałace, które jakby skorupą go pokryły. Oczy tego potworu — to Palazzo publico, katedra i dominikanie, a ramiona wyciągają się ku Porta S. Marco, ku Porta romana i ku Camolji. Dwa strumienie: Tressa i Riluogo wryły się głęboko w doliny i płyną do Arbji, do rzeki, bez której Siena nie miałaby swych świetnych dziejów, a wdali wzrok się opiera, ku południowi o Monte Maggio, pokrytą sinemi gajami, a na zachód o najwyższą górę tego kraju, o Monte l'Amiata. Trochę w północnym kierunku ziemia słynna winem, dolina wiecznych sporów, sieneńską i florentyńską krwią zbroczona Chiana. Zewsząd, czy z ratusza, czy od dominikanów, czy z murów fortecznych, widoki pełne rozmaitości, malownicze, a do podniesienia uroku przyczyniają się zamczyska i ruiny gęsto po pagórkach rozsiane, przypominające, że tutaj znajduje się jedna z klasycznych ziem feudalnego rycerstwa.

Podanie niesie, że Senio i Aschio, synowie Remusa, ucie-

kając przed stryjem Romulusem, który godził na ich życie, schronili się w sieneńskie góry i założyli tam zamek Senio. Zabrali oni ze sobą z Rzymu święte godło rodu, wilczycę z bliźniakami, która się stała skarbem nowego miasta.

Gdy obydwaj wygnańcy za szczęśliwe uratowanie składali bogom ofiary, rzecz się szczególna zdarzyła, iż z ołtarza Apollina wznosił się dym nad miarę czarny, a z ołtarza Diany dym biały, jakby najpiękniejszy obłok. Stąd barwy miejskiego sztandaru, balzany, biała i czarna.

A Sieneńczycy tak czcili swą wilczycę i swój sztandar, że gdy w roku 1264 jakiś bluźnierczy malarz wymalował tarczę, na której lew dławił „lupę“ i pysk jej pokrwawił, rząd skazał artystę na grzywnę z powodu, że śmiał wystawić godło miasta na urągowisko.

Siena więc miała według legendy dawne początki, a już w XIII wieku zwano ją miastem starożytnem, Città vecchia. Ludność jej w ciągu czasów niejednokrotnie północną krwią się odżywiała, osiadały tam po wojnach możne longobardzkie i frankońskie rody — Aldobrandeschi, Ardengheschi, Berardengi, Scialengi i inne o podobnych nazwach. Za Longobardów była Siena miastem królewskiem, Città regia, z którego monarcha dla siebie dochody pobierał, a rządził nią Conte. Później Conte z biskupem władzą się dzielili, a w połowie już XII wieku znika Conte, a pozostają jako rząd: biskup i konsulowie, ci ostatni jako przedstawiciele ludu. Biskup i gmina — oczywiście pod najwyższą władzą cesarza. Mieszany ten rząd, duchowny i cywilny wyrobił się z miejscowych sieneńskich stosunków, gdzie indziej w Toskanji nie istniał. Przy końcu jednak XII wieku gmina na niekorzyść biskupiej władzy rozmaite od cesarza otrzymała przywileje, wskutek czego, podobnie jak Piza, stała się przeważnie ghibelińską. Oczywiście owe niemieckie rody, które tam oddawna osiadły, niemałą były dla cesarstwa podporą. Tradycje kościelne wkorzeniły się jednak w ludność tak głęboko, że mimo bliskich stosunków gminy z cesarstwem, biskup sieneński większy tam na świeckie sprawy, aniżeli w innych miastach wpływ wywierał. Spory, wynikające z interpretacji miejskich statutów, przedkładano mu do rozstrzygnienia. Charakterystycznym faktem dla historji Sieny jest owa księga, przechowywana dawniej w ratuszu,

w którą wpisywano urazy sieneńskiego narodu i sieneńskich obywateli do sąsiadów. „Memoriale delle offese di Siena“ — „Pamiętaj Sieno, — napisano tam na pierwszej karcie — że przez długie czasy prześladowała cię Florencja i inne miasta Toskany wojną i obelgą!...“ Lista uraz była długa, a obok Florencji, szczególnie Montalcino, Montepulciano i Colle di Val d'Elsa miały się obawiać zemsty Sieneńczyków.

Powtarza się tutaj to samo, co w dziejach Pizy lub Genui — wendeta. Ale Piza miała szeroki przed sobą horyzont, otwarte morze, więc mimo ciągłych walk z Lukką i Genuą dzieje jej są do pewnego stopnia dziejami powszechnej europejskiej polityki, gdy tymczasem Siena, oddzielona od morza Maremmami, od lądu strzeżona przez zazdrosnych sąsiadów, musiała się ciągle poruszać w małem swem terytorjum, naznaczonem jej jeszcze w longobardzkich czasach. Wprawdzie przyszło raz na myśl Sieneńczykom współzawodniczyć z Pizą na morzu i mieć port na Maremmach, ale febra była silniejszą, aniżeli wola sieneńskiej Signorji. W zakupionym w tym celu porcie i zamku w Talamone nikt się nie chciał osiedlać, a Italja wyśmiewała Sienę, że znana z próżności pokłada swe nadzieje w... Talamone...

.....quella gente vana
Che spera in Talamone.

Wojny też sieneńskie stały się właściwie tylko walkami granicznemi o miedzę, o przyoranie zagona. Ale charakterystyką granicznych procesów jest zawziętość tych, co spór prowadzą. Z sąsiedniem Arezzo trwał przez kilka wieków taki krwawy proces. Powodu trzeba było szukać jeszcze za longobardzkich królów. Przy rozgraniczaniu sądowych — co wówczas znaczyło tyle co administracyjnych—okręgów dostała się część diecezji Arezzo, ośmnaście parafij, pod władzę sądową sieneńską, pod tamtejszego Gastalda. Oczywiście biskup z Arezzo nie zrzekł się swych praw do tych parafij, a natomiast biskup sieneński rościł sobie prawa do kościelnej władzy wszędzie tam, gdzie Siena rozciągała swoje świeckie ramię. Jeszcze w roku 711 zamordowali stronnicy biskupa z Arezzo Gastalda sieneńskiego, Godoberta, który bronił sprawy swego miasta. W cztery lata później rozstrzygnął król

Luitprand wraz z czterema przybranymi do sądu biskupami spór na korzyść Arezzo. Był to pierwszy w tej sprawie wyrok w roku 715. Ale Siena nie tak łatwo się poddała, podjazdy trwały dalej, spór się oparł o kurję rzymską, która jeszcze większe w tym procesie sprowadziła zamieszanie, rozstrzygając raz na korzyść Arezzo, a raz na korzyść Sieny. Sprawiedliwość zależała od chwilowych, politycznych pobudek. Papież Wiktor II przyznał słuszność biskupowi z Arezzo, Mikołaj II Sieneńczykom; Aleksander II zniósł wyrok swego poprzednika, Kalikst II przechylił się znowu na korzyść Sieny, a w rok później, jego następca Honorjusz stał po stronie Arezzo.

Wyrok Kaliksta tak zmartwił i zaniepokoił biskupa z Arezzo, że tenże na najrozmaitsze wpadał pomysły, aby uzyskać inne orzeczenie. Chciał, aby się obydwaj z biskupem sieneńskim poddali wyrokowi boskiemu. Miano ich zamknąć w osobnych komnatach kościoła laterańskiego w Rzymie i kazać im pościć przy drzwiach zamkniętych. Czyje drzwi pierwej same się otworzą, do tego będą należały owe ośmnaście parafij, o które chodziło.

Biskup wpadł jeszcze na inny, dziwaczniejszy pomysł. Obydwaj książęta kościoła mieli się ująć za ręce i równocześnie skoczyć do Tybru: kto utonie, ten będzie ostatecznie w tej sprawie zwyciężonym.

Gwelfred, biskup sieneński, nie zgodził się na tego rodzaju sądy, ale z Rzymu pojechał do domu i w Zielone Święta objął w posiadanie sporne parafje, pokazując ludowi czarny krzyż, który mu papież dał jako znak panowania. Przy tej sposobności miał kazanie, do którego wziął za motto wiersz psalmisty o wróblu, który nareszcie znalazł swe schronienie. Ponieważ jednak biskup bardzo się jąkał, więc lud się z niego wyśmiewał i nazwał to kazanie „Lo sermon de la pazzarella“ — kazaniem półgłówka; biedny mówca bowiem, jąkając się, wymawiał zamiast *passera* (wróbel) — *pazzarella.*

Drugiem takiem źródłem krwawych walk pomiędzy Sieną a sąsiadami była spuścizna po „wielkiej hrabinie“ Matyldzie. Sto lat spierały się o nią miasta Toskanji; raz cesarz, raz stronnicy papieża niszczyli z tego powodu włoską ziemię. Rzeczypospolite miejskie przechylały się na jedną lub na dru-

gą stronę, stosownie do tego, gdzie była chwilowa korzyść i gdzie się spodziewały, że z owego spadku jakiś zamek, jakiś skrawek ziemi im się dostanie. Siena w tej mierze zawsze prawie miała przeciwne z Florencją interesa, wieczna też pomiędzy temi miastami była nieprzyjaźń, wieczne walki i najazdy.

„Sieneńczycy i Florentyńczycy — mówi jeden z włoskich autorów — nienawidzili się z głębi serca, rzec można, z wyrafinowaną namiętnością i walczyli ciągle ze sobą intrygami, represaljami, mieczem i włócznią, obelgą i sarkazmem, prozą i wierszem, na wzgórzach Chiany i w dolinie Elzy, nękali się w nowellach, legendach i w poezji". — Ludowa kanzona o Meuccich (pogardliwie przezwisko na Sieneńczyków) wyśmiewa ich, „że mają trzech ludzi w swej Bichernie (urząd finansów), z trzema lirami w kieszeni, zawsze wrzeszczą: wojna! wojna! a gdy florentyński Marzocho wzburzy swą grzywę i białe zęby pokaże, to wilczyca ucieknie i zacznie beczeć jakby jagnię":

E gli hanno tre huomini da Bicherna
Chon tre lire di quatrini,
Sempre gridano guerra, guerra
A questi nostri Fiorentini,
Ma se Marzocho risa i crini
E mostri loro li denti bianchi
Caccierassi la lupa innanzi
Farolla belare come un agniello.

Kronikarz Salimbene pisze swym dosadnym stylem, że podobnie jak pomiędzy człowiekiem a wężem, psem a wilkiem, koniem a smokiem z natury już panuje wstręt i nienawiść, podobnie i pomiędzy miastami toskańskiemi wrodzony gniew istnieje. Pizańczyk nie może znieść Genueńczyka i swego sąsiada z Lukki, Florentyńczyk Pizańczyka i tak dalej.

Pomiędzy Sienną a Florencją było zresztą niemało poważnych przyczyn nienawiści, bo się tam krzyżowały interesa polityczne, ekonomiczne i kupieckie. Siena przedstawiała ghibelińskie, arystokratyczne, feudalne zasady; Florencja, z przeważnie gwelfowską ludnością, była najbardziej demokratycznem miastem we Włoszech.

Rozwijająca się Siena miała zresztą do walczenie nietylko z zewnętrznymi nieprzyjaciółmi, ale na własnem jej terv-

torjum mieszkało mnóstwo lennego rycerstwa, które zazdrosnem okiem spoglądało na wzmagającą się potęgę gminy i jej samorząd. Na przełomie XIII wieku liczono w Sieneńskiem sześćdziesiąt ośm możnych arystokratycznych rodów.

Z tradycji i interesu trzymały te rody z cesarstwem, były przedstawicielami ghibelińskiej potęgi; ludność miejska, osobliwie ludność uboższa, już wskutek zwykłej nienawiści do możnych stawała się gwelfowską. Dawne rodziny longobardzkiego i frankońskiego pochodzenia tworzyły wobec ludu zwarty, opozycyjny stan magnatów. Miasta nienawidziły tych wrogów swego mienia i swej wolności. Z tradycyj ludowych dotąd nie znikły owe straszne postacie rycerzy-rabusiów i jeszcze dzisiaj — powiadają — ukazuje się w mglistych dniach jesiennych w dolinie della Paglia taki Ghino di Tacco z wielką włócznią w ręku, a dusza jego nie ma spokoju, bo obrabował papieża.

Pomiędzy magnackiemi rodami wyszczególniali się przed innemi hrabiowie Aldobrandeschi, o których mówiono, że mają tyle zamków, ile jest dni w roku. Za dawnych czasów drżała przed nimi Siena, drżało i Orvieto. Dumni, okrutni, gwałtowni, stali się nieszczęściem kraju. Dante widzi jednego z nich, Omberta, w czyśćcu, jak tam za swą dumę pokutuje i płacze nad losami przodków.

„Stara krew moich dziadów i czyny ich, pełne chwały, w takie mnie wzbiły zarozumienie, że zapomniawszy o naszej wspólnej matce, każdym pogardzałem, dopóki pycha nie pociągnęła mnie i moją rodzinę w nieszczęście"...:

L'antico sangue e l'opere leggiadre
De' miei maggior mi fer si arrogante,
Che non pensando alla comune madre
Ogni uomo ebbi in dispetto...

Gdy Dante ubolewa nad plagami, które Włochy nawiedzają, do plag tych Aldobrandeschich zalicza, hrabiów di S. Fiora. — Skromny mnich sieneński Fra Filippo opisuje, jakich oni mieli ludzi w swej służbie.

Do hrabskich ulubieńców, mówi Fra Filippo — należał dowódca milicji, un Caporale, który się nazywał Giovagnuolo di Val di Sieve. Był to tak okrutny człowiek, że raz wyprosił

sobie jako łaskę u Aldobrandeschich, aby mógł ściąć stu więźniów, wziętych w niewolę. Użył do tego starca, który się dobrze sprawił, bo miał djabła w sobie, sto głów też jednego dnia spadło. Giovagnuolo tak się rozbestwił, że za zapłatę starcowi także głowę uciął. A taki był zawzięty wobec swych nieprzyjaciół, że jeszcze na łożu śmiertelnem wrzał zemstą przeciw wszystkim, do których miał urazę. Zawołano do niego przeora z miejscowego klasztoru augustynjanów, aby go na śmierć przygotował, ale Giovagnuolo nie chciał się spowiadać, a gdy go przeor i rodzina do tego namawiali, bronił się, mówiąc, że w razie wyzdrowienia musi przecież zemścić się na swoich nieprzyjaciołach; gdyby zaś teraz Panu Bogu przyrzekł, że tego nie uczyni, to takiego przyrzeczenia nie dotrzyma. „Jeżeli wyzdrowieję, — mówił — dusza moja pragnie jeszcze wendety, a gdybym coś innego obiecywał, tobyście mi nie wierzyli... Mam tylu w przyszłem życiu nieprzyjaciół, że gdyby mi nawet Bóg chciał grzechy przebaczyć, tobym nie mógł tego uczynić. Zresztą Bógby mnie nie przyjął mimo Swego miłosierdzia, a jabym się także tak nie upodlił, abym miał przed Nim bojaźń swą okazywać. Skoro wiem, że Bógby mi nie zaufał, to i ja tem mniejbym Mu ufać potrafił".

„Umarł też, nie przyjąwszy ostatniego sakramentu, a hrabiowie mimo to kazali go pogrzebać w kościele. Augustynjanie bronili się zrazu, ale nareszcie ulegli, „bojąc się bardziej Aldobrandeschich aniżeli Boga". Gdy jednak ciało zostało pochowanem, jakieś licho takie w kościele wyprawiało łoskoty i taka burza powstała, że nietylko zakonnicy, ale i sąsiedzi w nocy oka zmrużyć nie mogli. Widać było przez szpary walczących ze sobą rycerzy, piechotę, nacierającą na siebie z mieczem w ręku, a dzikie zwierzęta najokropniejsze wyprawiały ryki. A gdy ten piekielny rumor po trzech dniach nie ustawał, zakonnicy byli zmuszeni wynieść ciało zbrodniarza i pochować je w ogrodzie nad rzeką. Wtedy był spokój"...

Prawie gorszymi od Aldobrandeschich byli jeszcze Ardengheschi z Civitelli, którzy niepokoili okolice Maremmy. „Ich zajęciem było rabować bydło, stajnie rozbijać i zabierać resztki dobytku ubogim kobietom, rzucać kamienie na spokojnych sąsiadów". To też dzielny podesta sieneński Barrne de Mangiadari miał niemało z nimi do czynienia, zarzucając ich

całym potopem kar rozmaitych. A gdy mu się z rąk wymknęli, zadekretował, „że gdy którego z nich pochwyci, to go będzie trzymał na piazza del Campo, jak psa rzeźniczego na łańcuchu, a potem każe go smagać, wlekąc przez ulice Sieny i wreszcie wygnać z okolicy".

W ten sposób już śmiała rzeczpospolita miejska przemawiać do feudalnych magnatów.

II.

Żywiołem, który się głównie przyczynił do rozwinięcia tej potęgi miasta i Sienę można uczynił, byli kupcy i bankierzy. Handel i przemysł stały się podwaliną jej rozwoju, podobnie jak w wielu innych miastach Toskanji i Włoch północnych.

Longobardzkie i frankońskie rycerstwo wykluczyło zupełnie od rządów żywioł łaciński, miejscowy i wskutek tego, mimowoli, wskazało mu drogę, na której mógł dojść do siły i znaczenia: wzbogacenie się. Włosi też starali się skorzystać ze stosunków, a walka pomiędzy najeźdźcami a podbitą ludnością toczyła się powoli, na ekonomicznem polu.

Miejscowości toskańskie, o którychbyśmy dzisiaj nawet nie przypuszczali, że mogły mieć jakieś ekonomiczne znaczenie, prowadziły w XIII wieku bardzo rozległy handel. Takie San Geminiano utrzymywało kupieckie stosunki z bizantyńskiem państwem, z Egiptem i Azją Mniejszą, tamtejsi mieszczanie sięgali po zysk do Sardynji, Neapolu i Sycylji.

Stan kupiecki rozwijał się w Sienie wyjątkowo szczęśliwie już z początkiem XII wieku i wytwarzał nadzwyczaj rozumny i ojczyznę miłujący patrycjat. Obok kupców, w ścisłem tego słowa znaczeniu, którzy wywozili najważniejsze podówczas artykuły włoskiego handlu: wschodnie materje i korzenie, pieprz, imbier, wosk, szafran, uprawiany w Toskanji na wielkie rozmiary, a wprowadzali wyroby lniane, sukno, skóry do robienia pergaminu, trzcinę cukrową, tudzież koronki z Francji i z Anglji, właściwą siłą Sieny byli bankierzy i wekslarze.

Udzielali oni pożyczek gminom i duchowieństwu nietylko we Włoszech, ale we Francji, w Niemczech i w Anglji. Fran-

cja była wówczas najbardziej cywilizowanym i najlepiej administracyjnie zorganizowanym krajem, handel więc z nią stał się wcale bezpiecznym. Wielka droga handlowa pomiędzy Włochami a Francją, słynna via Francigena, tak była uczęszczaną, że stosunkowo wygodnie się nią jeździło.

Rozbójnicy, napastujący podróżnych na via Francigena, srożej byli karani, aniżeli rabusie po innych drogach. Pierwszych wieszano na wysokiej szubienicy tak, aby ciało nie mogło być zdjęte i aby się samo z siebie rozpadło, drugim zaś jedną nogę tylko ucinano.

Gdy kupcy sieneńscy wyjeżdżali do Ziemi Świętej, do św. Jakóba z Compostelli, przez Pireneje, albo nawet do bliskiego Rzymu, robili testament; do Francji wybierali się bez tej ostrożności.

Służba pocztowa pomiędzy Francją a Toskanją także dostatecznie była urządzona. Włosi, bawiący w Prowancji lub w Paryżu, listy do domu pocztą przesyłali. Towary przewożono na zwierzętach jucznych, przeważnie na mułach; kilka domów handlowych gromadziło wspólnie swe ładunki i urządzało karawanę. Całe szeregi zwierząt i zbrojnych ludzi ciągło całemi dniami, pomiędzy góry i parowy, ścieżkami i wąskiemi drożynami ku północy. Szerokich gościńców tak było niewiele, że jeszcze za Wawrzyńca Medyceusza nie można było z Florencji do Bolonji wozem przejechać.

Oczywiście zupełnie bezpiecznemi, osobliwie w alpejskich krajach, te podróże nie były, trzeba się było nieraz bronić przed rozbójnikami, albo przed gorszem od nich feudalnem rycerstwem. Najczęściej jednak składało się za wolny przejazd okup kasztelanom, miastom zaś różnorodne cła i opłaty. Ajenci więc towarzystw handlowych musieli mieć otwarte kieszenie i całe ładunki towarów tylko na podarunki przeznaczonych. Pięknym po drodze hrabinom przywożono pomarańcze, kilka par pończoch lub wschodnie pachnidła, miejskim strażnikom — srebrniki.

Najgłośniejsze na całą Europę jarmarki odbywały się w Szampanji. Było ich sześć: jeden w Lagny, jeden w Bar sur Aube, dwa w Provins i dwa w Troyes, a trwały tak długo — po półtora i dwa miesiące — i tak koleją po sobie następowały, że właściwie cały rok niemi był zajęty. Dni targowe

łączyły się zazwyczaj z jakąś wielką kościelną uroczystością i odpustem, jak dzisiaj jeszcze w katolickich krajach. Jarmark na św. Jana należał do najważniejszych.

Ruch towarów, interesów, bywał olbrzymi, a mimo niesłychanego zjazdu kupców z przeróżnych krajów, porządek w zawieranu kontraktów panował wzorowy. Każdy jarmark dzielił się na perjody, w których załatwiano tylko pewne czynności. Około dziesięć dni trwało układanie i ustawianie towarów, poczem dopiero następował właściwy jarmark, a wreszcie kilka tygodni pracowały banki, załatwiając pożyczki i zamianę pieniędzy. W ostatnich dniach likwidowano interesa i wystawiano weksle i listy dłużne. Wypłaty naznaczano, albo jak dzisiaj, w miejscu zamieszkania wierzyciela, albo na jednym z przyszłych jarmarków.

Na północy nazywano włoskich kupców i bankierów Lombardami, pomimo, że tylko w części pochodzili z Lombardji. Głównym ich interesem była wymiana pieniędzy i udzielanie pożyczek. A że procenta nieraz bardzo bywały wysokie, więc uważano powszechnie Włochów za lichwiarzy i nienawidzono tych „psów lombardzkich" — „lombardi cani". Piosnki ludowe francuskie z owych czasów pełne są na nich złośliwych wymyślań.

Do niepopularności Włochów, oprócz lichwy i to się przyczyniało, że w wielu miastach na północy, wydzierżawiając opłaty konsumcyjne, bardzo ściśle pilnowali swego interesu. Ludność więc uważała ich za wysysające jej mienie pijawki.

Bardzo ożywione stosunki handlowo-finansowe istniały pomiędzy Sieną a Paryżem, Montpellier i Marsylją, tudzież południowemi Włochami, Sycylją, Rzymem i miastami środkowych i północnych Włoch. Najliczniejszą klientelą Sieneńczyków były gminy i wyższe duchowieństwo, bo najpewniejszą dawały gwarancję. Jacopo Angiolieri miał we Francji dwudziestu pięciu wielkich klientów pomiędzy duchowieństwem i gminami. Arcybiskup koloński winien był Piccolominim dziesięć tysięcy marek, biskup z Bambergu i patrjarcha z Akwilei byli także dłużnikami Sieneńczyków.

W listach kupców sieneńskich z Francji do rodzin spotykamy nazwiska Cacciacontich, Tolomeich, Salimbenich, Buonsignorich, Squarcialupich, same potężne sieneńskie firmy.

Po większej części były to zorganizowane spółki, a do najważniejszych należało towarzystwo Buonsignorich, założone w roku 1289. Buonsignori obracali tak znacznym kapitałem, że jednemu tylko dłużnikowi, biskupowi z Volterry mogli pożyczyć sześć tysięcy lirów, sumę na owe czasy niesłychanie wysoką. W zastaw wzięli miny i zamek Montieri. Ich spółka była znaną w całym ówczesnym świecie pod nazwiskiem Grande Tavola, miała wielki wpływ finansowy nietylko we Włoszech, ale i za Alpami. We Francji dość było powiedzieć la grande table, magna tabula, albo tabula de Sene, aby wiedziano, że chodzi o ową sieneńską firmę.

Inna „Compagna" Piccolominich istniała już w XII wieku. W roku 1193 kupił od niej Don Gregorio, opat klasztoru św. Michała w Passignano, w Val di Pesa sukna w wartości pięciu lirów. W XIII wieku mieli Piccolomini oprócz głównego domu w Sienie także wielki bank z rozległemi składami towarów w Wenecji, któremu podlegały filje w Trieście, w Akwilei i w Cividale del Friuli. W roku 1253 jeździł Gabrjel Piccolomini do Akwilei, gdzie kompanja miała wydzierżawić pobór opłat od soli, wina i żelaza, wprowadzonego do miasta.

Bogactwa Salimbenich były prawdziwie cesarskie, imperial ricchezza. W roku 1274 zakupili oni od gminy sieneńskiej naraz dobra: Tentennano, Montorsaio, Castiglion senese, Castel della Selva i Castellare di Monte cuccheri. W roku 1337 podzielili pomiędzy szesnastu członków swego rodu sto tysięcy florenów, a następnego roku zapłacili za jedwabne materje złotem tkane znów sto tysięcy florenów, wielkiemu kupcowi syryjskiemu, który przybył do porto Ercole. Ostatni ten szczegół może nam dać wyobrażenie, jak wielki był obrót pieniężny w tych domach handlowych.

Sieneńczyków miano za rzetelnych kupców, za pewnych klientów, buoni pagatori e sicuri, a zanim Florencja zaczęła sprawować interesa papieży, wielkie domy bankowe w Sienie stały na ich usługach, ściągały już za Grzegorza IX, w roku 1227 należytości kurji rzymskiej przez swych ajentów w całem chrześcijaństwie i pożyczały jej znaczne sumy.

Bankowe interesa Sieneńczyków obejmowały głównie trzy gałęzie: zamianę monety metalowej (bancherotti, wekslarze), pożyczanie na procent i przyjmowanie pieniędzy na

oprocentowanie, na dłuższy termin, albo na cambio conto corrente. Co do wysokości odsetek, to kościół wydawał od czasu do czasu zakazy pobierania lichwy, ale te przepisy rozciągały się tylko na wypadki zbyt wysokich procentów, na interesse improbo, mordens. Dwanaście od sta nie uważano za procent zbyt wygórowany.

Oczywiście celem przeprowadzania spraw handlowych w obcych krajach wysyłali bankierzy agentów, których odpowiedzialność i stosunek do domu bankowego osobnemi przepisami ściśle był określony. Również bardzo dokładne istniały normy co do „spółek handlowych", co do „listów kredytowych" i prowadzenia ksiąg kupieckich.

„Compagna" stała się podstawą wszelkich większych interesów. „Anziani" spółki, po dzisiejszemu mówiąc „prokurzyści", przysięgali wobec sędziego i notarjusza, kładąc rękę na ewangelji, że zarządzać będą wspólnym majątkiem rzetelnie i w dobrej wierze, pilnować towarów i pism handlowych, że nie będą pożyczali pieniędzy prałatom i baronom bez zezwolenia spólników, a wreszcie przyrzekali nie grać w gry hazardowe, „nie wdawać się z kobietami i nie łożyć na nie pieniędzy".

Spólnicy Jacoma di Guidi Cacciaconti, który w roku 1260 w interesie swego domu bawił we Francji, gorąco mu w liście polecali, aby pożyczał tylko pewnym ludziom i wzywali Boga na pomoc, aby go w tej mierze swą łaską na korzyść kompanji obdarzył. W owym liście znajduje się cały spis biskupstw i opactw we Francji, które nie zwracały pożyczonych pieniędzy.

W połowie XII wieku po raz pierwszy widzimy rozwój interesu depozytowego na wielkie rozmiary. Domy bankowe takie już umiały wzbudzać zaufanie, że składano w nich nawet znaczne kapitały, celem oprocentowania. Bankierzy wystawiali kwity depozytowe, fedi di deposito i zazwyczaj płacili trzy od sta od złożonych pieniędzy.

Kupiectwo sieneńskie dzieliło się na dwie klasy: na kupców en gros, zwanych mercatores, którzy zarazem byli bankierami i na kupców drobiazgowych, pizzicari, trudniących się li tylko sprzedażą przedmiotów zwyczajnego handlu.

Olbrzymie składy towarów były jedną z ciekawości Sie-

ny, magazyny Malavoltich zajmowały prawie całą część miasta, fondaco dei Malavolti; do większych należały także składy Buonsignorich, Incontratich i Cancellierich.

Sieneńscy kupcy mieli we Francji do walczenia ze współzawodnictwem żydów i Florentyńczyków. Osobliwie co do przemysłu sukienniczego nie mogli tym ostatnim dorównać, bo Siena nie miała dość wody, aby swe sukiennictwo rozwinąć. Przemysł ten nie ograniczał się zresztą na samą fabrykację sukna, tkanego w fabrykach lub po wsiach, ale głównem zadaniem włoskiego sukiennictwa była apretura. W tym celu sprowadzano w wielkich ilościach surowy towar z Orjentu, z poza alpejskich krajów, z rozmaitych opactw, nawet z Francji i Flandrji, przysposabiano go, farbowano i odsyłano ulepszone sukno nieraz tą samą drogą, którą do Włoch zostało wprowadzone.

Żydzi także i w domu, w Sienie, stali się groźnymi współzawodnikami włoskich bankierów, a widocznie było ich tam niemało, skoro od początku XIII wieku mieli własną korporację, un'uniwersità. Swoją zręcznością, swoją wytrwałością i wykształceniem umieli jednak Sieneńczycy wszystkie trudności zwyciężać, gromadzić olbrzymie majątki i przyczyniać się do ufundowania i wzmocnienia rzeczypospolitej.

Dobrem dla nich poleceniem w dalekich krajach była wyborna sieneńska moneta. Gdy bowiem wówczas pieniądz, zawierający odpowiednią część szlachetnego metalu, był powszechnie dość rzadkim, a same nawet państwa, osobliwie mniejsze rzeczypospolite, własną monetę fałszowały — Sieneńczycy bardzo na to uważali, aby ich pieniądz zupełnie odpowiadał swej nominalnej wartości, aby był „rzetelnym".

Stan kupiecki we Włoszech podniósł się, jużto wskutek swego zajęcia, wymagającego wielu wiadomości, jużto z powodu ciągłych podróży i stosunków z Francją — bardzo wysoko w kulturze, a rzec można, że klasa kupców i urzędników komuny wykształciła język ludowy włoski. Słynny kronikarz florentyński, Giovanni Vilani był kupcem, a Sozzini fabrykantami sukna. Wydane pod tytułem „Lettere volgari del secolo XIII" [1]) listy kupców sieneńskich świadczą o tem, jak wielką

[1]) Lettere volgari del secolo XIII scritte da Senesi. Bologna, Romagnoli 1871.

BIBLIOTEKA AP W

to społeczeństwo miało, co do rozwoju języka, zasługę. Rzec można, że kupiectwo przygotowało język Dantemu.

Oczywiście to gonienie za groszem, ta ciągła troska o wzbogacenie się, sprowadziła za sobą i różne ujemne strony charakteru. Sknerstwo i lichwiarstwo — to największe sieneńskich kupców błędy, które osobliwie Fra Filippa, autora anegdotek z początku XIV wieku, niemało bolały. Bardzo się często zdarzało, że bogacze na łożu śmiertelnem, wskutek wyrzutów sumienia, kazali zwracać mienie nieuczciwie nabyte, a szpital w Sienie i fundusz budowy katedry niejednokrotnie takiemi pieniądzmi zostały zasilone. Ranieri Piccolomini testamentem z dnia 19 września 1239 przeznacza duży legat szpitalowi di Santa Maria della Scala, „aby mu winy zostały odpuszczone i aby w ten sposób zwrócił pobieraną lichwę i wszystkie źle nabyte dobra". — Gabrjel Piccolomini przykazuje w testamencie zapłacić 144 lirów „w dobrej monecie" pro remedio animae. Federigo Rimpretto, kupiec z Sieny, testamentem, spisanym w Kremonie, każe oddawać grosz nieuczciwie zyskany, małe oblata szpitalowi i archidiakonowi kościoła katedralnego w Sienie. — Pobieranie lichwy tłumaczy się wielkiem niebezpieczeństwem, na jakie się narażali kapitaliści, pożyczając pieniądze, zwłaszcza w obcych krajach, a jeżeli kościół, jak to czasami bywało, wmieszał się i rzucił klątwę na lichwiarskiego bankiera, to wtedy dopiero niebezpieczeństwo przemieniało się w pieniężną katastrofę. Duchowni dłużnicy uważali klątwę za powód, aby wierzyciela nie zapłacić i wprost nieraz oświadczali, że długu nie zwrócą „per lo fatto dello scomunicamento". Król Filip francuski kazał więzić włoskich bankierów za lichwę i konfiskować ich kapitały. Sieneńczycy więc radzili sobie jak mogli i w razie niebezpieczeństwa składali swe pieniądze na obce nazwiska, najczęściej na imię angielskich albo flamandzkich domów bankowych.

Pycha unosiła także tych dorobkiewiczów, a złośliwy sieneński poeta Cecco Angiolieri w zgrabnym wierszyku opisuje losy takiego pyszałka. „Kiedy Ner Piccolin — powiada on — powrócił z Francji, taki był dumny na swoje floreny, że ludzie małymi jak myszy mu się wydawali. Z każdego sobie drwił i wszystkich za nic nie miał. Wtedy zwykł był mawiać:

niech licho weźmie moich znajomych, wszyscy wobec mnie tak maluczcy, że obcować z nimi nie mogę. — Ale pomimo swego rozumu doszedł on do tego, że teraz nie ma tak maluczkiego sąsiada, któryby do niego chciał słowo przemówić. A o florena mogę się założyć, że zanim ośm minie miesięcy, powie on każdemu, kto mu zechce podać kawałek chleba, szczere „Bóg zapłać"!

Zbogacenie się rodzin kupieckich wyrabiało obok dawnego feudalnego rycerstwa rodzaj plutokracji, która oczywiście nienawidziła dawnej szlachty i wszelkiemi sposobami, a najczęściej udzielaniem wielkich pożyczek, ją niszczyła. Tradycje feudalne były jednak tak jeszcze silne, że kupiectwo, zwalczając potęgę dotychczasowych możnowładców, wchodziło pod wieloma względami w ślady rycerstwa i przyjmowało osobliwie zewnętrzne formy feudalizmu. Dość powiedzieć, że gmina zaczęła pasować rycerzy i tworzyć własną miejską szlachtę. W dniu 15 sierpnia, w święto Wniebowzięcia Panny Marji, otrzymywali synowie wielkich rodzin patrycjuszowskich na Placu, na Campo, z rąk podesty miecz i złote ostrogi, na koszt gminy, która ich mianowała rycerzami. Uroczystość kończyła się wielkiem nabożeństwem, a istota tego aktu o tyle tylko w porównaniu z feudalną przeszłością uległa zmianie, że w nim brała udział cała ludność i że owi nowi rycerze powstawali niejako z woli gminy, pod sankcją ludu.

Duch demokratyczny w tem się także przebija, że owa miejska szlachta porzuciła już kult dawnych patronów feudalnego rycerstwa, św. Jerzego i św. Marcina, a przybrała sobie za patronkę opiekunkę ludu, Madonnę, której obraz wisiał w kantorze i do której zwracały się modły pospólstwa. Z końcem więc XII wieku stoją na czele sieneńskiego społeczeństwa, obok dawnych nobili, bogacze i magnaci — ricci i potenti.

Magnaci zachowują niemało rycerskich wyobrażeń i zwyczajów dawnej szlachty, rozczytują się w romansach francuskich o królu Artusie, z Francji przywożą pieśni trubadurów, urządzają rycerskie zabawy, przedstawiają na Piazza misterjum św. Jerzego, uwalniającego dziewczynę z paszczy smoka, a w publicznych sprawach niejednokrotnie zapatrują się na prawa feudalne. Gmina zdobywa sobie nowych wasali.

traktuje z dawnymi, stosunki swe z sąsiadami urządza według feudalnych zwyczajów.

Ze wszystkich miast toskańskich Siena najdłużej pozostała feudalną, pomimo, że klasa, przechowująca dawne tradycje, bardzo się zmieniała, nowe przybierając żywioły. Zawód zresztą kupiecki łączył się wówczas z rycerskiem rzemiosłem; aby bronić ciągnących w dalekie kraje karawan, trzeba było odwagi, zręczności w robieniu bronią i innych zalet wojskowych. Dlatego kupcy sieneńscy nazywają się w ówczesnych dokumentach publicznych kupcami-żołnierzami, milites et mercatores sienenses.

Stan kupiecki w Sienie zaczyna jednak chylić się ku upadkowi z końcem XIII wieku. Różne na to składały się powody. Przedewszystkiem przyjmowanie cudzych kapitałów celem oprocentowania było na owe czasy bardzo niebezpiecznym interesem, zlikwidowanie bowiem udzielanych w dalekich krajach pożyczek natrafiało na wielkie trudności, a często w razach wojny i rozruchów było prawie niemożliwem. Wskutek tego powtarzały się od czasu do czasu bankructwa domów handlowych, stając się powodem nietylko upadku samych firm, ale nadto wielkich strat prywatnych osób.

Żadne jednak bankructwo nie pociągnęło za sobą takich szkód i nie zachwiało tak dalece kredytem sieneńskim, jak upadek firmy Buonsignorich, Gran Tavola. Od tego czasu stosunki kredytowe i kupieckie pomiędzy Sieną a Francją zupełnie się rozluźniły, z czego korzystali florentyńscy kupcy, aby o ile możności zawładnąć kredytem. Także i interesa kurji rzymskiej zaczęli z końcem wieku załatwiać Florentyńczycy, co również wielkim dla sieneńskich bankierów było ciosem. Kupiectwo sieneńskie stawało się wskutek swej chciwości w interesach i we własnej ojczyźnie bardzo niepopularnem, gdyż zamożne firmy nadużywały nieraz swego stanowiska na niekorzyść miejscowej ludności, monopolizując w swych rękach i podnosząc ceny najpotrzebniejszych artykułów żywności, czego im naturalnie lud nigdy już nie przebaczył. Z końcem też XIII wieku mijają najświetniejsze czasy finansowej potęgi Sieny.

III.

Il campanaro, dzwonnik ratuszowy, ważną był w Sienie osobistością: on tylko swemi uderzeniami w dzwon miejski mógł zwoływać zgromadzenie ludu. Zwało się ono parlamentem, istniało oddawna, ale za czasów, kiedy jeszcze biskup rządził, odbywało się na placu biskupim. Przeniesienie go na Piazza del Campo, w XIII wieku, znaczyło wyzwolenie się z pod duchownej władzy. Parlament, Consiglio generale della Campana, składał się z trzystu najznakomitszych obywateli miasta, „dobrych katolików i ludzi dobrej zażywających sławy", nie ekskomunikowanych i niepodejrzanych o herezję, których wybierał, a raczej mianował, podesta. Aby być wybranym, trzeba było przynajmniej lat dziesięć mieszkać w Sienie, ale w tej mierze robiło się wyjątki dla sędziów, prawników i rycerstwa, wielkie mającego posiadłości. W razach szczególnie ważnych wzmacniano jeszcze parlament, powołując do rady obywateli, którzy zazwyczaj doń nie należeli. Porządek dzienny obrad przybijano na Palazzo publico i o tych tylko sprawach wolno było obradować, które tam były ogłoszone. Dwóch notarjuszów spisywało protokoły obrad, a znaczna ich część do dziś dnia się przechowała w sieneńskich archiwach. Podesta albo jego zastępca otwierał posiedzenie w imię Boże, czytał porządek dzienny i powoływał do prowadzenia obrad przewodniczącego. Rozprawy bywały czasem bardzo burzliwe i gorące, ale zwykle prowadzono je z wielkiem umiarkowaniem. Jeżeli się na wniosek zgadzano, to wołano „fiat"!, jeżeli nie, to krzyczano, pukano i protestowano.

Bardzo barwny opis posiedzeń podobnego zgromadzenia we Florencji daje nam słynny magister Boncompagno z Bolonji, który uczył z początkiem XIII wieku gramatyki i retoryki i wiele ciekawych pism po sobie pozostawił.

„Rzeczą mówców jest schlebiać zgromadzeniu, kłamać i łudzić — powiada on. — Najprzód zwykli oni byli prosić, aby ich słuchano, a heroldzi w infułach, podobnych jak sądowi woźni, wołali: słuchajcie, słuchajcie!", następnie wymagał zwyczaj retoryczny, aby wzywać Boga najwyższego, Matkę Boską i świętych patronów, aby zgromadzenie wypadło na

chwałę i pożytek rycerstwa i ludu. Nim jednak mówca przystąpił do rzeczy, lubił wplatać do swej mowy pochwały tej lub owej osobistości, albo całemu zgromadzeniu przyjemne powiedzieć słowa. Jeżeli mówcy o to chodziło, aby do zemsty naród pobudzić, albo skłonić zgromadzenie do wypowiedzenia wojny, to takie robił straszne miny, tak groził i przywoływał na pamięć świetne czyny i zwycięstwa przodków, że zazwyczaj osiągnął, co zamierzył, a przy końcu jego mowy niepokój przelatywał zgromadzenie, płaszcze podnoszono w powietrze i krzyczano: fiat! fiat!

„Tych plebejskich ruchów, — dodaje uczony magister — takiej oratorskiej doktryny nabywa się naturalnie tylko przez praktykę".

Pomimo łacińskiego fiat! rozprawy toczyły się już w pospolitej mowie, po włosku.

Rozprawy parlamentu, zwłaszcza po szczęśliwie zakończonej wojnie, kiedy buta lud rozbierała, cechowała nieraz całą dzikość ówczesnych zwyczajów. Na Consiglio della Campagna dnia 30 sierpnia 1255 rozprawiano nad losami zamku Torniella in Val di Merse, który należał do pośledniejszej rodziny baronów tego nazwiska. Poddali się oni byli w roku 1245 gminie sieneńskiej, ale wkrótce bunt podnieśli i ponownie zostali zwyciężeni. Wydział, który miał sprawę rozpatrzyć, stawiał wniosek, aby ich skazać na wieżę. Tego samego zdania byli członkowie zgromadzenia z rycerskiego stanu, ale lud chciał, aby im ręce i nogi poobcinać. Przez dłuższy czas toczyła się nad tem rozprawa, czy Torniellemu wyłupić jedno oko, czy obydwa.

Celem rozpatrywania i przeprowadzenia spraw szczególnie ważnych, wybierano rodzaj komisyj, które zwano Balia. Niektóre z nich zamieniały się w stałe urzędy i przetrwały wieki.

Consiglio, parlament, co rok wybierał członków rządu i najwyższego urzędnika państwa, podestę. Tego ostatniego powoływano czasami nawet tylko na sześć miesięcy, a od roku 1212 zawsze był nim cudzoziemiec. Cesarstwo, a osobliwie za Fryderyka II, próbowało wyrobić sobie wpływ na wybór podesty, ale gmina nie dała sobie wydrzeć tego prawa.

O podestę bardzo był lud zazdrosny i czuwał nad nim.



Palazzo pubblico w Sienie.

aby się nie połączył bliżej z jednem ze stronnictw, albo nie zechciał przyswoić sobie despotycznej władzy. Nie wolno mu też było przyjmować podarunków lub zaciągać długów i nie można było z nim mówić w tajemnicy, wieczorem. Także zabraniały mu prawa wychodzć w nocy na ulicę, chyba w interesie państwa—i nie pozwalały mu mieszkać w tej części miasta, w której mieszkał jego poprzednik w urzędzie.

Wjazd nowego najwyższego w państwie funkcjonarjusza był zawsze bardzo uroczystym. Na granice sieneńskiego terytorjum wysyłano naprzeciw niemu deputację, do której często należeli artyści. Oczywiście to stronnictwo, które go sprowadziło, starało się otoczyć przybysza aureolą sławy, aby swój wybór wobec publiczności usprawiedliwić. Ciekawość, aby widzieć wjeżdżającego, gorączkowe przybierała czasem rozmiary. Całe miasto się stroiło, przywdziewano najpyszniejsze ubiory, milicja występowała, Siena wyglądała świątecznie.

Nazajutrz po przyjeździe składał podesta w katedrze, w obecności Signorji, kleru i ludu przysięgę, że będzie ściśle przestrzegał statutów miasta, że w wymierzaniu kar będzie sprawiedliwym, że nigdy nie przyswoi sobie więcej władzy, aniżeli mu się według statutów należy, tudzież, że nie będzie żądał większego wynagrodzenia, aniżeli to, które dlań zostało ustanowionem. Pensja zresztą na owe czasy była zupełnie dostateczną. Po roku 1364 dostawał podesta za sześć miesięcy urzędowania trzynaście tysięcy lir, później tylko dziesięć.

Wogóle stanowisko rządu nie było do pozazdroszczenia. Członkowie Signorji, zazwyczaj na dwa miesiące wybierani, nie mogli przez ten czas wychodzić z ratusza, chyba w bardzo ważnych sprawach państwa, przy sposobności publicznych uroczystości, albo z powodu choroby, ślubu albo śmierci kogoś z najbliższych swych krewnych. A nawet w tych wypadkach nie byli panami swej woli, ale podesta dawał pozwolenie: czy mogą wyjść i na ile godzin. Dłużej jak dzień i noc następną nie wolno im było zazwyczaj pozostawać poza ratuszem. Signorja urzędowała dzień i noc i musiała brać udział w debatach owych rozmaitych rad i wydziałów „Consiglii", które się nazywały: consiglio della maggior Campagna, del Popolo i delle Compagnie, dei Simili, dei Secreti, di Richiesta, di Radota i t. d.

Owi rządzący więc, czy się nazywali „Dodici“, czy „Nove“, czy „Priori“, czy „Signori“, byli właściwie przez czas swego urzędowania więźniami w pysznym pałacu. Raz w tydzień tylko, w piątek, wolno im było mówić z innymi obywatelami, ale wyłącznie w sprawach publicznych. W piątek więc schodzili oni z pierwszego piętra na parter do wielkiej sali, a tam mógł każdy wnosić petycje.

Z wyjątkiem owych audjencyj nie mogła się Signorja znosić ze światem zewnętrznym, jak tylko zapomocą nuncjów, woźnych ubranych w liberję gminną, którzy stali zawsze przy wielkiej bramie i nadzorowali wchodzącą do urzędów publiczność.

Pisało się bardzo dużo. W ciągu dwóch miesięcy, w marcu i kwietniu r. 1364, spotrzebowano w Palazzo publico trzy ryzy papieru carta reale, cztery papieru ricciutta, sześć da scrittura i 21 quaderni pergaminu. Nadto spotrzebowano 12 funtów czerwonego i zielonego laku do pieczętowania, 500 piór gęsich i 20 flaszek atramentu.

Oczywiście, że państwo musiało żywić swój urząd zamknięty w ratuszu i dostarczać mu wszelakich potrzeb duchowych i cielesnych. Był więc osobny kapelan w Palazzo, który codziennie mszę odprawiał, a kuchnia niemałą odgrywała rolę. Nawet fryzjera rządowego nie brakowało, a ów barbitonsore miał obok golenia bród inne jeszcze obowiązki, a mianowicie był dzwonnikiem ratuszowym, chirurgiem, wyrywał zęby i usuwał w sposób dzisiaj dość rzadko używany dolegliwości, na jakie członkowie rządu, z powodu braku ruchu, często zapadali. Jak zawsze i wszędzie, Figaro znosił także nowinki i plotki. Zresztą stan fryzjerski, cyrulików, był wcale wówczas poważanym, stanowił z lekarzami i aptekarzami jedną „arte“ i miał za herb brzytwę, nożyczki i obcęgi.

W kuchni rządzili jeden kucharz i jedna kucharka z trzema kuchcikami, a do stołu usługiwały dziewczęta. Aby zaś Signori nie zbyt bankietowali, statut miejski ściśle ilość potraw i wina przepisywał. Obiad też składał się z trzech tylko półmisków, owoce i czerwone wino stały do rozporządzenia ad libitum, białego wina jednak wydawano tylko po dwa kieliszki na osobę.

Jeżeli rząd znakomitych przyjmował gości, wtedy obiady

były wystawniejsze i przywoływano giocolierów, aby swemi sztukami towarzystwo rozweselali, albo muzykantów, zazwyczaj z trąbami.

Drugą najważniejszą obok ustanowienia rządu sprawą obrad parlamentu był, jak dzisiaj, bilans. Administrację finansową sprawowało oddawna czterech Provveditorów, których zwano Quattro di Bicherna, a naczelnikiem ich był Camerlingo. Powierzano ten urząd tylko ludziom największej powagi i zaufania, a zazwyczaj wybierano ich pomiędzy mnichami z San Galgano, albo z klasztoru Servi di Maria, częścią z tego powodu, że „mnisi opierali się łatwiej aniżeli inni świeckim pokusom", częścią, że byli wprawni w prowadzeniu rachunków. Provveditori musieli być ludźmi „discreti, legali e buoni" i wybierano ich, równie jak Camerlinga, tylko na sześć miesięcy.

Camerlingo co miesiąc składał rachunek zgromadzeniu della Campagna. Pieniądze zaś, przez dłuższy czas niepotrzebne, zamurowywano w komnatach Bicherny, a podobnie też czyniono z kapitałami należącemi do budowy katedry, w obecności biskupa i podesty.

Z Bicherną połączoną była administracja ceł, Gabella.

Akta urzędowe, pisane początkowo na pergaminie, później na papierze, składano tak jak dzisiaj w „fascykuły", przyłożone z obydwu stron deszczułkami i związane. Na zwierzchniej deszczułce wypisywano nazwiska i herby urzędujących administratorów, a w drugiej połowie XIII wieku weszło w zwyczaj, obok nazwiska i herbu malować także portrety Camerlingów. Przedstawiano ich często siedzących przy stole i liczących pieniądze. Później, w ciągu XIV wieku, większa rozmaitość zapanowała w tych malowaniach, deszczułki przedstawiają religijne, alegoryczne i historyczne przedmioty. Oczywiście, że te obrazki bardzo nierówną mają wartość, ale niektóre są bardzo cenne, bo malowali je najznakomitsi sieneńscy artyści. W XV i XVI wieku weszły nawet olejne malowania w użycie, a ostatnia okładka nosi datę 1613 roku. Ze stanowiska sztuki wielka szkoda, że Camerlingami byli początkowo zazwyczaj mnisi, bo w ten sposób, zamiast barwnego świeckiego stroju, ciągle się na okładkach powtarza jednostajny habit zakonny.

„Wojna czy pokój?“ — to częste w owych czasach pytanie pozostawione było także do rozstrzygnienia zgromadzenia ludowego, ale do uchwalenia wojny trzeba było dwóch trzecich głosów i wniosek musiał być trzy razy czytany. Dowódcą mianowano albo podestę, albo — w późniejszych czasach — kapitana del popolo, kiedy lud zdobył sobie instytucję, zwaną Capitanato del popolo. Ten funkcjonarjusz należał do Signorji, a zadaniem jego było opiekować się w rządzie interesami ludu.

Stałego wojska nie utrzymywano i wydatki na cele obrony uchwalano tylko w razie potrzeby. Tych potrzeb było jednak bezliku i bardzo one na budżecie ciężyły. Szczególnie dużo kosztowały maszyny wojenne, utrzymywanie murów miasta i wyżywienie wojska w razie wojny. Stałe wojsko zastępowała odwieczna organizacja ludu, wskutek której łatwo było zdolnych do obrony kraju mężczyzn zmobilizować. Miasto bowiem dzieliło się jeszcze od czasów longobardzkich na okręgi, Terze, które miały swoją wewnętrzną administrację z Gonfalonierami na czele. Pospolite ruszenie składało się z konnicy i piechoty, pierwszej dostarczała szlachta, drugiej lud. Milicja była dobrze zorganizowana, miała swych kowali, saperów, lekarzy, a nawet muzykantów.

W wyprawach wojennych, w bitwie, miał Carroccio czerwono malowany wóz, czterema zaprzężony wołami albo końmi, znaczenie sztandaru. Woły przykryte były aż do ziemi sięgającemi kapami z czerwonego sukna, a na wozie umieszczona była zazwyczaj mała wieża z dzwonem wojennym Martinellą i sztandarem rzeczypospolitej. Chrystus wyrzeźbiony z drzewa albo obraz Madonny nadawały temu rydwanowi uroczyste piętno. Na platformie mieściło się kilku najdzielniejszych żołnierzy, którzy w razie niebezpieczeństwa mieli bronić sztandaru, obok nich stali trębacze. Ciężkie to godło wojenne zaprowadził podobno medjolański biskup Eribert w walkach z cesarzem Konradem, niby arkę przymierza, której opuścić nie było wolno. Wojsko zawodowe i rycerstwo przysięgało na sztandar, lud na Carroccio. Zdaje się, że wóz ten był zabytkiem owych średniowiecznych wozów obronnych, z których w razie niebezpieczeństwa tabor formowano i broniono się za niemi, jakby w fortecy.

Carroccio miał swoje strategiczne i polityczne znaczenie, był niejako znamieniem potęgi ludu, wobec konnego rycerstwa. Lud, piechota pilnowała tej arki i zmuszała konnicę do pewnej od siebie zależności. Ruchy rycerstwa zaczęły być zawisłemi od strategicznych ruchów piechoty, klęska albo zdrada po stronie rycerstwa nie mogły jeszcze rozstrzygać bitwy. Gdy wyruszano na wojnę, kapelan odprawiał nabożeństwo na platformie Carroccia, a często się na niej nawet wśród bitwy znajdował. Większa część miast włoskich zrozumiała demokratyczne znaczenie tej wojennej arki i zaprowadziła ją w swych milicjach.

Czem był Carroccio w wojnie, tem stał się Palazzo publico, Palazzo di città w pokoju, symbolem wolności ludu i autonomji miasta, zdobytej w wiekowej walce z cesarstwem i obcem, wrogiem rycerstwem. W tych poważnych murach, które zaczęto wznosić w gminach Toskanji i Lombardji w XII wieku, rozwijała się już nietylko idea wolności, ale i idea narodowa, włoska. Ratusze znaczyły zwycięstwo uciemiężonego od wieków obcemi najazdami łacińskiego szczepu nad germańsko-frankońskiemi żywiołami i rozpływanie się obcej krwi w łacińskim organiźmie. — Zdegenerowana rasa ludzi upadającego rzymskiego cesarstwa, odrodzona nowemi północnemi szczepami, dźwigała się znowu, po długowiecznem ugorowaniu, poczuwała się na sile, a podpatrzywszy niejedną dobrą właściwość barbarzyńskich zwycięzców, zaczęła ich powoli ujarzmiać. Obok idei religijnej, która była jedyną kotwicą znękanej średniowiecznej ludności i obiecywała jej przynajmniej szczęście w życiu przyszłem, rozwija się idea patrjotyzmu, narazie może zbyt lokalnego, idea możliwości doczesnej sprawiedliwości, doczesnego szczęścia w życiu świeckiem, w instytucjach i urządzeniach społecznych. W naród włoski wstępuje ochota do życia, do oddychania swobodną piersią. Na każdym kroku spotykamy się wtedy z prywatną inicjatywą, cechującą młode, żądne życia społeczeństwo, ludzie chcą działać, chcą się przyczyniać do świetności swej rzeczypospolitej, łączą więc ową chęć pracy z publicznemi potrzebami społeczeństwa. W ten sposób powstaje Opera del Duomo, instytucja, która stworzy jedno z najpiękniejszych dzieł architektonicznych na świecie, w ten sposób zakłada się szpital La Scala.

Sieneńska gmina podobna w tej mierze do innych gmin toskańskich i lombardzkich. Z małemi odmianami, co do szczegółów rozwoju, każda mniej lub więcej powstaje w tych samych warunkach, kieruje się temi samemi zasadami. Wyrabia się tam idea, która stanowi podstawę państw nowożytnych, że władza i jej organy, że administracja publiczna istnieje dla dobra powszechnego, dla dobra ludu, a nie dla wyłącznej korzyści jakiejś uprzywilejowanej jednostki lub panującej kasty. Społeczeństwo uważa ów rząd w ratuszu za swoją własną instytucję, w której lud bierze udział, stara się więc stosownie do tych wyobrażeń o ulepszenie własnego domu, własnego gospodarstwa. Człowiek staje się obywatelem, ma przeświadczenie o swej równości z każdą inną w państwie osobistością, a hasła, za które kilka wieków później walczyła rewolucja francuska, wolność i równość wobec prawa, nie były bynajmniej wynalazkiem filozofów paryskich, encyklopedystów, ale wyrobiły się już we Włoszech w XIII wieku. Florentyńska komuna wyzwoliła, uchwałą z roku 1279, włościan z wszelkiego wobec rycerstwa poddańczego związku, postanawiając, że nadal są oni ludźmi wolnymi, a co więcej, zakazała pod grzywną tysiąca florenów zaprzedawać z jakiegokolwiek bądź tytułu, czyto na jakiś czas, czy na zawsze — swą wolność.

W Sienie uchwalono z początkiem XVII wieku reformę, nazwaną de tribus per masseritiam, na mocy której przyjmowano włościan za mieszczan, jeżeli dowiedli, że na gruncie, który opuścili, pozostało jeszcze troje ludzi, aby go uprawiać. Wkrótce immigracja była tak wielką, że trzeba się było przed nią chronić, ustanawiając podatek od majątku La Lira.

Wielką też zasługą sieneńskiej i pizańskiej gminy wobec rozwoju idei równości był ich system opodatkowania. One pierwsze starały się o sprawiedliwy, równy rozkład ciężarów publicznych, na podstawie przybliżonego oszacowania prywatnych majątków.

Mianowana w tym celu Balia nakładała podatek, opierając się na deklaracjach naczelników rodzin, którzy pod przysięgą musieli zeznawać wysokość swego majątku. Głównym też dochodem państwa był ten podatek La Lira, pobierany od rodzin, w mieście zamieszkałych, tudzież „podymne“, ściągane od włościan.

Prócz tego znaczne dochody wpływały z ceł i różnorodnych taks pomniejszych.

Zdobyczą także owych idej wolności i równości wobec prawa było stałe, dla każdego przystępne sądownictwo. Za dawnych czasów roki sądowe odbywały się tylko od czasu do czasu, a sądy utrzymywały się z własnych dochodów, pobierając za wyroki w sprawach karnych grzywny. Wskutek tego ubogą ludność nie stać było na sprawiedliwość, a opłaty sądowe wielkim, niesłusznym często stawały się ciężarem. Lud więc upominał się o sądownictwo, któreby zawsze funkcjonowało, z wyjątkiem czasów wojennych i którego koszta rozkładałyby się na całe społeczeństwo. Komuna takie sądownictwo zaprowadziła, co już ogromnym było postępem. W procedurze sądowej, tak cywilnej jak karnej, zachował się brzydki zwyczaj wieków średnich, że prawo zachęcało do denuncjacji. Dla kobiet istniały osobne sądy, to jest dla spraw, wnoszonych przez kobiety i przeciw nim wymierzone. Był to zabytek germański, pochodzący z longobardzkich czasów.

Cały ustrój administracyjny i całe prawo publiczne owych gmin włoskich ma tę wielką zaletę, że wynikło z rzeczywistych miejscowych potrzeb, a nie z jakichś a priori powziętych systemów. Było to drzewo urosłe z korzenia na gruncie, a nie przesadzone skądinąd. Co najwięcej gminy pożyczały od siebie wypróbowanych już instytucyj, gdyż niewszystkie rozwijały się odrazu, nie była to wszakże pożyczka zaciągana u obcych, warunki bowiem rozwoju historycznego gmin lombardzkich i toskańskich były, z małemi różnicami, te same.

Udzielone gminom toskańskim przez cesarstwo prawo bicia monety było jednym z najważniejszych czynników ich rozwoju. Chronologiczny porządek, w jakim gminy prawo to uzyskiwały, jest zarazem porządkiem, w jakim występowały na widownię włoskiego życia narodowego. Otrzymała je najpierw Lukka, następnie Piza, po niej Siena, a wreszcie Florencja, tą też koleją wybijały się one na powierzchnię społecznej pracy.

Do ważnych czynności gminy należało obwieszczanie wszystkiego, co ludność wiedzieć potrzebowała. W braku poczt w dzisiejszem tego słowa znaczeniu i gazet, gmina musiała się starać o ogłaszanie wiadomości i doręczanie listów

i dokumentów. Utrzymywano więc sześćdziesięciu woźnych, balitori, w czerwonych śpiczastych czapkach (infula), którzy za bardzo małe opłaty rozwozili pisma po terytorjum sieneńskiem i w mieście je dostawiali. Nadto było trzech wywoływaczy, banditori, czerwono i zielono ubranych, którzy zastępowali urzędową gazetę, obwieszczając po rogach ulic i na placach wszelkie publiczne sprawy. Daleko niżej od nich w wyobrażeniu ludności stali gridatori, wywoływacze spraw prywatnych, ogłaszający wypadki śmierci, zawierające się małżeństwa, kupieckie bankructwa, zgubione przedmioty, mniej więcej zastępujący miejsce dzisiejszych gazeciarskich inseratów i plakatów, na murach przylepianych.

Istotę życia politycznego stanowiły stronnictwa, które wynikały z historycznego rozwoju ówczesnego społeczeństwa w Toskanji. Jak tylko gmina poczuła się na siłach, zaczęła poczęści ujarzmiać rodziny rycerskie, częścią z niemi się układać. Z małemi rodami, jak Cacciaconti, jak Manenti i z wielu innemi łatwa była sprawa, łatwo je zwyciężono, ale z możnemi familjami najczęściej zawierało się układy. Znaczna część tej szlachty albo stale zamieszkała w mieście, pobudowała sobie tam pałace, albo jakiś czas przynajmniej w roku w Sienie przebywała i oczywiście brała udział w publicznem życiu. Z natury rzeczy zarysowały się zaraz w początkach rozwoju gminy trzy różne stronnictwa: owa stara szlachta germańskiej i frankońskjej krwi, „nobili veniticci“, przybysze przyzwyczajeni do wojennego rzemiosła, następnie nowy patrycjat miejski, a wreszcie lud, który powoli zdobywał sobie prawa. W roku 1147 otrzymał lud pierwsze skromne zwycięstwo, a do tego przyczyniła się niezgoda, panująca pomiędzy szlachtą a patrycjuszami. Z ludem łączyło się zczasem dużo zubożałego rycerstwa, które, nienawidząc wzbogaconych magnatów miejskich, wolało iść z pospólstwem i nad niem władzę zyskiwać. Do takich popularnych rycerzy należał Provenzano Salvani, pochodzący ze starej rodziny, który później, łącząc się z ludem, stał się jednym z najznakomitszych obywateli Sieny. Podesta Aldobrandino di Guido Cacciaconte, również z arystokratycznego rodu, głównie się przyczynił do zaprowadzenia rządu „dwudziestu czterech“ na korzyść stronnictwa ludowego, rządu mieszanego z przedstawicieli ludu i szlachty.

Dla ludu była nawet szlachta bardzo pożądanym przeciw magnatom miejskim sprzymierzeńcem, bo przynosiła większe doświadczenie w sprawach publicznych, większe wykształcenie i wielką ambicję. — Wskutek oparcia się o arystokrację rodową stronnictwo ludowe zczasem tak się wzmocniło, że umiało sobie w połowie XII wieku wywalczyć własnego przedstawiciela w rządzie, kapitana del Popolo, który, jak się zdaje, w Pizie już dawniej istniał. Capitano miał zrazu trudne zadanie, pomiędzy nim a podestą powstawały ciągłe spory o granice władzy, ale lud wspierał swego przedstawiciela i zwyciężał powoli, lecz bezustannie. Zaprowadzone w roku 1257 opodatkowanie La Lira było głównie zasługą ludowców, a w roku 1270 wybierano już popolanów do Balii konstytucyjnej, która co roku obradowała nad zmianami w rządzie.

W roku 1186 nadał cesarz konstytucję, rodzaj Magna charta, Sienie, na mocy której gmina weszła w lenne prawa możnych rodów, za roczną opłatą 70 marek dobrego, czystego srebra do cesarskiego skarbu.

Gdyby nie niesnaski i zawiści pomiędzy ludem samym, gdyby nie podział późniejszy ludu na stronnictwa — byłoby nie doszło do owych anarchicznych stosunków, które zczasem w Sienie zapanowały. Korupcja ludu zresztą stała się później tak wielką, iż mówiono, że pomiędzy plebejuszami nie było nikogo, ktoby za flaszkę wina nie był dwadzieścia pięć razy zmienił swoich przekonań. Lud umie wytrwale zdobywać sobie władzę, ale nie potrafi rządzić i władzy swej utrzymać.

IV.

Gdy się Manfred rodził, unosiły się nad Tuscją, jak niesie podanie, dwie olbrzymie kobiece postacie, niby dwa niezmierne, ciężkie obłoki i wśród grzmotów i błyskawic walczyły ze sobą w przestworzu. Jedna z nich była Ghibelją, druga Gwelfą. Zapowiadały one te krwawe, straszne walki, które się miały rozegrać w znacznej części na toskańskiej ziemi i ostatecznie zakończyć zwycięstwem idei narodowej, idei gwelfów.

Dwie rasy: północna, longobardzko-frankońska, rasa najeźdźców i miejscowy szczep łaciński, miały jeszcze raz, po raz ostatni, sił swych spróbować, zanim obydwie wyczerpane,

skrwawione upadną na włoskiej ziemi i rasa północna zrzeknie się tam swego panowania.

Na ten ostateczny pojedynek zbierało się jakby na jedną z katastrof, które poprzedzą koniec świata. Burze się zewsząd zbliżały, namiętności wrzały i ziemia się trzęsła, niby Etna przed wybuchem.

Śmierć Fryderyka II, który umarł w październiku 1250, przyśpieszyła walkę. We Florencji stronnictwo narodowe, popolani, czuło się już dość silnem, aby zrzucić ze siebie jarzmo ghibelińskich panów. W długoletnich walkach zamkowe rycerstwo uległo, mieszczaństwo dostało się do rządów, ustaliło swą władzę, a uzbroiwszy nietylko florentyńską ludność, ale i całe okoliczne włościaństwo, podniosło bunt przeciw odwiecznym, obcej krwi ciemiężcom.

Wiadomość o śmierci Fryderyka doszła z południowych Włoch dopiero z końcem roku 1250 albo z początkiem 1251. Florencja powołała więc natychmiast, już 5 stycznia, wygnanych gwelfów napowrót do ojczystego miasta, starała się przyciągnąć część ghibelinów na swoją stronę i gotowała się do walki przeciw warowniom cesarskiej idei, Pizie i Sienie.

Obydwie te rzeczypospolite myślały więc o obronie i krzątały się, aby około siebie zgromadzić mniejsze, niechętne Florencji miasta i ghibelińską szlachtę z całej Toskanji. Zamiary ich się powiodły, a 19 czerwca 1251 roku zawarły Siena, Piza i Pistoja, w pobliżu Pontedery, związek, przyrzekając sobie „przyjaźń i wspólnictwo, które trwać mają na wieki". Gdyby Florencja z jednem z tych miast wojnę rozpoczęła, nie wolno mu było zawrzeć pokoju bez zezwolenia dwóch innych sprzymierzeńców. Także bojkot handlowy wobec Florencji został postanowiony, a ktoby się był odważył z nieprzyjacielskiem miastem wchodzić w pieniężne stosunki, musiałby zapłacić grzywnę w podwójnej ilości sprzedanego towaru.

Traktat nie był wymierzony li tylko przeciw Florencji, ale także przeciw Lucce, jako głównej gwelfów siedzibie.

W owych wiekach często przysięgano, ale jeszcze częściej układy łamano; tym razem więc, na znak wieczystej paktów trwałości, musieli nietylko reprezentanci miast związkowych, ale wszyscy obywatele od lat 20 do 70, co pięć lat je zaprzysięgać.

Jak zobaczymy, nie na wiele się te obostrzenia przydały.

Do związku trzech miast przystąpili niebawem ghibelini z Florencji i z Prato, rodzina Ubaldinich z Mugello, hrabiowie di Mangona i synowie Azzy di Montaccianico. Zaprzysiężenie ich odbyło się uroczyście w kościele św. Andrzeja w Sienie. W domu bankowym Ildobrandina Cacciaconte złożyli spólnicy sumę 15.000 lir na pokrycie szkód, które ponieśli florentyńscy ghibelini, tudzież kwotę 4.000 lir na wydatki związku.

Wkońcu połączyli się z ghibelinami hrabiowie Guidi i miasto Arezzo, tak, że liga zaczęła być groźną dla Florencji, gdyż siły nieprzyjaciół prawie się równoważyły z jej wojskową potęgą.

Rzeczpospolita nad Arnem także nie zaniedbywała się wzmacniać, a po jej stronie stały z końcem 1251 roku miasta San Miniato, Lukka, Orvieto, a nawet Genua.

Otoczona pierścieniem nieprzyjaciół, nie chciała Florencja czekać na chwilę, kiedy związek zewsząd jej zagrażać będzie, więc wystąpiła zaczepnie. Szybciej, niż się spodziewano, stały wojska rzeczypospolitej pod murami najsłabszej i najbliższej nieprzyjaciółki, Pistoi, ale wyprawa, trwająca dni trzynaście, na niewiele się przydała, gdyż ghibelini florentyńscy nie chcieli w niej brać udziału, wskutek czego siły oblężnicze były za słabe. Lud też rzeczypospolitej strasznie się zemścił na arystokratycznych ghibelińskich rodach, skazał je na wygnanie, do czego zapewne głównym powodem była rozpowszechniona po mieście wiadomość, że rody te cichaczem przystąpiły do związku miast nieprzyjaznych Florencji. Rozgoryczenie na zdrajców było tak wielkie, że gmina postanowiła nawet zmienić kolory ghibelińskie w herbie miasta na inne barwy, aby zatrzeć wszelką wspólność z wygnańcami.

Rozpoczęły się wyprawy rzeczypospolitej przeciw ghibelinom, wyprawy narazie szczęśliwe, bo 1 lipca 1253 pobili Florentyńczycy Pizanów pod Pontederą, zdobyli Pistoję, a następnego roku tak znękali Sienę ciągłemi najazdami na jej terytorjum, że Signorja sieneńska musiała z odwieczną nieprzyjaciółką ojczyzny zawrzeć niekorzystny pokój. Związek ghibeliński miast został rozbity, a Siena musiała się zobowiązać, że nie da nigdy przytułku nieprzyjaciołom Florencji.

Były to najświetniejsze czasy panowania florentyńskiego

ludu, który, pełen wówczas prostoty i poczucia wolności, dokonywał cudów energji. Były to czasy, kiedy jakiegoś urzędnika gminy, który sobie przyswoił starą kratę, w błocie leżącą, na wysoką skazano karę, czasy publicznej uczciwości.

Ale i Siena nie spoczywała. Mimo przyjacielskich z Florencją traktatów rozpoczęła się w tajemnicy układać z królem Manfredem, aby przeszkadzać wzrostowi gwelfowskiej potęgi. W sierpniu roku 1257 wysłało miasto dwóch zaufanych do Włoch południowych, po zakupno zboża; właściwym jednak celem ich podróży było skłonienie Manfreda do wspólnej walki przeciw Florencji. Provenzano Ildobrandini Salvani, jeden z głównych przewódców sieneńskiego ghibelinizmu, bawił cały miesiąc na królewskim dworze w „celach tajemniczych": rodziny ghibelińskie, pozostałe jeszcze we Florencji, brały także udział w tym spisku.

Signorja florentyńska dowiedziała się jednak o knowaniach, a oburzenie ludu przeciw ghibelinom nie miało tym razem granic. Jednego z Ubertich i jednego z Infangatich wzięto na tortury, a gdy wszystko powiedzieli, co rządowi wiedzieć było potrzebnem, skazano ich na śmierć. Więcej niż piętnaście zamożnych rodzin wygnano znów z Florencji, a ich wieże i pałace z ziemią zrównano. Podejrzanego o zdradę opata z Vallombrozy także na tortury i na śmierć skazano. Okazało się później, że opat był niewinnym. Oburzona kurja rzymska rzuciła klątwę na Signorję. Siena otwarcie już podjęła rzuconą rękawicę, a mimo „zaprzysiężonych" traktatów przyjęła w swe mury większą część florentyńskich wygnańców.

Florencja zaprotestowała i wysłała posłów do Sieny, przypominając niedawne układy. W piśmie swem wyliczał rząd florentyński czterdziestu pięciu wygnańców, którzy w Sienie znaleźli przytułek, pomiędzy nimi największych nieprzyjaciół ojczyzny, sześciu Ubertich i jednego z Guidich, Szymona.

Ale Sieneńczycy, ufni już w pomoc Manfreda, odpowiedzieli, że wygnańców ze swoich murów nie wydadzą. Florentyńscy posłowie z gniewem odjechali.

W roku 1259 zawarty został traktat pomiędzy Sieną i królem, a Ildobrandino di Ugo złożył Manfredowi imieniem rzeczypospolitej przysięgę wierności. Król przyrzekał osłaniać

rzeczpospolitą swoją opieką. Siena jedno tylko sobie wymawiała, aby nie była zmuszoną zajmować nieprzyjaznego stanowiska wobec kurji rzymskiej.

Mały oddział królewskiego wojska, pod wodzą Giliola, przyszedł do Sieny w lecie w roku 1259, ale po kilku tygodniach opuścił tamtejsze terytorjum. Signorja się tem zaniepokoiła, pozostała bez przyrzeczonych posiłków, a pomoc była konieczna, gdyż Florencja do wojny się gotowała.

Wreszcie, wskutek usilnych nalegań, Manfred przysłał mały, ale doświadczony oddział wojska, pod wodzą Jordana z Anglone, częścią konnicę, częścią landsknechtów, a Sieneńczycy tak się tem ucieszyli, że przystali nawet na to, aby im cesarz swego podestę zamianował, co się sprzeciwiało właściwie zagwarantowanym prawom rzeczypospolitej. Podestą na rok 1260 został Francesco Troghinio.

Zaniepokojeni Florentyńczycy zebrali szybko bardzo znaczną na owe czasy siłę 30.000 wojska, sprzymierzone miasta: Lukka, Pistoja, Prato, San Miniato, San Geminiano, Volterra, Arezzo, Colle di Val d'Elsa, a z dalszych Bolonja, Perugja i Orvieto przysłały swe posiłki.

Dnia 17 maja obozowało już florentyńskie wojsko na wzgórzach S. Martino i Vico, w pobliżu Sieny. Dowódcy florentyńscy jednak, przekonawszy się, że miasta tak łatwo zdobyć nie będzie można, cofnęli się i dalsze robili przygotowania.

W Sienie się wojny obawiano, bo chociaż Piza i Cortona stanęły po jej stronie, a wypędzeni z Florencji i z Arezzo ghibelini także niemałą stanowili podporę, to przecież sieneńska armja mogła liczyć co najwięcej 20.000 ludzi.

Drugiego września wysłali florentyńscy dowódcy ultimatum do Sieny; żądali przedewszystkiem zburzenia murów miasta, a nadto, aby w każdem Terzo, w każdej dzielnicy stała florentyńska załoga i aby na Camporeggi był wybudowany zamek, z któregoby nad całą Sieną panować mogli.

Rząd sieneński, Ventiquatro zebrali się zaraz z podestą Franciszkiem Troghinio na naradę.

Przywołano dwóch florentyńskich posłów, którzy dumnie weszli do sali, nie powitawszy nawet zgromadzenia—i w krótkich słowach postawili swe żądanie zniesienia murów i wystawienia zamku na Camporeggi. „Odpowiedzcie bez zwłoki, —

mówili—albo przygotujcie się na oblężenie. Pokoju ani miłosierdzia nie znajdziecie".

„Odpowiemy pierś o pierś" — odrzekli Ventiquatro.

Posłowie odjechali.

Rząd natychmiast zwołał zgromadzenie ludowe do S. Cristofano, któremu przedstawił stan rzeczy.

Z pośród zebranych powstał Messer Bandinello i radził ustąpić, w kilku miejscach zburzyć mury, aby strasznej uniknąć burzy.

Tego samego zdania był Messer Bonaguida wraz z kilkoma jeszcze radnymi.

Wtedy powstał Messer Provenzano Salvani, członek rządu, wybrany ze stronnictwa ludowego i tak się odezwał: „Poddaliśmy się pod opiekę króla Manfreda, a w mieście jest obecnym hrabia Giordano, rzeczą więc słuszną i pożyteczną, aby i on o wszystkiem został zawiadomiony. Trzeba go tutaj powołać".

Większość się na to zgodziła. Posłano po Giordana, który niebawem przyszedł z szesnastoma kapitanami i tłumaczem, bo cesarscy po włosku nie rozumieli.

Wchodząc, odkryli Niemcy głowę, pokłonili się i wysłali naprzód tłumacza, aby się zapytał, czego sobie rząd życzy.

Wtedy jeden z radnych rzecz im wyłożył.

Niemcy nadmiar się ucieszyli, że nareszcie przyjdzie do wojny, a radość była tem większa, gdy rząd postanowił, aby im zgóry podwójny żołd wypłacić.

Na wypłacenie żołdu i na inne koszta potrzeba było 118.000 florenów, ale niestety, takiej sumy miasto w kasach nie posiadało. — Na wiadomość, że pieniędzy niema, powstał Salimbene de' Salimbeni, krótko oświadczył, że ma u siebie gotówkę i że pożycza gminie potrzebną sumę. A nie czekając na podziękowania, wyszedł, kazał naładować wózek florenami, przykryć szkarłatem i oliwnemi gałązkami i zatoczyć do S. Cristofano.

Niemieccy żołnierze zaczęli tańcować z radości, ale gdy pierwsza minęła uciecha, zakupili wszystkie skóry, jakie się tylko w Sienie znajdowały i robili rzędy na konie, a lud im pomagał tak, że niejeden kupczyk, przywykły stać za ladą i niejeden złotnik lub malarz naprędce stał się rymarzem.

Niemcy byli dzielni, świetnie uzbrojeni i jak mur siedzieli na koniach.

Tymczasem wieści o niesłychanych żądaniach Florentyńczyków rozeszły się po całem mieście i mnóstwo ludzi przybiegło do S. Cristofano. Ventiquatro mądrze postąpili, wybrali natychmiast syndyka, rodzaj dyktatora, który miał prawo sprzedawać i zastawiać dobra gminne i zespalał w swych rękach wszelką władzę. Wybrany nazywał się Buonaguida Lucchari i był człowiekiem wielkiego wpływu.

Natychmiast po dokonanym wyborze kazał biskup uderzyć w dzwony, aby się całe duchowieństwo zeszło do katedry i miał do zebranych krótką przemowę, która się zaczynała słowami: Tantum est ministri regnum dei. Wzywał aby się modlono do Boga i Jego świętej Matki Marji, tudzież do wszystkich świętych za lud i miasto Sienę, ażeby Wszechmocny uchronił rzeczpospolitą od zguby, którą jej chcą zgotować szatańskie Florentyńczyki.

Po modlitwie kazał obecnym zdjąć obuwie i iść procesją wewnątrz katedry, śpiewając psalmy, hymny i odmawiając litanje.

Tymczasem Pan Bóg, wzruszony modlitwą dobrych ludzi i prośbami Marji Panny, natchnął Buonaguidę, aby wielkiego dokonał dzieła.

Syndyk wyszedł na plac przed kościół i tak do ludu przemówił: „Sieneńczycy, wiecie, żeśmy się schronili pod opiekę króla Manfreda, to jednak tylko ziemska opieka, obecnie powinniśmy oddać nasze życie i mienie, nasze miasto i całą sieneńską ziemię w darze królowej wiekuistego żywota, Pannie Marji“...

Wymówiwszy te słowa, złożył płaszcz, zdjął obuwie, głowę odkrył, pas około szyi okręcił i wezwał lud, aby tak samo uczynił i szedł za nim do katedry.

Idąc, modlił się Buonaguida głośno: „Marjo Panno, dopomóż nam w tej wielkiej potrzebie i uwolnij Sienę od smoka, który ją chce pożreć. Pani królowo niebios, zlituj się nad nami“.

Tłum powtarzał za nim: misericordia! misericordia!

Biskup stał właśnie przed obrazem Matki Boskiej, a wi-

dząc zbliżający się lud z syndykiem na czele, zaintonował: „Te Deum laudamus".

Gdy jednak Buonaguida u bramy katedry wielkim głosem zawołał: misericordia, misericordia!, książę kościoła przerwał śpiew i podszedł przyjąć procesję.

Wtedy syndyk rzucił się do nóg biskupa, a biskup go podniósł i dał mu pocałunek pokoju.

Następnie obydwaj wzięli się za ręce, zbliżyli się do ołtarza Marji Panny, a uklęknąwszy przed obrazem Madonny, zwanej degli occhi grossi, łzy lali rzęsiście.

Buonaguida rzucił się na ziemię, a za nim lud cały, który płakał i bolesne wydawał łkania.

Po półgodzinnej modlitwie podniósł się syndyk, a zwrócony do obrazu Matki Boskiej, począł mówić: „Marjo Panno, królowo niebios, matko uciśnionych, ja pokorny, nędzny grzesznik, oddaję Ci w posiadanie i polecam Twojej opiece miasto Sienę z całem jej terytorjum, przyjmij ten skromny dar, ochraniaj nas przed Florentyńczykami i prowadź ich do zguby".

A to mówiąc, złożył klucze miasta przed obrazem Madonny.

W ten sposób uroczyście oddano Matce Boskiej nad Sieną panowanie.

Poczem biskup wszedł na ambonę, miał piękną przemowę, w której do jedności i zgody zachęcał, polecał, aby sobie darowano wzajemne urazy i głosił słowa miłości. Kazanie sprawiło tak wielkie wrażenie, że nieprzyjaciele całowali się i padali sobie w objęcia, a duch niebiańskiego pokoju zdawał się zstępować na tłumy.

Zakończono uroczyste modły procesją, która w późne wieki zapisała się w pamięci sieneńskiej ludności. Pod baldachimem niesiono obraz Matki Boskiej, a za nim szedł biskup z Buonaguidą, obydwaj bez obuwia, ostatni z powrozem na szyi. Dalej postępowały całe szeregi duchowieństwa i nieprzeliczone tłumy ludu; kobiety z rozpuszczonemi włosami, śpiewając pobożne pieśni, odmawiając psalmy, Ojcze nasz, Ave Maria i inne modlitwy. — Pochód udał się do San Cristofano, następnie do katedry, gdzie się spowiadano i przyjmowano św. komunję, a ktokolwiek przeciw bliźniemu ciężko zgrzeszył,

szukał go, aby się z nim pojednać. — Modlitwy i spowiedź trwały noc całą.

Następnego dnia, a było to 2 września, wysłali Ventiquatro, co świt z rana, po dwóch heroldów do każdego Terzo, aby w imię Marji Panny powołać mieszczan pod sztandary.— Ochota do boju była wielka, pierwszy z trzech Gonfalonierów stawił się z Terzo S. Martino, drugi z miasta, a trzeci z Terzo Camullia, z zupełnie białym sztandarem, przedstawiającym płaszcz Madonny. — Za temi oddziałami szło wojsko konne i piesze, a następnie księża i mnisi, z bronią i bez broni, aby nieść pomoc rannym i zachęcać do boju „przeciw tym psom florentyńskim, którzy śmieli stawiać tak bezczelne warunki pokoju".

Ulice pełne były ludu z pochodniami, ciekawie się przypatrującego wojennej wyprawie.

Przy oddziale z Terzo S. Martino jechało trzystu niemieckich rycerzy, wybornie uzbrojonych, samych silnych postaci, pod wodzą hrabiego Giordana. W drugiej kompanji, z Terzo della città znajdowało się dwustu Niemców z sztandarem króla Manfreda, w trzeciej z Terzo Camullia znowu trzystu jeźdźców pod rozkazami Messer Gualtierego. Ci osobliwie pięknie wyglądali, jak lwy na wolność puszczone, a konie ich podobne były do poruszających się, od broni lśniących pagórków. Nad tym oddziałem powiewał wielki biały sztandar.

Dowódcą sieneńskiego ludu był hrabia Ildobrandino.

Wojsko szło wzdłuż rzeczułki Bozzone, modląc się bezustannie do Najwyższego i do Madonny i zatrzymało się dopiero u stóp pagórka nad Arbją, naprzeciwko Florentyńczyków, którzy obozowali na przeciwnym brzegu.

Po wojennej naradzie postanowili sieneńscy dowódcy obsadzić pagórek. Ruch się odbył w porządku i wojsko: konnica i część sieneńskiej piechoty z Terzo San Martino, w czerwonych ubraniach, ustawiło się niebawem na wyżynach w wspaniałym szyku.

Florentyńczycy się przerazili, a kapitan ich zapytał się, jakieby to były oddziały?

„Tysiąc rycerzy, których przysłał król Manfred, sami

dzielni, dobrze uzbrojeni i doświadczeni ludzie, a piechota, to jedna trzecia sieneńskiego ludu, z Terzo S. Martino!"

„Tylko jedna trzecia, a przecież jest ich tam jak mrówek" — odrzekł zaniepokojony dowódca.

Tymczasem przybywały inne oddziały, a wśród kompanji z Camullii toczył się Carroccio, wóz wspaniale przybrany, na którym duży, biały powiewał sztandar.

Niepokój rósł w nieprzyjacielskim obozie. Florentyńczycy nie mogli pojąć, jakim sposobem Siena tyle wojska może wyprowadzić do boju, gniewali się, że te *besciolini*[1]) śmią swe nosy poza mury miasta pokazywać.

Szczególnie jedna okoliczność przyczyniła się do przerażenia florentyńskiego dowódcy.

Zapytał się on o nazwę dwóch rzeczułek i małej osady, którą widział przed sobą. Powiedziano mu, że potoki nazywają się „Malena" i „Biena", a wioska „Cortina". — Oddawna zaś ciężyła nad nim wróżba, że zginie na dolinie Cortiny, pomiędzy „złem" a „dobrem", „fra'l male e'l bene".

O tym dowódcy mówiono, że z djabłem ma do czynienia i nosi go zawsze przy sobie w ampułce, „rinchiuso in una ampolla", aby w potrzebie zasięgnąć jego rady.

Zupełnie inny duch panował pomiędzy Sieneńczykami. Rozpalili oni wielkie ogniska i zaczęli się przed bojem posilać. Z miasta poprzysyłano ogromne zapasy wina, mięsiwa, najprzedniejszego chleba było w bród, a nawet nie brakło kapłonów, kurcząt i rozmaitych konfektów.

Otucha była wielka, wierzono w opiekę Madonny, a po obozie chodziły wieści, że nieprzyjaciel cichaczem wymknąć się zamierza. — Wieczorem rozstawiono straże, a większa część wojska mogła odpocząć i wyspać się przy ogniskach.

Ci, którzy nie spali, opowiadali rano cuda swym towarzyszom. Widzieli oni jakiś dziwny obłok, unoszący się nad sieneńskim obozem, a był to płaszcz biały, który Madonna, opiekunka Sieny nad nimi roztoczyła. Pełni zachwytu popadali na kolana i modlili się.

Po florentyńskiej stronie widziano także ten obłok, ale go przypisywano dymom, rozchodzącym się z licznych ognisk

[1]) Besciolini, słowo zdrobniałe, pochodzące od *besci* albo bessi, „głupcy", „śmiałki".

sieneńskiego obozu. Nie brak było wszakże i takich, którzy się niepokoili tem zjawiskiem.

Wogóle Florentyńczycy posmutnieli. Obawiając się napadu, całą noc stali w pogotowiu, co ich bardzo zmęczyło, a gdy ranek nadszedł, zaczęli zwijać namioty i zabierali się do opuszczenia obozu.

Sieneńska starszyzna postanowiła korzystać z chwili, pobudzono wojsko i ustawiono je czem prędzej w bojowym szyku.

Wódz niemiecki, hrabia Giordano, miał krótką do żołnierzy przemowę, w której wezwał pomocy Marji Panny, a pełen otuchy, zapewnił Sieneńczyków, że wielkie odniosą zwycięstwo. Zakazał tylko żołnierzom pod karą śmierci zsiadać z koni celem brania łupów, a jeżeliby który chciał uciekać, to sąsiad ma go trupem położyć. — Hasłem dnia miało być: nie brać niewolników, nie brać łupów, ale mordować „far carne".

Oddziały powinny się były poruszać ku nieprzyjacielskiemu obozowi jak można najciszej i najspokojniej, nie wolno było w trąby uderzać i dopiero przed samem starciem miało żołdactwo krzyczeć z całej siły i wydawać najdzikse głosy.

W chwili, kiedy wojsko ruszyć miało, podjechał ku hrabiemu Giordano — Arrigo d'Artimbergo i prosił wodza o pozwolenie rozpoczęcia walki, prawo to bowiem nadane zostało przez święte niemieckie państwo jemu i jego rodowi.

Widząc to młody Messer Gualtieri, wysoki, smukły młodzieniec, zsiadł ze swego olbrzymiego konia, ukląkł przed Arrigiem, a powołując się na to, że jest jego siostrzeńcem, prosił, aby tym razem wuj jemu odstąpił pierwszeństwa.

Starszyzna tak była wzruszona tym czynem dzielnego rycerza, że ze wszystkich ust wyrwała się prośba: „Messer Arrigo, na Boga, uczyńcie zadość jego życzeniu".

Arrigo też pochylił się z konia, uściskał młodzieńca i pozwolił mu, aby się pierwszy rzucił na nieprzyjaciela.

Wtedy uradowany Gualtieri spiął konia, najpiękniejszego w armji, a że rumak był cały w żelazo zakuty i miał na sobie szkarłatną kapę z haftowanemi złotem smokami, więc jeździec wraz z koniem rzeczywiście jak potwór wyglądali, który w swej wściekłości chce pochłonąć wszelakie stworzenie.

Właśnie słońce zeszło, wojsko ruszyło przez Arbję i dro-

gą do Monsalvoli kierowało się ku nieprzyjacielskiemu obozowi. Gualtieri jechał o kilkadziesiąt kroków naprzód, za nim Arrigo, hr. Ildobrandino, hr. Giordano i Messer Nicolo di Bigazzi.

Na wyżynie Monsalvoli jest mała płaszczyzna. Tam spuścił Gualtieri przyłbicę, przeżegnał się, chwycił za lancę i z głośnym okrzykiem wpadł pomiędzy nieprzyjaciół. Silnem pchnięciem powalił luchezyńskiego kapitana, pozostawił drzewce w trupie i zaczął ciąć mieczem na prawo i lewo.

W jednej chwili powstało takie zamieszanie i taka wrzawa, że gdyby Pan Bóg był orkan na kraj spuścił, toby wśród szczęku broni, ludzkich głosów i rżenia koni nie słychać było grzmotów i wycia wiatru.

Bitwę rozstrzygnął niebawem ukryty ze swym oddziałem za pagórkiem, hr. d'Arasi, który zboku z niezrównanym zapędem wpadł w środek Florentyńczyków, a zabiwszy własnoręcznie nieprzyjacielskiego kapitana, obalił sztandar florentyński.

Za nim tak się w zmieszanych ze sobą szeregach kotłowało, trupy ludzi i zwierząt tak wokoło padały i krew ziemię broczyła, że się zdawało, iż całe rycerstwo zwarło się w jeden kłąb piekielny.

Upojeni zwycięstwem Sieneńczycy wołali ku nieprzyjacielowi: „Teraz zdobywajcie Sienę! — teraz budujcie zamek na Camporeggi"!

Zwyciężeni napróżno wzywali pomocy swych patronów św.: Zenobjusza i Reparaty — rzeź stała się straszniejsza, aniżeli w jatkach w Wielki Piątek; nawet słońce sprzysięgło się przeciw Florentyńczykom, bo ku wieczorowi tak ich w oczy raziło, że patrzyć przed siebie nie mogli.

W najkrytyczniejszej dla nich chwili, Bocca degli Abati, zacięty ghibelin, zdradził florentyńską ojczyznę. W zamieszaniu dotarł do Jakóba Pazzi, dowódcy florentyńskiej jazdy i odciął mu znienacka rękę, w której trzymał główny sztandar rzeczypospolitej. Wtedy wszyscy ghibelini zrzucili swe czerwone odznaki, a założyli białe, o królewskiej barwie. — To jeszcze większy we florentyńskich szeregach wzbudziło popłoch i doreszty im odjęło odwagę. Wkrótce też już się nie bronili, upadli na siłach.

Drwal sieneński Geppo dwudziestu pięciu wrogów położył swym toporem, a żona jego, przekupka Usiglia trzydziestu sześciu jeńców sznurem powiązała i tak ich prowadziła z triumfem. Florentyńczycy sami pomagali, aby ich wiązano, chcąc w ten sposób dostać się do niewoli i życie ocalić. — Ale i po stronie florentyńskiej nie brak było bohaterów: Tornaquinci z siedmioma synami zginął w obronie Carroccia.

Podczas gdy się walka nad Arbją toczyła, kobiety i starcy, którzy pozostali w Sienie, przepędzali cały dzień na modlitwach i obchodzili kościoły. — Na wieży zaś Maliscottich, dzisiaj Saracinich, stał tambor Cerreto Ceccolini, przyglądał się stamtąd przebiegowi bitwy, a gdy miał dobrą wiadomość, uderzał w bęben i ludzie się zbiegali słuchać, co się dzieje.

„Nasi — wołał najprzód — ruszają na nieprzyjaciela". „nasi Arbję przechodzą", a lud, u stóp wieży zgromadzony, padał na kolana i prosił Boga o zwycięstwo. Gdy zaś Cerreto drżącym głosem oznajmił, że Sieneńczycy ciągną na pagórek i że się bitwa rozpoczyna, wtedy tłum padał na kolana i jak w gorączce powtarzał tylko: „misericordia! misericordia!" —

Dawna minjatura przedstawia nam Ceccoliniego na wieży, śledzącego losy walki. W ulicy gromadzą się starcy, kobiety i dzieci.

Bitwa trwała do pół do dziewiątej wieczór, trupy leżały po ścieżkach, a w rowach płynęły krwi strumienie, Malena nawet — jak opowiadają kronikarze — od ciał ludzkich i krwi wezbrała, a wody Arbji się zaczerwieniły:

— —lo strazio e il grande scempio
Che fece l'Arbia colorata in rosso.

Strażnik na wieży zawołał wreszcie: „uciekają"! Ktoś z tłumu płaszcz swój jak sztandar rozwinął, zaczął krzyczeć: „pobici!" — „w rozsypce!" — „zwycięstwo!" — i cała Siena zawrzała od okrzyków szczęścia i radości.

Na placu boju tymczasem resztki wojska nieprzyjacielskiego, a mianowicie oddziały z Lukki i z Arezzo cofnęły się ku Montaperti, a wodzowie sieneńscy, widząc, że dalszy rozlew krwi zbyteczny, kazali tych brać do niewoli, którzy się sami poddadzą. Wtedy Arezzanie, Orwietanie i Lukkanie pozsiadali z koni i broń odrzucili. Hrabia Arasi i Giordano zabrali

niewolników z Prato i Pistoi, Arrigo i Gualtieri zaciężnych z Sangeminiano i Sanminiato, a Sieneńczycy razem 2600 jeńców.

Nad Arbją tyle leżało trupów, że powietrze tchnęło zarazą, ludzie opuścili okolicę i tylko lisy, kruki i jastrzębie przez długi czas tam ucztowały.

Zwycięskie wojsko wracało dopiero w niedzielę, około dziewiątej z rana do Sieny.

Na czele triumfalnego pochodu jechał na ośle jeden z florentyńskich posłów, z rękami na plecach związanemi i z twarzą zwróconą do ogona swego smutnego rumaka. Sztandar florentyński, do oślego ogona przywiązany, walał się po błocie.

Następowali trębacze.

Za nimi szło czterystu Niemców z oliwnemi wieńcami na głowie, pod wodzą hrabiego d'Arasi, wioząc sztandar Manfreda. W dalszym ciągu zwycięskiego łańcucha widać było wojsko sieneńskie, jeńców i Usiglię ze swymi trzydziestu sześcioma niewolnikami. Dla sieneńskiego Carroccia zrobiono wyłom w bramie miejskiej, aby zeń nie zdejmować sztandaru.

Zwycięzcy udali się przedewszystkiem do katedry, aby złożyć dzięki opiekunce miasta, Madonnie, która się stała odtąd pośredniczką pomiędzy Sieną a Chrystusem:

Maria advocata,
Mediatrix optima
Inter Christum
Et Senam suam.

Ona okrywała swym płaszczem Sienę przed wszelakiem nieszczęściem, Ona, pani świata, przedewszystkiem stała się królową Sieny.

Ch'ella vi vegga in pace et unità
Ognor che voi sarete a lei bon figli,
Tutta vostra città
Ricoprirà col suo santo mantello.
. . . . . .
Ell'è pur sola imperatrice e donna
Dell'universo e massime di noi.

Hołdujące królowej nieba miasto dodało do napisu na swej pieczęci: „Sena vetus", jeszcze słowa „Civitas virginis". Przy

chrzcie powszechnym, który się odbywał w wigilję Wielkanocy i Zielonych Świąt, pierwsza przyniesiona do baptisterium dziewczynka otrzymywała imię Marji. — Obraz, który Sieneńczyków do zwycięstwa prowadził, Madonnę z „wielkiemi oczyma", nazwano Madonną delle grazie. Gdy zaś na ratuszowej wieży, na Mangii, dzwoniono, zwołując zgromadzenie ludowe, musiano na pamiątkę wielkiej florentyńskiej klęski trzy razy uderzyć w Campana comunis, na cześć Matki Boskiej.— W chwilach szczęśliwych dla rzeczypospolitej zdarzeń uwalniano dla Madonny pewną ilość więźniów, zamkniętych za długi, albo za nieuiszczenie grzywien, na które zostali skazani. Rzecz tak przedstawiano, jakoby gmina stawiała wniosek do Madonny na darowanie im kary, a Madonna, jako królowa Sieny, ich dopiero uwalniała.

Ba nawet nie wolno było żadnej kobiecie złego życia, która miała imie Marji, mieszkać lub zatrzymywać się w Sienie, aby nie ubliżyć królowej. Nulla mulier meretrix nomine Maria possit in Civitate stare aut morari.

Girolamo Gigli w swej książce „La città diletta di Maria" sądzi, że cała Siena jest jakby jakiemś misterjum Madonny, do której się tam niemal wszystko odnosi. Czarna i biała barwa nawet, powtarzająca się często w Sienie, to znak z jednej strony pokory, z drugiej czystości Marji. Wielki czarno-biały sztandar komunalny, zwany balzana, czarno-białe intarsje marmurowych ścian katedry, nawet tych samych kolorów ubranie służby w Palazzo publico, to wszystko ma hołdować Madonnie.

Po zwycięstwie jednak pod Montaperti czuli się Sieneńczycy w obowiązku także i wojsku Manfreda wyświadczyć jakiś religijny zaszczyt; ogłosili więc ich patrona, świętego Jerzego, chorążym gminy sieneńskiej i urządzali w tym celu solenne nabożeństwa.

Niemcy zresztą jeszcze byli rzeczypospolitej potrzebni. Miasteczko Montecalcino nie chciało się poddać ghibelinom, a silne swem położeniem i murami, odważnie się opierało. Tam więc duży oddział wojska posłano, który dość szybko zdobył orle gniazdo. Litości nad gwelfami nie miano, zniszczono im mury, domy spalono i kazano zdać się na łaskę i niełaskę sieneńskiej Signorji.

W długiej więc procesji szli mężczyźni, kobiety i dzieci

z Montecalcino z powrozami na szyi, z obnażonemi głowami, do Sieny, prosić o przebaczenie. Na czele nieśli księża i zakonnicy krucyfiksy w rękach, a stanąwszy przed bramami zwycięzców, wołali: „Przebaczenia, litości, uważajcie nas za umarłych".

Rząd kazał im surowo odpowiedzieć; „Idźcie na pole bitwy pod Montaperti i czekajcie".

Poszli i czekali tam dwa dni, od 4 do 6 października, wśród strasznych wyziewów, które gnijące trupy wydawały.

Umysły tymczasem w Sienie się uspokoiły, a po dwóch dniach pozwolono im wrócić do domu i miasto odbudować.

Do Florencji jednak pozostała nienawiść na wieki. Lud zgruchotał i spalił nieprzyjacielskie Carroccio i tylko dwa drągi z owego triumfalnego niegdyś wozu zawiesił przed obrazem Matki Boskiej w katedrze, gdzie się do dziś dnia, chociaż w innem miejscu znajdują. Martinella, dzwonek wojenny Florentyńczyków, leżał przez długie lata na placu z urwanem sercem.

Potęga Florencji zdawała się być na zawsze złamaną:

fu distrutta,
La rabbia fiorentina, che superba
Era in quel tempo si com'era è putta...

V.

Gdy triumfujące wojsko wracało po bitwie pod Montaperti do Sieny, jeden z najzawziętszych gwelfów „guelfissimo". Deo de'Tolomei przypatrywał się z okien swego pałacu. Prawie naprzeciwko stał dom Salvanich, jego śmiertelnych wrogów. Tolomei, wraz z innymi gwelfami, widzieli przed sobą nieubłagany miecz przeciwników, w najlepszym razie wygnanie i zniszczenie ich mienia. Stronnictwa nie znały wówczas litości.

Bohaterem dnia był w Sienie Provenzano Salvani, on w tej chwili największy miał wpływ, gdyż jego zdanie przemogło w radzie, gdy chodziło o odrzucenie sromotnych florentyńskich warunków i rozmówienie się z nieprzyjacielem twarz w twarz, oko w oko. — Był to człowiek rozumny, ale

gwałtowny, mściwy, niedowiarek, a podobnie jak o florentyńskim wodzu pod Montaperti, mówiono i o nim, że nosi djabła w ampułce, który mu we wszystkiem pomaga. Salvani skierował teraz swą wendetę przeciw wrogiemu stronnictwu, skłonił rząd, aby rodzinom gwelfowskim rozkazał opuścić Sienę. Musieli emigrować: Tolomei, Piccolomini i wielu innych. Piccolominim, ponieważ należeli do filarów stronnictwa, zburzono w roku 1266 pałac i wieżę.

Cały jednak swój gniew chcieli ghibelini wywrzeć na Florencji i rzeczywiście wobec zwyciężonego miasta rozkoszowali się z zawiści, boć wendeta, według ówczesnych wyobrażeń, to bogów uciecha. La vendetta, il piacere degli Dei.

Tam się gwelfi w strasznem znajdowali położeniu, nie było w mieście rodziny, któraby nie opłakiwała swych synów i braci, cały lud rozpaczał, a boleść się wzmogła, gdy się dowiedziano, że właśni obywatele, że ghibelini florentyńscy przeszli w boju do nieprzyjaciela.

Ukryci dotąd stronnicy ghibelinizmu radowali się, urągali zwyciężonym, a położenie gwelfów stało się tak ciężkiem, że zamożniejsze ich rody, nie czekając na pewną zgubę, postanowiły jak najprędzej opuścić miasto.

W dziesięć dni po klęsce pod Montaperti, w piątek 13 września, całe szeregi gwelfów z kobietami i dziećmi wychodziły z Florencji. Najznaczniejsza ich część udała się do Lukki, gdzie im ludność ofiarowała przytułek na przedmieściu San Frediano i oddała do użytku portyk, otaczający kościół tego nazwiska.

Smutne schronienie dla ludzi, przyzwyczajonych do wygód i dostatku.

Nietylko zresztą florentyńscy gwelfi opuścili ojczyznę, ale tak samo pościągali się do Lukki: gwelfi z Prato, z Pistoi, z Volterry, z San Geminiano i z innych miast i zamków Toskanji, obawiając się zemsty i okrucieństw pijanych zwycięstwem ghibelinów.

I mieli się czego obawiać; wszędzie rozpoczęło się panowanie rycerstwa i ucisk mieszczan i ludu, a we Florencji ustanowili Niemcy podestą hrabiego Gwidona Novellę i kazali miastu płacić żołd zaciężnym króla Manfreda.

Zawziętość ghibelinów przeciw Florencji była tak wielką, że na zjeździe w Empoli, gdzie się miano zastanawiać nad za-

pewnieniem panowania stronnictwu, delegowani Pizy i Sieny wystąpili z wnioskiem, aby nieprzyjacielskie miasto zburzyć i z ziemią zrównać. Mury florentyńskie miały zniknąć, lud miał być rozproszony, aby nigdy nie mógł podnieść swej mściwej ręki przeciw ghibelinom.

Zjazd odbywał się pod przewodnictwem hrabiego d'Anglone, pełnomocnika Manfreda, który oczywiście pragnął jak najsurowszego wobec Florencji postępowania, posłowie mniejszych miast także przyklasnęli postawionemu wnioskowi i zdawało się, że zgromadzenie popełni najohydniejszą zbrodnię wobec własnego narodu.

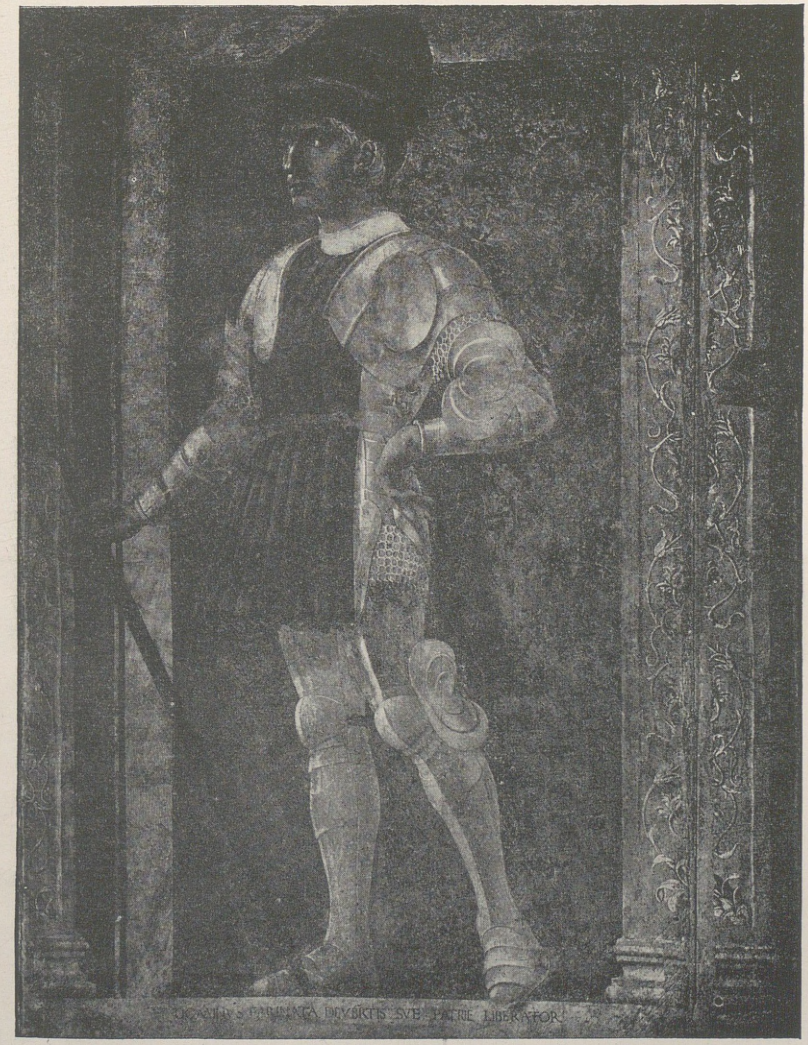
Wtedy podniósł się Farinata Uberti, wczorajszy jeszcze zdrajca rodzinnego miasta i pełen oburzenia zaprotestował przeciw niegodnym zamiarom. „Pomimo, że wziąłem broń do ręki, pomimo, że prześladowałem moich nieprzyjaciół, — mówił on — nie przestałem kochać mojego kraju i nigdy się na to nie zgodzę, abyśmy to, co nieprzyjaciel oszczędził, własną zburzyli ręką i aby przyszłe wieki nazywały nas grabarzami ojczyzny. — Nie ścierpię zburzenia Florencji i gdyby tysiąc razy za nią trzeba umrzeć, gotów jestem tysiąc razy ofiarować moje życie".

To powiedziawszy, wyszedł Farinata z gniewem, a powaga jego była tak wielką, że zgromadzenie natychmiast odstąpiło od zbrodniczego zamiaru i wysłało za nim przyjaciół, aby go do powrotu nakłonić.

Uberti chciał zniszczyć władzę ludu i zapewnić we Florencji panowanie rycerstwa, a w tym celu połączył się z Sieneńczykami, sprowadził wojsko niemieckie i zdradził ojczyste miasto. Pomimo, że w Empoli ochronił je przed zupełną zagładą, przecież Dante zalicza go pomiędzy zdrajców, Dante, który sam był ghibelinem i wtedy, kiedy swój poemat pisał, żył na wygnaniu, przez gwelfów na nie skazany.

Na płaszczyźnie, ziejącej płomieniami, w głębiach piekieł, widzi poeta Farinatę. Groby tam rozsiane, a z nich, jak z pieców buchają ognie.

Zewsząd słychać jęki boleści. — Z jednego z tych dołów słyszy Dante głos przyjacielski: „Toskańczyku, zatrzymaj się, mówisz narzeczem tak dla mnie słodkiem". Głos to Farinaty,



Farinata degli Uberti. Fresk Andrzeja del Castagno w S. Apollonia we Florencji.

który jeszcze w tych piekielnych mękach dumny i poważny, „podnosi pierś i swe groźne czoło, jak gdyby całe piekło chciał swą pogardą obryzgać".

Ed ei s'ergea col petto, e con la fronte
Come avesse lo'nferno in gran dispetto.

Farinata czuje głęboko swą winę, ale ma i usprawiedliwienie, które go wobec ojczyzny uniewinnić powinno!

„W bitwie nie brałem udziału i z pewnością bez powodu nie byłbym poszedł w obce szeregi".

„Ale też na owem zgromadzeniu, na którem chciano postanowić, aby zburzyć Florencję stałem sam jeden i sam jeden śmiałem ją broniłem czołem":

Ma fu io sol colá: dove sofferto
Fu per ognun di torre via Firenze.
Colui che la difese a viso aperto.

Postępowanie Ubertich taką pomiędzy ludem florentyńskim wzbudziło przeciw nim nienawiść, że gdy później gwelfi do władzy powrócili, powzięła rada rzeczypospolitej uchwałę, ażeby w litanjach kościelnych zamieścić prośbę do Boga, aby zniszczył ten ród zbrodniczy, ut domum Hubertam eradicare digneris.

Dla Sieny i wogóle Włoch nie miało zwycięstwo pod Montaperti takich następstw, jakichby się spodziewać było można. Duch narodowy powszechnie się na półwyspie obudził i nie mógł już cierpieć niemieckiego panowania. Papiestwo zresztą wszelkiemi możliwemi sposobami walczyło przeciw dynastji Hohenstaufów, w której widziało największego swego nieprzyjaciela na włoskiej ziemi. Urban IV, z rodu Francuz, rozpoczął politykę opierania się na rodzie andegaweńskim, aby z tegoż pomocą do reszty wyswobodzić ojczyznę z pod niemieckich wpływów.

Śmierć młodego jeszcze Manfreda, jasnowłosego króla, „re biondo e di gentile aspetto", zachwiała niespodziewanie ghibelińską potęgą, mimo to Siena została jeszcze wierną swej przeszłości i cesarstwu. Obawa zresztą zemsty gwelfów zaniepokoiła Sieneńczyków i Pizanów, zwłaszcza, gdy ghibeli-

nizm poniósł klęskę w bitwie pod Benevento, a Karol d'Anjou coraz większe w południowych Włoszech odnosił korzyści.

Obydwa miasta udały się wtedy do młodego Konradyna, aby ratował sprawę ghibelińską i przybył im czem prędzej na pomoc. A ponieważ król nie miał funduszów na włoską wyprawę, więc Sieneńczycy wraz z Pizanami posłali mu na ten cel sto tysięcy florenów, a prócz tego obowiązali się utrzymywać własnym kosztem oddział dwustu konnych.

Gdy Konradyn nadciągnął do Lombardji, powitali go w Pawji, imieniem Sieny, ambasadorowie Bonaiuto Domenico, Lanfranchino Lombardo i Guarnerio, w bogatych strojach. Taka zaś gorączka i taka obawa opanowała wtedy Sieneńczyków przed Karolem Andegaweńskim, że wyznaczyli nagrodę dla kurjerów, którzy przyniosą najpierw wiadomości o klęskach Francuzów.

Siódmego kwietnia 1268 stanął Konradyn w Pizie, gdzie z wielkim go przyjmowano zapałem, a Siena chciała w tej mierze przewyższyć jeszcze sprzymierzone miasto. Signorja zakupiła za przeszło 485 lir cztery sztuki białej materji „zendado", na dwa sztandary, które miały powiewać nad Carroccium i na baldachim, osłaniający osobę serenissimi domini regis Conradi. U słynnego złotnika Tury w Sienie zamówiono dwa cesarskie orły, które kosztowały dwadzieścia cztery lir, a prócz tego wydano jeszcze pięćdziesiąt lir na inne wydatki, z przyjęciem monarchy połączone.

W dzień wjazdu cesarza mnóstwo publiczności zaległo ulice, a ponieważ Konradyn przybywał z małżonką, więc znakomite panie sieneńskie, w przepysznych strojach, wyszły na spotkanie cesarstwa. — Aby tłum się nie niecierpliwił i czekał w spokoju, rozdawano mu wino, kupione za sześć soldów w składzie Buonsignori Maffei.

Pomimo nesłychanego zapału, z jakim przyjęto królestwo, w mieście złe się już szerzyło przeczucie, albowiem na dwa dni przed ich przybyciem pożar uszkodził część katedry, a czarne jeszcze i dymiące się belki zdawały się być zapowiedzią wielkiego nieszczęścia.

I rzeczywiście, w pięćdziesiąt i cztery dni później odegrał się ostatni akt tragedji Hohenstaufów na polach w Salentini w bitwie, którą mylnie nazwano bitwą pod Tagliacozzo.

Konradyn ginie na Piazza del Mercato w Neapolu.

Provenzano Salvani chciał jeszcze wszelkiemi sposobami podtrzymać ghibelińską ideę w Toskanji, stanął na czele sieneńskiej milicji i garstki Niemców i starał się oprzeć naciskowi florentyńskiej armji, połączonej z Francuzami pod wodzą jednego z generałów Karola Andegaweńskiego.

Ale szczęście odwróciło się od Sieny.

W czerwcu roku 1269 zginął Provenzano w bitwie pod Colle di Valdelsa, rzeczpospolita straciła jednego z najznakomitszych swoich synów, a ghibelinizm najwytrwalszego swego przedstawiciela w Toskanji.

Messer Carolino Tolomei, wróg zażarty Provenzana, znalazł jego ciało na polu bitwy, a wściekły z zemsty, uciął głowę trupa, zatknął ją na oszczep i kazał nieść w triumfie po ulicach Sieny.

Ale lud zaczął się burzyć z powodu tego okrucieństwa, a nawet sami gwelfi szemrali, więc chciano zatrzeć złe wrażenie, wywołane szatańskiem postępowaniem Messer Carolina i pochowano ciało Provenzana przystojnie w kościele franciszkanów.

Skoro jednak wzburzenie się uspokoiło i gwelfi czuli się w mieście na siłach, postanowili zupełną zagładę rodu Salvanich.

Na wschód od kościoła San Cristofano, tam, gdzie pagórek stromo spada ku Porta Ovile, stały domy i składy, tudzież ufortyfikowane pałace Salvanich i Provenzanich. Obydwa rody miały ten sam początek, a nadto były ściśle ze sobą spowinowacone i połączone wspólnemi handlowemi interesami. Stanowiły też jedną Consorterię.

Consiglio generale uchwaliło teraz, aby ich pałace, domy i wieże z ziemią zostały zrównane. Podesta musiał przysiąc destruere et destrui facere radicibus palatium et turrim et Casamentum filiorum Salvani et filiorum Provenzani. Messer Deo dei Tolomei został wybrany, aby przeprowadzić dzieło zniszczenia, a z taką energją oddał się temu zadaniu, że burząc mury Provenzanich, uszkodził sąsiedni kościół San Cristofano.

W ten sposób gwelfi pomścili krzywdy, doznane w roku 1267, kiedy z rozkazu Provenzana zniszczono pałace znakomitszych rodów gwelfowskich, a ulicami Sieny przejść nie było

można, tyle leżało tam gruzów. — Teraz chciano, aby nawet nazwisko Provenzanów z historji Sieny zostało wymazane, a Dante powiada:

...appena in Siena sen pispiglia
Ond'era sire. (Provenzano).

Ale stało się inaczej. Co się w dziejach zapisało, to nigdy nie ginie. — Obok domów Provenzanów i Salvanich znajdowała się brama, którą zwano Porta Provenzana, a całą tę część miasta nie przestał lud nazywać Contrada di Provenzano. Na szczątkach domostw Provenzanów rozpościerały się zczasem składy towarów Piccolominich, tudzież najgorszego rodzaju gospody, uczęszczane przez pachołków, którzy muły popędzali. Część ta miasta stała się najbardziej zohydzoną w Sienie. W sąsiednich ulicach musiano zamykać okna, wychodzące na tamtą stronę, aby nie widzieć i nie słyszeć bezeceństw, które się tam działy, a gdy się w mieście coś złego stało lub popełniono jakiś czyn zbrodniczy, mówiono, że się to musiało stać na Provenzano. — W czasach późniejszych, kiedy moralność bardzo w Sienie upadła, narzekał jeden z pisarzy, że nastąpi niebawem smutna chwila, kiedy wszystkie kobiety pójdą na Provenzano: Siena vedrai tutte le tue donne andare a Provenzano. — Ale wreszcie w XVII wieku powstaje na miejscu zepsucia, jakby na zatarcie wszelkich zbrodniczych wspomnień, mały kościółek, a w nim Madonna, której kult szybko się rozszerza. — Pobożni idą tam z Sieny i z całej okolicy, a wiara w Madonnę z Provenzano tak się głęboko wpaja w serce Sieneńczyków, że poczęści zaczynają zapominać o dawnej Madonnie z katedry, o Matce Boskiej „sierpniowej". Nazwisko Provenzano w ten sposób przetrwało wieki i — zrazu przeznaczone na zapomnienie, sponiewierane, — znowu zaszczytnie było powtarzane.

VI

Po śmierci Provenzana brakło głowy ghibelinom w Sienie, rządy gwelfów ostatecznie były zapewnione, Ventiquatro nie mogli się utrzymać. — Zgromadzenie ludowe postanowiło 28 maja 1277, że rząd republiki ma być wybierany z pomię-

dzy rodzin kupieckich, należących do stronnictwa gwelfów: de bonis et legalibus mercatoribus et amatoribus partis guelfe, a szlachta obca rodowa, potenti di casato, winna być od wszelkiego udziału w rządzie wykluczona.

W ten sposób powstało panowanie „dziewięciu“ Nove, panowanie oligarchji wielkich rodów kupieckich, jeden z najlepszych rządów, jakie kiedykolwiek w Sienie panowały. Rząd dziewięciu starał się przedewszystkiem zagoić rany, które długoletnie walki zadały rzeczypospolitej, zawarł pokój z Florencją, a upokorzywszy dawne ghibelińskie familje, nie miał narazie wewnętrznego nieprzyjaciela. Lat siedmdziesiąt trwał ów ustrój rzeczypospolitej, najszczęśliwsza epoka Sieny. Handel znów się zaczął szybko rozwijać, sztuka kwitnąć, a miasto wzbogacać pysznemi budowlami. Republika uzupełniła swe posiadłości w okolicach Chiany i na Maremmie, w mieście powstał przemysł, budowano Palazzo publico i Torre del Mangia. Duomo zaczęto rozszerzać na olbrzymie rozmiary, zaprowadzono konieczne dla miasta wodociągi. — Duccio, Simone Martini, bracia Lorenzetti w tych czasach zasłynęli; stary uniwersytet sieneński nowemi ożywiono siłami tak, że uczniowie tam z dalekich przybywali okolic. Według spisu ludności z r. 1327 było w mieście 11.700 rodzin.

Po upadku Hohenstaufów i zupełnem gwelfów zwycięstwie rozpoczęła się nietylko w Sienie, ale w całych Włoszech reakcja przeciw dawnym rycerskim rodom, które były główną podporą ghibelinizmu i wogóle przeciw szlachcie. Ordinamenti di giustizia we Florencji, Sacrati w Bolonji, Statuti del Popolo w Sienie, wydawane w latach 1290—1310, natchnione są wszystkie jednym duchem nienawiści przeciw możnym. Ta nienawiść przechodzi wkrótce i na potężne rody kupieckie, które, dochodząc do olbrzymich bogactw, stały się niebawem jednem z największych niebezpieczeństw tak Sieny jak innych włoskich republik. Walczyły one ze sobą o wpływ, zyskiwały sobie w mieście stronników, najrozmaitszemi, niezawsze uczciwemi sposobami, burzyły w celach prywatnych cały porządek społeczny, wiązały się z nieprzyjaciołami ojczyzny, aby przeprowadzić własne zamiary. W Sienie rody Salimbenich, Tolomeich i Malavoltich w ciągłych ze sobą żyły niesnaskach. Salimbeni uchodzili za ghibelinów, za ród arystokratyczny,

przeciwny wszelkiemu współudziałowi klas niższych w rządzie, Tolomei natomiast w ludzie szukali oparcia i dziedziczyli swe gwelfowskie tradycje. Potrzeba było tylko jakiegoś szczególnego powodu, jakiejś prywaty, a już ludność chwytała za broń, już stronnicy jednego rodu walczyli z zausznikami drugiego. Pamiętną taką domową rewolucję wywołali Salimbeni, zamordowawszy przy jakiejś sposobności dwóch Tolomeich. Silny rząd dziewięciu z największą trudnością poskromił walkę, skazując sprawców morderstwa na wygnanie.

Ale i rząd niemało zawiniał; złożony z samych kupców, okazywał się osobliwie wobec dawnej szlachty na każdym kroku stronniczym, a w sercach ghibelinów i ludu, wykluczonego od udziału w sprawach publicznych, wrzała zemsta. Szemrano na Signorję, zbierano się na placach publicznych, spiskowano przeciw kupcom, a rodziny, które dawniej stały na czele miasta, zaczęły zbierać około siebie przyjaciół.

Gdy się tak rządy rzeczypospolitej psuć zaczynały, nawiedziła w roku 1348 straszna klęska Toskanję, morowa zaraza, czarna śmierć, jak ją nazywano. W samej Sienie i okolicy miało wymrzeć ośmdziesiąt tysięcy osób. Siena tak się wyludniła, że już odtąd nigdy nie mogła się podnieść do dawnej wielkości.

Około połowy XIV wieku stosunki polityczne we Włoszech dochodzą znowu do tego stopnia zamieszania, do takiego chaosu, że wszędzie przygotowuje się grunt dla tyranji. Organizacja lenna cesarstwa już nie istnieje, a kościół traci także wszelką polityczną władzę. Natomiast wybijają się możniejsi magnaci i Signorje miast, aby wszelkiemi sposobami: podstępem, przekupstwem i siłą, mieczem i trucizną dochodzić do władzy, powiększać swe terytorja, nowe tworzyć państwa. Najpierwsza wzmogła się rodzina Viscontich w Medjolanie i ciężyła niebawem nad mniejszemi republikami, a pomiędzy innemi i Siena przed nią pewną się nie czuła.

Zagrożone więc w swym bycie, te małe państewka rade były wznowić tradycje ghibelinów, oprzeć się o cesarstwo, gdyż mniej się mogły obawiać cesarza, który od czasu tylko do czasu mógł z za Alp do Włoch przybywać, aniżeli Viscontich, których tyrańska władza prędko groźną się stała. Ale cesarz niemiecki Karol IV nie miał już tych wielkich zamiarów

utworzenia z Niemiec i Włoch jednego potężnego, świat obejmującego cesarstwa, o jakiem marzyły śmiałe umysły Hohenstaufów. Karol, zachęcony włoskiemi intrygami, wybrał sie wprawdzie za Alpy, ale mniej mu w tej wyprawie chodziło o ambitne zamiary, aniżeli o zebranie jak najwięcej pieniędzy. Małe rzeczypospolite spodziewały się, że Karol ukróci władzę Viscontich, ale medjolańscy książęta takiemi go obsypali podarunkami, że cesarz pozostawił ich w spokoju i pociągnął dalej na południe, aby jak najwięcej nasprzedawać tytułów i złotem jak największe napełnić kasy.

Sieneński rząd dziewięciu wysłał dla przezorności posłów swych aż do Pawji, aby powitali cesarza i zaprosili go w swe mury. Cesarz przybył, ale zauważył, że rząd jest pomiędzy ludem znienawidzonym. Przy wjeździe Karola do Sieny krzyczano: „niech żyje cesarz"! „śmierć dziewięciu" ! i wzburzenie przeciw Signorji było widocznem. Cesarz więc nie przyjął od Signorji podawanych mu kluczy miasta, co oczywiście zwróciło powszechną uwagę i co uważano za niełaskę. Gdy monarcha wyjechał, wybuchła ludowa rewolucja: kierownicy rozruchu wpadli na ratusz, powyrzucali przez okno dokumenta, które miały być cesarzowi przedłożone do potwierdzenia, a lud przywiązał te pergaminy osłu do ogona. Członkowie rządu musieli się chronić ucieczką, a tłuszcza domy ich zrabowała.

Nastąpiły układy pomiędzy ludem a rycerstwem, zgodzono się na rząd wspólny, do którego jedno i drugie stronnictwo po sześciu wybierało przedstawicieli. Zwano ich Dodici. Ale ci nie umieli zyskać sobie popularności, co zresztą łatwem nie było, bo wygnani miejscy patrycjusze, członkowie dawnej oligarchji, bezustannie intrygą i przekupstwem jednych przeciw drugim burzyli, aby z tych niepokojów skorzystać w danej chwili.

Po latach dziesięciu musieli Dodici ustąpić, zaprowadzono rząd, w którym patrycjusze mieli przewagę. Pomiędzy tymi jednak trudniej jeszcze było o zgodę, aniżeli pomiędzy szlachtą a ludem. Salimbeni nie mogli ścierpieć obok siebie żadnej innej z możniejszych rodzin, znów więc zaczęli nowe intrygi, połączyli się z ludem i z dawniejszymi Dodici i potajemnie udali się do cesarza o pomoc, ofiarując mu pieniężne

zasiłki. Karol IV, który wiecznie był w potrzebie, a wtedy nawet kosztowną swą koronę we Florencji zastawił, przysłał Salimbenim siedmiuset zbrojnych rycerzy pod wodzą Malatesty Unghera z Rimini. Po zawziętych walkach w ulicach Sieny, w których patrycjat silny stawiał opór, zwyciężył Unghero, ściął kilku przewódców patrycjatu i oddał Salimbenim władzę. — Salimbeni wykupili zato cesarzowi koronę z zastawu za 1620 florenów w złocie.

W drodze z Lukki do Rzymu wstąpił cesarz na kilka dni do Sieny, gdzie pozostawił Malatestę, aby pilnował porządku. Ale poprzednio ułożył już z papieżem Urbanem projekt sprzedania Sieny i kilku innych miast toskańskich kurji rzymskiej. Wrócił więc w grudniu do Sieny i potajemnie z rządem i z Salimbenimi o tę sprzedaż traktował. Gdy zaś Dodici skłaniali się sprzedać ojczyznę, cesarz zażądał, aby mu jako gwarancję przeprowadzenia projektu oddano kilka najważniejszych zamków na terytorjum sieneńskiem w posiadanie i aby mu gonfaloniery i milicja miejska na wierność złożyła przysięgę.

Gdy żądania te przedłożono zgromadzeniu ludu, powstało wielkie oburzenie, mieszczaństwo takich warunków nie przyjęło, przeczuwając, że się zdrada gotuje ojczyzny.

Wtedy cesarz w porozumieniu z Salimbenimi postanowił siłą to przeprowadzić, na co miasto dobrowolnie przystać nie chciało, zwłaszcza, że miał wtedy aż trzy tysiące konnicy w Sienie.

Lud, widząc, na co się zanosi, kazał bić w dzwony, a capitano del popolo, Matteino di ser Ventura da Mensano, rzucił się na czele milicji i wzburzonych tłumów na cesarskie rycerstwo, które w ciasnych ulicach nie mogło się bronić. Konie Niemców padały pod ciosami ludu, a pomiędzy ciężkiem rycerstwem powstało takie zamieszanie, że cesarz musiał się schronić na plac Tolomeich, gdzie się ufortyfikował w pałacach wygnanych patrycjuszów.

Przez siedm godzin trwała walka pomiędzy nacierającym ludem a oblężonymi; gdy jednak czterystu najdzielniejszych żołnierzy, broniących cesarza i przeszło tysiąc dwieście koni padło na ulicach, a lud był już bliskim opanowania pałaców, cesarz schronił się u Salimbenich.

Capitano del popolo już tam cesarza nie ścigał, gdyż są-

dził, że mając zwyciężonego w swym ręku, łatwo będzie korzystne przeprowadzić układy. Przedewszystkiem prosił, aby monarcha natychmiast Sienę opuścił, a chcąc mu dalszy pobyt w mieście i paktowanie z Salimbenimi niemożliwem uczynić, kazał ogłosić pomiędzy ludnością, że ani cesarzowi ani nikomu z jego otoczenia nie wolno dostarczać pożywienia.

Cesarz był w rozpaczliwem położeniu. Kronikarz sieneński pisze, że monarcha został sam jeden i trwoga go opanowała. Oczy uzbrojonego ludu na niego były zwrócone; uniewinniał się, ściskał tych, którzy się do niego zbliżali, upewniał, że go wszyscy zdradzili: Malatesta, Salimbeni i Dodici. — Ludowi sieneńskiemu przebaczał wszystko i rozdawał więcej łask, aniżeli od niego żądano. Trzęsący się, umierający z głodu, rad był wyjechać, ale nie posiadał ani koni, ani pieniędzy, ani towarzyszy. Capitano kazał stół zastawić i zwrócił monarsze część rzeczy, które mu odebrano.

Ale gdy Karol pożywił się i ochłonął, zaczął stawiać warunki uszczęśliwionym zwycięstwem Sieneńczykom.

Rozpoczęto układy, które wyszły na korzyść cesarza. Miasto zapłaciło monarsze dwadzieścia tysięcy florenów za łaski, któremi obdarzył Signorję, a przedewszystkiem za prawo bezpośredniego podlegania państwu, które przyznał miastu.

Więcej już cesarz do Sieny nie wrócił, ale rzeczpospolita nie doczekała się upragnionego spokoju.

Rozpoczęła się walka wszystkich przeciw wszystkim; miasta, które Siena w świetnych swych czasach ujarzmić potrafiła: Grosseto, Montalsino, Casola, Massa, zaczęły się burzyć, a powtarzająca się morowa zaraza wyludniała okolice. Wskutek tych klęsk rolnictwo i wszelka kultura upadały, a czego mór nie dokonał, to głód wyniszczył.

W mieście: nobili, patrycjusze i popolani toczyli prawie codzienną, okrutną, bratobójczą pomiędzy sobą walkę, wskutek czego dochodziło chwilami do zupełnej prawie anarchji.

Podobne stosunki istniały w wielu innych komunach Włoch. Rewolucje w miastach papieskich, wojny pomiędzy papieżem a Florencją, pomiędzy Genuą a Wenecją; spory pomiędzy Urbanem VI a antypapieżem, intrygi Bernaby Viscon-

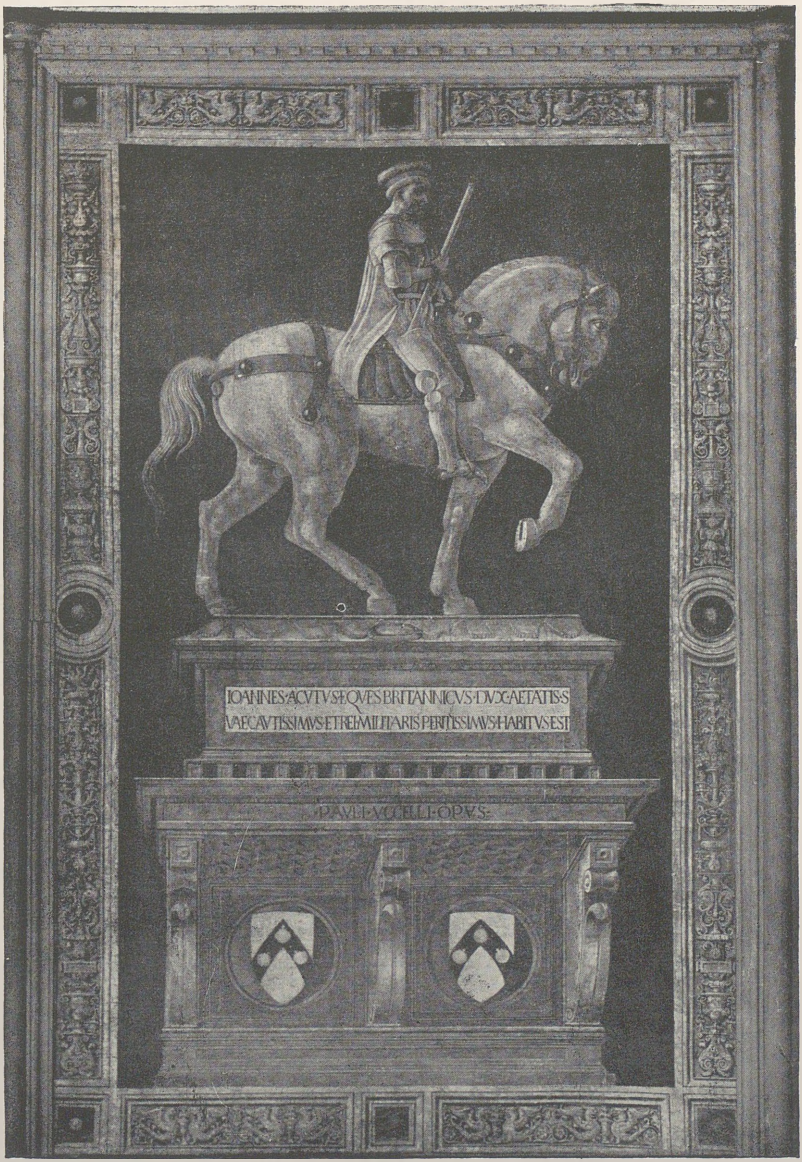
tiego — wszystko to sprowadziło za sobą najzupełniejsze zamieszanie na całym półwyspie.

Siena stała już swem położeniem geograficznem pośrodku tej walki, a co gorsza, była wystawiona na ciągłe napady rozbójniczych band żołnierskich Compagne di ventura, które w połowie XIV wieku niszczyły środkowe Włochy.

Zorganizowane wojska łupieżców istniały właściwie oddawna. Saraceńscy i węgierscy venturieri nawiedzali Włochy od czasów Karola Wielkiego, venturieri normańscy podbili państwo obydwóch Sycylij, obce wojska zaprowadziły same włoskie gminy, gdy chodziło o zwalczenie Barbarossy, a hordy obcych żołnierzy zamieniły się po śmierci Fryderyka II niemal w stałą instytucję we Włoszech, walcząc w obronie tych miast lub tyranów, którzy je najlepiej płacili.

Gdy się przewaga gwelfów w Toskanji utrwaliła, nie chciały rządy późniejszych republik, aby się właśni obywatele ćwiczyli w rzemiośle wojennem, więc powoli znosiły milicję, a natomiast powoływały obce siły do obrony kraju. Kupcy, rzemieślnicy zrazu nawet byli zadowoleni, gdyż nie potrzebowali się troszczyć o wojenne sprawy. Najwięcej cudzoziemców sprowadzali papieże, Visconti, Florentyńczycy, Wenecjanie i Pizanie. — Ale skutki tej polityki w straszny sposób mścić się zaczęły. Kompanje, które chwilowo nie miały stałego żołdu, zaczynały rabunkiem same się utrzymywać. Pierwsza z nich, która w roku 1342 pustoszyła sieneńskie terytorjum, złożona była z milicji niedawno pozostających na żołdzie Pizanów. Dowodził nią duca Guarnieri d'Urslingen, który dla nadania sobie cechy nieugiętości i dzikości nosił na pancerzu złotem wyryty napis: „Bez Boga, bez serca, bez litości": Nemico di Dio, di pietà e di misericordia.

Sieneńczycy już zniewieścieli, a zapominając o wojennych cnotach swych przodków, nie chcieli zaciągać się w szeregi, aby wyruszyć przeciw cudzoziemskiej hordzie. Doszło do tego, że podesta kazał ustawić pień rzeźnicki i zawiesić nad nim topór przed bramą Camolja, aby tchórzów zastraszyć, iż każe ścinać tych, którzy nie pójdą bronić ojczyzny. Takiemu jednak wojsku, zbieranemu pod obawą topora, nie można było zaufać, rząd też wolał okupić się rabusiom, aniżeli odpierać ich siłą—i zapłacić 2852 florenów za to, że duca d'Urslingen



Giovanni Acuto. Fresk Pawła Ucello w katedrze florentyńskiej.

opuścił sieneńskie terytorjum. Podobny dowód upadku dawały i inne rzeczypospolite, a owe zgraje awanturników, obszedłszy główniejsze miasta i obłowiwszy się dostatecznie, mogły spokojnie wracać za Alpy.

Ten brak odwagi włoskiej ludności zachęcił innych kondotjerów, a nie upłynęło lat dziesięć, a już Prowansalczyk Montreal d'Albano, zwany zwykle Fra Moriale, wpadł na terytorjum sieneńskie. Żądał on już wyższego okupu i rzeczpospolita musiała mu złożyć 13.000 florenów.

Po Morialu przyszli inni: Conte Lardo, d'Anechino, de Bongardo, Compagna Bianca, zgraje, które coraz więcej wyciskały pieniędzy z zubożałej Sieny. Straszniejszą jeszcze od tych zdawała się być Compagna Bretonów, zwana del Capello, która się nie chciała zadowolić okupem, ale miała zamiar zająć kawał kraju; narazie zdobyła nawet zamki Paganico i Campagnatico, aby mieć punkt oparcia w rabusiowskich wyprawach, ale na szczęście powiodło się jej gorzej, aniżeli poprzednim bandom. Sieneńczycy zdobyli się bowiem na odwagę, wysłali przeciw Bretonom milicję, stojącą na żołdzie rzeczypospolitej, wzmocnioną miejską młodzieżą, pod wodzą Ceccola di Giordano degli Orsini, rzymianina, który na głowę pobił rabusiów i wziął do niewoli wodza ich Niccola da Montefeltro. Orsini działał jednak przeciw rozkazom rządu, który polecił mu nie zaczepiać kompanji, ale tylko obronne zająć stanowisko. Rząd więc wyznaczył dlań wprawdzie wielką za odwrócone niebezpieczeństwo nagrodę, ale go nie zatrzymał w miejskiej służbie, z powodu braku — roztropności.

To zwycięstwo nie odstraszyło jednak innych kompanij od próbowania szczęścia, a w sześć już miesięcy po rozproszeniu Bretonów najechała sieneńskie terytorjum Compagna della Stella pod wodzą kapitana Alberetta. — Oddział ten był bardzo silny, więc obawiano się mu zbrojny stawić opór i uwolniono się od niego ogromnie już wysokim okupem 53.500 florenów. A na tym okupie się nie skończyło; niebawem bowiem wpadły inne hordy, pomiędzy któremi Giovanni Acuto niemało z Sieny wycisnął pieniędzy. Także Bretoni, wzmocniwszy się na nowo, ufortyfikowali się w Castello di Montorio, na krańcach Maremmy i stamtąd niepokoili kraj sieneński.

Z najeźdźcami niemało się łączyło baronów i signorów

z okolicy, którzy, nie mogąc się obronić w swych zamkach, sprzedawali je rzeczypospolitej, a zakupiwszy trochę koni i zwerbowawszy trochę żołnierzy, szli na rabunek.

Miasta zaprowadziły osobne straże, które miały oznajmiać zbliżanie się band rozbójniczych. Na najbardziej zagrożone miejsca, na wierzchołki pagórków wysyłano strażników i konnych posłańców, tudzież rozstawiano sztafety, które w razie niebezpieczeństwa powinny się były rozbiegać na wszystkie strony i zawiadamiać rolników, aby czem prędzej zwozili zboże i inny dobytek do miejscowości ufortyfikowanych. Na znak, dany z wieży miejskiego kościółka, cała osada się wyludniała i śpieszyła ze wszystkiem, co zabrać mogła, do miasta.

Kompanje te, składające się po większej części z Niemców, Anglików i Węgrów, z motłochu wojennego, przyzwyczajonego do okrucieństw i rabunków, szły oddziałami po sto, dwieście do tysiąca koni, a za niemi wlekły się całe gromady złoczyńców i kobiet złego życia, żądne krwi i kradzieży. A gdy w jakiejś miejscowości wszystko zrabowano, co się tylko zabrać dało, podpalała tłuszcza domy, znacząc w ten sposób swój zbrodniczy pochód smugami pożóg i zgliszcza. Po drodze niszczono pola, zżynano zielone nieraz jeszcze zboże na paszę dla koni, a ludność, nie wiedząc, co począć, szła wśladv za oddziałami, aby się także ratować rabunkiem. W opuszczonych okolicach mnożyły się dzikie zwierzęta, a kronikarze opowiadają, iż co chwilę się słyszało, że wilki dziecko porwały; wszelka kultura zamierała i kraj pustoszał zupełnie.

Miasta nie mogły już podołać ciężarom, które bezustanne pociągały za sobą okupy. Sama Siena zapłaciła tym bandom więcej niż dwieście siedmdziesiąt pięć tysięcy florenów, oprócz żywności i koni, które im dostarczać musiała. Niektórzy dowódcy nakładali stałe niemal na miasto daniny: i tak Giovanni, który wspólnie z Banem i z hrabią Ewerardem rościł sobie prawo do pobierania od gminy rocznie 800 florenów, w roku 1382 żądał już o wiele więcej, bo 2.500 florenów i groził pustoszeniem ziemi sieneńskiej, jeżeli mu ta suma nie będzie wypłaconą. Z podobnemi groźbami występowali Guglielmo Filibac da Villanuccio i hrabia Alberico, wszyscy dowódcy band — jeżeli im rząd nie wypłaci 10.000 florenów w złocie.

Niedość tych nieszczęść, cesarz Wacław i duca d'Ungheria mieli zamiar przejść ze swemi wojskami przez posiadłości rzeczypospolitej. Gmina sieneńska, nie wiedząc, co począć, nie mogąc powiększyć podatków, postanowiła w roku 1382 wybrać wielką komisję, któraby się nad tem zastanowiła, jakie dałyby się w administracji publicznej zaprowadzić oszczędności. Komisja ta wydała swe „Provvedimenti economici, w imię Boga Najwyższego i Jego błogosławionej Matki Vergine Maria i w imię całego Dworu w niebiosach", — które miały polepszyć finanse miasta. Były to przepisy co do oszczędności, co do ceł i innych dochodów rzeczypospolitej. Provvedimenti nie na wiele się przydały; złe bowiem leżało w niezgodzie społecznej, w walce stronnictw, która osłabiała nawewnątrz Sienę i czyniła ją wskutek tego niezdolną do skutecznego oporu wobec hord kondotjerskich i wogóle wobec zewnętrznych nieprzyjaciół.

Jeden z dawniejszych włoskich historyków nazwał ówczesną Sienę „guazzabuglio di republiche" — republikańskim bigosem. Do tego zamieszania najwięcej się przyczyniały stronnictwa tak zwane „monti", które pozostawały po dłużej rządzących oligarchjach. Stronnictwo, stojące przez jakiś czas na czele rzeczypospolitej, istniało dalej po upadku swego rządu i rościło sobie pewne polityczne prawa. Z biegiem lat utworzyło się pięć takich większych monti: Gentiluomini, stronnictwo dawnej szlachty, Nove, stronnictwo rządów „dziewięciu", Dodici, a wreszcie dwa stronnictwa demagogiczne: Riformatori i monte del Popolo. — Dodici dzielili się na dwie pomniejsze partje, na stronnictwo dei Caneschi, mające na czele rodzinę Tolomeich i dei Grasselli, stojące pod komendą Salimbenich. Pierwsze bardziej patrjotyczne, łagodniejsze w swem postępowaniu, odpowiadające więcej przymiotom Tolomeich, drugie gwałtowne, nie uchylające się przed żadną zbrodnią, jak ród Salimbenich.

Reformatorzy, wstępujący w roku 1368 na widownię, składali się z rzemieślników i pospólstwa; byli to sieneńscy jakobini, którzy krwią i okrucieństwami rządzili. — Niewiele się od nich różnili ludowcy monte del Popolo, którzy w roku 1385 objęli władzę. Wyszli oni także z pospólstwa, ale z innych rodzin aniżeli reformatorzy. Partja ta zadała śmiertelny cios

miastu, wypędzając z Sieny przeszło 4.000 najlepszych rzemieślników, należących do stronnictw przeciwnych. Po takiej emigracji ostatnie bogactwo miasta, przemysł, został zrujnowany.

Wskutek klęsk materjalnych i rozprzężenia wszelkiej społecznej karności powstała w połowie XIV wieku nędza i moralny upadek. „Ludzie zrozpaczeni grzęźli w coraz to większy egoizm i okrucieństwo, a napady i gwałty wywoływały zawiść i wendetę, tak, że się zdawało, iż wszelka cnota zniknęła na zawsze". Nawet spokojne mury klasztorne odczuwały ten przewrót w sercach ludzkich. Donato di Neri, świadek tego, co się działo, przypisuje oczywiście owe klęski, jakie ludzkość nawiedzały, szkodliwemu wpływowi gwiazd. „Zdaje się, — powiada — że w tych czasach panował w świecie planeta, który pociągał za sobą te straszne skutki. Bracia św. Augustyna w San Antonio zamordowali nożami swego prowincjała. Młody braciszek z Camporeggi zabił w Sienie innego zakonnika, syna Karola Montaniniego; w Asyżu minoryci tak się pobili, że czternastu z pomiędzy nich padło w bitce na noże, a bracia della Rosa di Siena sześciu swoich towarzyszy zgładzili. Także w Certozie wielkie były rozruchy, tak, że generał porozsyłał zakonników do rozmaitych innych klasztorów. Doszło do tego, że wszyscy mnisi bili się i kłócili pomiędzy sobą. — W Sienie nie można było liczyć na ludzką uczciwość, a nawet na uczciwość szlachty. — W ten sposób świat się okrył ciemnością — cosi il mondo è una tenebra"...

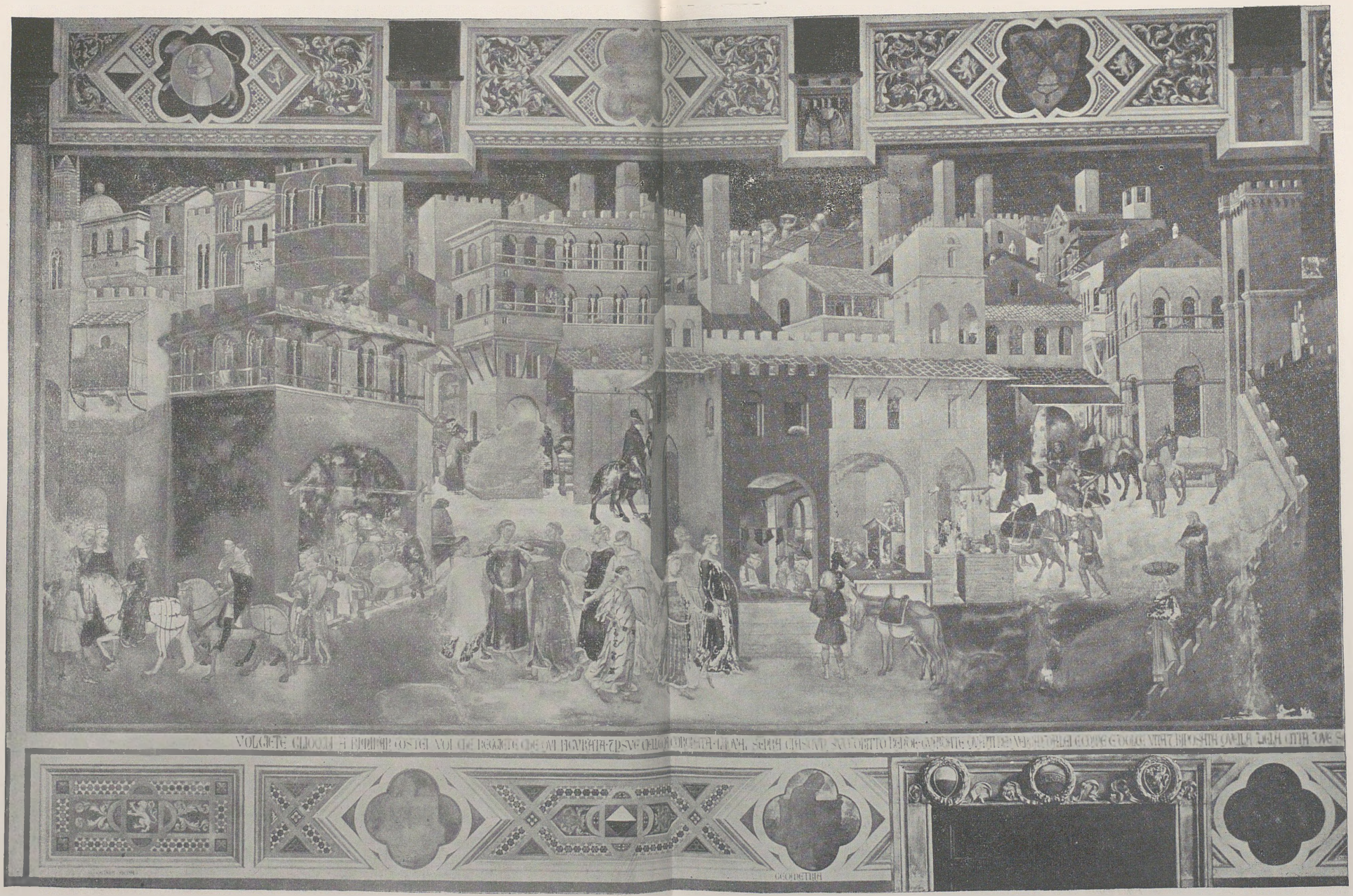
W roku 1365 zdobyły się nareszcie rzeczypospolite Włoch środkowych na wspólny krok obrony przeciw venturierom: reprezentanci Sieny, Lukki, Pizy, Perugji i Bolonji zjechali się we Florencji na narady, w jaki sposób uwolnić się od tych „malignae societates", ale zgoda nie była łatwa, osobliwie z Florencją, która najsilniejsza, najmniej od napadów cierpiała, osłabienie zaś innych miast było jej prawie pożądanem, bo z niem wiązała się nadzieja zapanowania nad całą Toskanją.

Na upadek Sieny czyhał także inny, dalszy sąsiad, książę medjolański, który ją pragnął wcielić do swego rosnącego państwa. Gdy też w roku 1390 wybuchła znów wojna pomiędzy Florencją a Sieną, Siena nie umiała sobie już inaczej poradzić, jak oddać się pod protekcję Viscontich. W dziewięć lat później,

w roku 1399, dumny ongi lud sieneński uchylił swe głowy przed Giangaleazzem Viscontim i uważał obce panowanie za największe szczęście.

Zniszczenie swej wolności politycznej obchodzili Sieneńczycy festynami na cześć medjolańskiego tyrana. Giangaleazzo jednak umarł niebawem w roku 1402; potęga Viscontich się zachwiała, a Siena, przeszedłszy rozmaite wewnętrzne burze, raz jeszcze, z końcem XV wieku, mogła zamarzyć o swej świetnej przeszłości.

Ale o tem opowiemy później.



Restytucja fresku Ambrożego Lorenzettiego w Palazzo pubblico w Sienie.

ROZDZIAŁ DRUGI.

MIASTO I SPOŁECZEŃSTWO.

I.

Stosunki polityczne odbijały się w XIII wieku już nazewnątrz na murach Sieny. Ów najazd rycerstwa, które począwszy od połowy XI stulecia wprawdzie porzucało dawne swe siedziby, po dalekich zamczyskach, ale natomiast chciało wszelkiemi siłami miejską owładnąć ludnością, widać było wszędzie.

Możne rody pobudowały sobie wśród wałów miejskich własne twierdze, aby osiągnąć w mieście to, czego poza miastem zdobyć sobie nie zdołały — władzę.

Owe obronno-zaczepne fortece, z wieżami do rzucania pocisków, nadawały tak Sienie, jak innym ówczesnym miastom włoskim wielce charakterystyczną cechę.

Ktoś ze współczesnych porównał Sienę do kępy trzciny: erano tante torri in Siena, che la città pareva un canetto; zbliżając się bowiem do miasta, widziało się tylko las wież smukłych lub obsiadłych. Zwano je torri gentilizie.

Były one zazwyczaj połączone sklepionemi gankami z domami mieszkalnemi, aby tem łatwiej, w razie niebezpieczeństwa, do nich schronić się można. Oprócz strzelnic miały rodzaj wysuwających się drewnianych ganków, z których można było rzucać pociski.

Niekażdy ród rycerski stać było na własną wieżę, więc zaprzyjaźnione lub spokrewnione familje, mieszkające blisko siebie, zawiązywały się w towarzystwa wieżowe, budując

i utrzymując takie fortece na koszt wspólny. Wszystkie te spółki miały własne statuty z postanowieniami, pociągającemi za sobą niejednokrotnie tragiczne następstwa. Córkom bowiem i synom nie wolno było zawierać małżeństw z nieprzyjaciółmi rodu, skąd wynikały romantyczne zawikłania.

Gdy do ulicznej walki przychodziło, barykadowano całe części miasta, przeciągano grube łańcuchy, a Siena pamięta, jak tygodniami jedne ulice z drugiemi wojnę prowadziły.

Dla nieprzyjaciela, z zewnątrz przychodzącego, wszystkie te środki obronne bardzo były groźne, jak tego w Sienie doświadczyło rycerstwo Karola IV. — Także temu systemowi budowania miast zawdzięczała Florencja łagodne stosunkowo obchodzenie się z nią Karola VIII francuskiego, gdy bowiem wysłannicy królewscy przypatrzyli się ulicom miasta, tak się im zdały być dla wojska niebezpiecznemi, że nakłonili króla, aby nie dyktował miastu zbyt surowych warunków pokoju.

Najwięcej wież obronnych w Toskanji posiadała Lukka. Liczono ich tam aż siedmset, zapewne dlatego, że w okolicy było mnóstwo feudalnego, z longobardzkich jeszcze czasów pochodzącego rycerstwa, które się do miasta pościągało w latach, kiedy gminy w potęgę róść zaczęły. W Bolonji było wież blisko 250. S. Geminiano zwano miastem pięknych wież, delle belle torri, a niemal w każdej toskańskiej mieścinie do dziś dnia jeszcze sterczą owe znaki upadającego toskańskiego rycerstwa.

Ulice wyglądały ponuro, były wąskie i cegłą brukowane. Gdy para wołów ciągnęła wóz naładowany towarem, przechodnie musieli wchodzić do domów, aby uniknąć spotkania się z dużemi rogami, a gdy jeden z Adimarich, młodzieniec, znany z wysokiego wzrostu, konno przez miasto przejeżdżał, zajmował cała szerokość drogi swojemi długiemi nogami.

Słoneczne promienie zaledwie się pomiędzy mury przedzierać zdołały, gdyż z powodu ciasnych mieszkań dobudowywano na piętrach rodzaj krytych balkonów wiszących i zaciemniających ulice. Gdzie niegdzie tyle było owych ganków, że mnisi, przechodząc tamtędy z pogrzebami, musieli krzyże pochylać, aby o nie nie zawadzić. — Doszło w tej mierze do takich nadużyć, że rząd musiał wydać rozporządzenie, na mo-

cy którego balkony mogły wystawać tylko do jednej trzeciej części szerokości ulicy. — Niewiele to jednak przyczyniło się do rozjaśnienia miasta, z powodu bowiem po jednej i po drugiej stronie sterczących loggij światło miało przystęp tylko do środka ulicy. Przekradające się promienie słoneczne zasłaniała nadto bielizna, susząca się — jak dzisiaj jeszcze bywa po małych włoskich miasteczkach — na przeciągniętych sznurach.

W oknach zamiast szyb wprawiano rodzaj pergaminu z kozich skór, albo zasłaniano je płóciennemi, oliwą napuszczonemi firankami. — Okna i drzwi robiono zresztą bardzo wąskie, aby się w razie nieprzyjacielskiego napadu albo ulicznej walki łatwiej obronić było można.

Wiele domów nie miało piwnic; kanałów, a nawet i kloak, najczęściej nie było, a wodę i nieczystości wylewano zazwyczaj na ulicę. Podobnie jak w dawnym Paryżu, w którym wołano z okien na przechodzącą publiczność „gare l'eau"! — podobnie i tutaj krzyczano co najmniej „guarda"! — Większe zapasy brudnych resztek wynoszono do znajdujących się tu i owdzie zbiorników, dołów miejskich, będących źródłem chorób i zarazy. Zresztą puste, niezabudowane place, miejsca wzdłuż murów, któremi miasto było obwiedzione, służyły za skład wszelkiego rodzaju śmieci. Około kościołów leżały całe stosy nieczystości.

Niektóre zakątki miasta tak były ciemne i osławione z powodu zdarzających się tam mordów i zbrodniczych napaści, że już w ich nazwach, jak np. Malfango, Malborghetto, Malcucinato — przechowała się tradycja złej sławy. Z jedną taką uliczką nie wiedziano w ratuszu jak sobie poradzić, postanowiono więc ją zupełnie zamknąć, zniszczyć i sprzedać grunt na licytacji.

W innych miastach nie bywało lepiej.

Słynny włoski trubadur Sardello miał stosunek z Cunizzą, córką tyrana Werony Ezelina III, którą nazwano niezbyt zaszczytnem mianem magna meretrix. Ażeby się do jej komnat dostać niepostrzeżenie, musiał on przechodzić uliczką tak pełną rozmaitych nieczystości i zgnilizny, że o naznaczonej godzinie czekał już tam na niego pachołek pięknej kasztelanki, aby go niezawalanego przenieść na barkach aż do drzwi

wskazanych. — A było to przecież pod murami najwspanialszego wówczas w Weronie pałacu.

Okoliczność ta mogła mieć smutne następstwa. Ezelino, dowiedziawszy się o schadzkach, przebrał się razu pewnego za pachołka swej córki, czekał na Sardella i przeniósł go przez zaśmieconą uliczkę. A gdy się dał poznać trubadurowi, Sardello oniemiał z przestrachu, ale ojciec nie był tym razem zbyt groźnym, zakazał tylko poecie brudnemi ścieżkami chodzić po brudne sprawy: Abstineas — powiedział mu — accedere ad opus tam sordidum, per locum tam sordidum.

Do utrzymania czystości ulic przyczyniały się głównie świnie, chodzące swobodnie po mieście i zjadające wszelkie odpadki. Urząd podesty wydawał pozwolenia na żywienie wieprzów na ulicy, co oczywiście za bardzo cenny uchodziło przywilej. W roku 1296 przeznaczono w Sienie samurę z czterema prosiakami, aby czyściła Campo po każdym targu, w roku zaś 1382 ustanowiono, że sześć świń di Santo Antonio ma się wałęsać po mieście. Zapewne było ich więcej, tylko akta sieneńskie nie przekazały potomności dokładnej ich cyfry.

Owe pożyteczne zwierzęta stały pod opieką św. Antoniego, a nietylko po włoskich miastach, ale w Anglji i w Paryżu wykonywały sanitarną policję. Dante w swem „Paradiso" o nich wspomina; we Florencji, w Wenecji utrzymywano je w powyższym celu. — W Bolonji mieli Ospitalieri di S. Antonio—stowarzyszenie religijne, utrzymujące szpital publiczny — przywilej żywienia stu świń, cento porci castrati, po ulicach miastą. Świnie stowarzyszenia mogły swobodnie chodzić po miastach, musiały mieć jednak mały dzwonek na szyi z herbem podesty i prawe ucho cokolwiek obcięte, aby wiedziano, do kogo należą.

Domy po większej części nie miały studzien, a do tej cywilizacji, jak w dawnem Pompei, gdzie rozprowadzano wodę po domach ołowianemi rurami, w średniowiecznych miastach nie doszło. Czerpano więc wodę z publicznych cystern, które, o ile możności, czysto utrzymywano, a golarzom nie pozwalano bardzo blisko studzien sklepów swych zakładać, aby wiatr obciętych włosów do wody nie roznosił.

Ponieważ w nocy nie wolno było z domów wychodzić, więc zaprzyjaźnione lub spokrewnione rodziny, blisko siebie

mieszkające, bardzo często łączyły się krytemi, w powietrzu zawieszonemi gankami, co się także do zaciemnienia ulic przyczyniało. Wewnątrz pałaców były duże podwórza lub ogródki, w których po zamknięciu bram nieraz przepędzano wieczory na głośnych zabawach.

Na ulicach panowała w nocy ponura cisza i ciemność; jedynem światłem była tu i owdzie paląca się lampa przed obrazem Matki Boskiej. Jeżeli kto przed ostatniem dzwonieniem musiał wyjść z domu, szedł uzbrojony, a najczęściej w otoczeniu służby. Nawet duchowni nosili broń w ręku. Zabójstwa, morderstwa, skaleczenia, burdy uliczne zdarzały się ciągle, obyczaje były surowe, przykład z góry najczęściej najgorszy.

W XI i XII wieku o zbytku w urządzeniu pomieszkań w Sienie jeszcze mowy nie było, w komnatach mieściły się tylko najpotrzebniejsze sprzęty, a w łóżkach spało razem po dwie lub trzy osoby, najczęściej bez koszul. Zwyczaj ten utrzymywał się bardzo długo, aż po wiek XV, a gospodarz nie mógł bardziej zaszczycić gościa, jak prosząc go, aby spał z nich w jednem łożu. Giovanni Medici, „il Gran Diavolo, w ten sposób uczcił Piotra Aretina. Przeciw wszelkim zasadom dzisiejszej higjeny, łóżka ciężkiemi bywały zakryte kotarami, co się w części tłumaczyło złem zaopatrzeniem okien i zimnem w komnatach.

Wzrastająca jednak w Sienie zamożność oddziaływała korzystnie na urządzenie mieszkań, a im bliżej XIV wieku, tem kosztowniejsze były sprzęty, tem więcej uważano na wygodę. Powoli wchodziły w użycie duże, niskie łóżka, w zamożniejszych domach ze złoconego drzewa, materace z wełny, poduszki z pierza i włosienia, zwierciadła ze stali, meble z intarsjami, cienka bielizna, sprowadzana z Flandrji, wazy ze złota i srebra, kufry, malowane przez najznakomitszych artystów, obrazy świętych w ramach ze słoniowej kości i złoconego srebra.

Bogactwo domu objawiało się zrazu nietyle w sprzętach, ile w ubiorach, rzędach na konie i muły, tudzież w obfitości jadła.

Kosztowne szaty i klejnoty, również jak złote i srebrne naczynia, stanowiły znaczną część majątku, tem cenniejszą, że ją w razie niebezpieczeństwa łatwo ukryć lub zabrać z sobą

było można. W spadku po jednym z toskańskich hrabiów Guidi, w roku 1239, znajdowały się liczne pierścienie z szafirami, szmaragdami i topazami, kameje, kosztowne naczynia z pozłacanego srebra, „fiaski", które na lwach spoczywały, srebrne miednice do mycia rąk po obiedzie, zdobne w ryby i zwierzęta.

Moda była równie despotyczną jak dzisiaj i wcale się często zmieniała.

Do właściwości wielkich rodów należały do pewnego stopnia odmienne mody familijne, przebijające się osobliwie w barwach i szczegółach kroju ubrań. Prawie każda wielka rodzina miała swój sposób ubierania się, tak, że członków jej już zdaleka łatwo było można od innych przechodniów odróżnić. W Polsce mówiono: „Poznać pana po cholewach"; w średniowiecznych Włoszech pończochy były ulubionem znamieniem przynależności do pewnego rodu. Jedni nosili naprzykład na prawej nodze czerwoną, na lewej do połowy niebieską pończochę, inni mieli lewą nogę ubraną w czarne i białe kratki, prawą w czerwone i niebieskie pasy.

Wielki zbytek panował w uprzężach, w przystrojeniu zwierząt jucznych i koni, pod siodło przeznaczonych. Dalsze, a nawet i bliższe podróże można było po większej części z powodu złych dróg tylko konno odbywać, a jeszcze za Wawrzyńca Medyceusza nie było powozowej drogi przez Apeniny, pomiędzy Pistoją a Bolonją, tak, że papieże w swych podróżach po większej części konno jeździć musieli. Pius II Piccolomini, pomimo późnego wieku i podagry, podróż swą z Rzymu do Mantui, na słynne koncyljum, musiał w znacznej części odbyć na oślicy.

Mimo małej ilości powozów i furgonów — drogi, łączące ogniska wielkiego handlu, jak gościńce pomiędzy Sieną a Pizą, Sieną a Rzymem i Florencją, nadzwyczaj już i z tego powodu były ożywione, że do przewożenia towarów na jucznych zwierzętach potrzeba było całych karawan mułów, osłów i koni, a oczywiście i służby bezliku. W Sienie, w Pizie, we Florencji znajdowały się przy domach możnych kupców lub handlowych spółek niemal całe dzielnice stajen, składów, szop, otoczonych murami, gdzie gromadzono towary i skąd wyprawiano karawany. — W tych budowlach, podobnie jak w wielu jeszcze

drewnianych domach — leżało ogromne niebezpieczeństwo pożarów, które też bardzo często się zdarzały i niszczyły całe ulice, całe części miasta. Na przełomie XIII i XIV wieku paliła się Siena w latach 1260, 1274, 1302 i 1320, a były to straszne pożary, z których jeden zniszczył naraz więcej, aniżeli trzysta domów.

Straż pożarna wprawdzie była zorganizowana, ale wody nie miano poddostatkiem. Cieśle i murarze wraz ze swą czeladzią, jako też furmani i posługacze, którzy wodę po domach roznosili, musieli przed podestą przysięgać, że w razie ognia staną do ratunku. Co tydzień rozsyłał podesta rewizorów po mieście, którzy mieli sprawdzać, czy w którym domu lub warsztacie niema nagromadzonych palnych materjałów, a „accusatori segreti", donosiciele, odgrywający w każdej ówczesnej gminie wielką rolę — i w tej mierze mieli niemało do czynienia.

Gospody po wielkich gościńcach handlowych były liczne, a zapewne i Siena, podobnie jak Piza i Florencja, miała w XIII i XIV wieku własne hospicja po obcych miastach, z któremi w ściślejszych znajdowała się handlowych stosunkach. Toskańczyk nietylko w Wenecji lub w Rzymie, ale nawet w dalekiem Bruges, we Flandrji znalazł dom, w którym spotykał swoich znajomych, gdzie go po przyjacielsku przyjęto, dano dobrą radę i gdzie się czuł jak u siebie.

Wskutek tych ciągłych kupieckich stosunków, wskutek dalekich pielgrzymek, częstego przejazdu cesarskich urzędników i rozmaitych poselstw, nie był ten świat miast toskańskich tak deskami zabity, jakby się to dzisiaj zdawać mogło. Siena leżała na kosmopolitycznym gościńcu, który łączył Rzym z Niemcami, z Francją, z Północą, a do jej bram musiał każdy zapukać, komu było pilno na dwór papieski, do Neapolu lub do Sycylji.

W przeciwieństwie z tym ożywczym prądem międzynarodowych interesów, który rozjaśniał umysły, osobliwie kupieckiego stanu, znajdowały się miejscowe rodzime, a osobliwie sąsiedzkie stosunki. Tam było małomiejskości, zazdrości, zawiści aż za wiele. Nagromadzenie mnóstwa ludzi w obrębie ciasnych murów, małe mieszkania, wąskie ulice, wszystko to przyczyniało się do plotkarstwa, do wzajemnego rozgory-

czania się, do wyrabiania politycznych stronnictw, polegających właściwie tylko na osobistych urazach i nienawiściach. San Bernardino, którego kazania wybornie malują włoskie społeczeństwo, zajmował się często temi wadami, rozbierał ich przyczyny i dzielił je na kategorje, z całą skrupulatnością umysłu, zaprawionego jeszcze scholastycznem rozumowaniem i podawał sposoby, jakby walczyć przeciw wykroczeniom della mala lingua i przeciw szarpaniu cudzej sławy.

Podobnie, jak w ubiorach, zbytek objawiał się w jedzeniu, w ucztach, urządzanych przy każdej sposobności: przy chrzcie, przy ślubie, przy pogrzebowej stypie. Zazwyczaj jadano dwa razy na dzień z rana i o czwartej po południu. Chleb pszeniczny głównem był ludu pożywieniem, a Siena w przeciwieństwie do Florencji nie słynęła z dobrego pieczywa. Zamożniejsze klasy jadały na obiad jak dzisiaj: zupę, mięso wołowe, wieprzowinę, ptactwo; uboższe dużo fasoli, kaszy hreczanej, a kasztany stanowiły niemałą część pożywienia.

Jedzono łyżkami, widelce dopiero później, w XIV wieku weszły w użycie. Giovanni Masso, w swej historji Piacenzy, daje nam „menu“ mieszczańskich domów w roku 1388. Powiada on, że zamożniejsi mieszkańcy świetnie tam żyją. Przed objadem pije się już dużo białego i czerwonego wina i zjada cukrowe konfekty. Na pierwsze danie przynoszą na stół potrawę z kapłona albo sztukę mięsa z przyprawami z migdałów, cukru i innych dobrych rzeczy. Pieczyste bywa stosowne do pory roku: kurczęta, bażanty, kuropatwy, zające, sarnina. Po umyciu rąk wstają wprawdzie od stołu, ale dalej piją rozmaite wina i jedzą konfekty i owoce.

Bolonja „la grassa“ już wówczas słynęła z dobrego jedzenia, a dużo później, w XVI wieku, unosi się jeden z tamtejszych studentów medycyny nad bolońskiemi kiełbasami i pełen zachwytu błogosławi ich wynalazcę i całuje ową cnotliwą rękę, która je robiła: Benedetto chi ne fu l'inventore, io baccio e adoro quelle virtuose mani!

Do potraw używano dużo korzeni: imbieru, szafranu, goździków, gorczycy, muszkatelowych gałek, pieprzu, a przedewszystkiem czosnek był w modzie. Jeden z włoskich kulinarnych pisarzy powiada, że madonnę Laurę, piękną przyja-

ciółkę Petrarki, czuć było zapewne czosnkiem, a nieszczęśliwa Francesca da Rimini zapach cebuli po sobie pozostawiała.

Szynki winne, „taberny“ albo „caupony“, ważną w życiu miejskiem odgrywały rolę i zastępowały dzisiejsze kawiarnie. Tam się schodzili mężczyźni, aby rozmawiać o interesach i cichaczem spiski układać, głośno bowiem nie było wolno krytykować postanowień rządu.

Na dzbanach z winem musiała być napisana cena; smakoszów, znających się na dobroci napoju, było bezliku, a takich, którzy i gorszej „kropli“ na spodzie kieliszka nie pozostawiali, jeszcze więcej. Mówiono sobie: primum gotum bibe totum; at secundum, vide fundum.

We Florencji wypijano około roku 1336 około dziewięciu miljonów fiasków; w Sieneńskiem produkcja wina była zazwyczaj tak dużą, że przewyższała miejscową potrzebę.

W tawernach popisywali się wędrowni muzycy-trubadurzy, których w XII i XIII wieku nazywano po łacinie inventores cancionum, bo nietylko byli grajkami, ale i kompozytorami. Oczywiście ci popularni poeci nie mogli się równać z tymi, którzy śpiewali na dworze Hohenstaufów, albo na zamkach wielkiej hrabiny Matyldy. Instrumentem ich muzycznym była harfa, wiola, lira albo cytra. — Większą jeszcze uciechę, aniżeli trubadurzy, sprawiali ludowi i magnatom żonglerzy, joculatores, giullari, biedaki, rodzaj średniowiecznych klownów, którzy rozmaitemi sztukami rozweselali publiczność. Uważano ich za wyrzutków społeczeństwa, ale się z nich śmiano, a ten i ów rycerz cieszył się, gdy wędrujący kuglarz pozwolił się bić za pieniądze. Jak dzisiejsi pajazzi, byli oni brzuchomówcami, chodzili na linie, naśladowali śpiew ptaków, a w ich towarzystwie znajdowały się dziewczęta, także dla rozweselania rycerzy. Hrabia Guido Guerra tak się dobrze bawił w ich towarzystwie, że jednemu z żonglerów, który się nazywał Malanotte, kazał w noc zimową łazić nago po dachu, aby miał rzeczywiście „złą noc“, a innego, ponieważ nosił nazwisko Maldecorpo, zmusił tak długo stać przy ogniu, że biedak aż krzyczał z bólu wniebogłosy. — To były dobre humory średniowiecznych rycerzy.

Tak w Sienie jak i po innych miastach włoskich magistrat mieszał się do wszystkiego. Wyswobodzenie jednostki z pod

wpływu społecznej organizacji średniowiecznej odbywało się bardzo powoli, w miejsce feudalizmu ciężyła gmina nad ludnością. Z wielkim trudem, wśród długowiecznych walk, zrzucał człowiek owe pęta, które mu od wieków nakładano, aby go — uszczęśliwić.

Każdy obywatel aż do czterdziestego piątego roku życia był obowiązany, albo osobiście, albo w swem własnem imieniu wykonywać handel albo rzemiosło w mieście lub w okolicy, albo też trudnić się rolnictwem na Maremmie, w Valdichiana lub Valdorcia. Kto takiego nie miał zajęcia, nie mógł publicznego sprawować urzędu, a w tej mierze stanowili wyjątek tylko rycerze, lekarze, notarjusze, studenci i duchowni.

Kontrola gminy prześladowała człowieka od kolebki do grobu i wciskała się w najtajniejsze sprawy domowe. Dzwonek ratuszowy regulował życie. Z rana, przed uderzeniem młotka na Mangji, nikomu nie wolno było wyjść na ulicę, wieczór na ten sam odgłos zamykano bramy. Statut miejski dawał przepisy co do koloru ubiorów, jakości materjałów, z których je robiono, regulował wydatki obywateli, naznaczał ilość półmisków na ślubach i ucztach, nie pozwalał nawet narzeczonej więcej podarować pierścionków, nad tyle, ile ojcowie miasta uradzili. Zawiść i zazdrość wzajemna czuwały nad wykonaniem tych przepisów.

Zbyteczna ta opieka miała i swe dobre strony: rząd uważał za swe główne zadanie starać się o to, aby ludność miała utrzymanie i aby artykuły żywności za tanią dostawała zapłatę.

Robiono spisy bydła u rolników, znacząc woły, na rzeź przeznaczone, obcinaniem prawego ucha, — wydawano zakazy wywozu zwierząt domowych, kontrolowano jakość mięsa. Ponieważ nie było jeszcze publicznych rzeźni, więc każdy rzeźnik musiał mieć w swym sklepie obok mięsa, które sprzedawał, głowę zabitego zwierzęcia, aby się w ten sposób już na oko można było przekonać, że mięso jest świeże.

Ryby, przywiezione na targ, a w ciągu dnia nie sprzedane, zrzucali słudzy miejscy przekupniom na ziemię, a pospólstwu wolno je było zabierać bez uiszczenia jakiejkolwiek zapłaty.

Głównem jednak staraniem rządu było zapewnić miastu dostateczną ilość mąki. Rzeczpospolita więc zaopatrywała

przed zimą swe śpichrze i regulowała ceny, sprzedając zboże ubogiej ludności. — Był to zresztą ważny środek polityczny w rękach rządu, aby sobie zapewnić poparcie ludności.

II.

Uczucie miłosierdzia, ludzkości, bardzo mało były rozwinięte w tem średniowiecznem społeczeństwie, imaginacja oswoiła się z wszelkiem, najstraszniejszem nawet cierpieniem. Kościół żywił ją opisami mąk piekielnych, a sprawiedliwość ludzka starała się o to, aby człowiek już na ziemi przypatrzył się temu, co go w piekle czeka.

W karach za zbrodnie i przestępstwa tkwiło jeszcze całe średniowieczne barbarzyństwo. Z kar cielesnych chyba najlżejszą było pozbawienie życia delinkwenta, powieszenie lub ścięcie, amputazione del capo, bo przynajmniej kładło kres cierpieniom. O ileż sroższe stawało się odcinanie nogi albo nóg obydwu, wyłupianie jednego albo obydwu ócz, wyrywanie języka, ucinanie nosa, znaczenie ciała rozpalonem żelazem, zastosowywanie najrozmaitszych tortur lub przywiązywanie skazańca do pędzącego konia.

Egzekucje odbywały się na placu przed Palazzo publico: tam wisiały często trupy na szubienicy; tam kat, odciąwszy głowę od tułowiu, pokazywał ją ludowi z okrzykiem: en caput. I dopiero wskutek skarg tak signorów jak ludności, mieszkającej w pobliżu, uchwaliło Consiglio generale w roku 1359 zmienić miejsce wykonania wyroków i przenieść je poza bramy miasta. We Florencji przymocowywano często trupy wisielców do krat okien ratusza dla odstraszającego przykładu i wystawiano je na żer dzikich ptaków.

Bluźnierców prowadzono po mieście, siekąc rózgami, a następnie przywiązywano ich na łańcuchu, w dziedzińcu pałacu gminnego. Sodomitów w XIII w. znaczną grzywną karano [1]), później przeganiano ich po ulicach z koroną ze złoconego pa-

[1]) „Si quis detestabile crimen sogdomiticum fecerit, condempnetur et puniatur in CCC lib. et si predictam penam non solverit, suspendatur per virilia; et eadem pena locum habent et observetur contra lenones et conductores dicti facinoris".

Constituto senese, 1262—1270. Dist. V. Rubr. 221.

pieru na głowie, albo zamykano w klatkach jak dzikie zwierzęta. Także księży przestępców w klatce więziono. Klatka wisiała przed Palazzo publico albo przed pałacem arcybiskupim, a gawiedź uliczna zabawiała się, rzucając kamykami na nieszczęśliwe ofiary.

Giovanniego da Vienna skazano jeszcze w roku 1464 w Bolonji, aby wisiał w klatce od 5 listopada do 6 stycznia. Gdy go zdjęto, miał nogi odmrożone i nie mógł już chodzić. Duchownych, którzy się dopuścili kradzieży albo zabójstwa, przykuwano do muru arcybiskupiego pałacu i dawano im trochę chleba i wody, aby mogli znosić cierpienia. Dziewczęta publiczne, jeżeli się jakiegoś mniejszego dopuściły przekroczenia, sieczono na placu rózgami, stręczycielki skazywano na wyłupienie jednego oka.

Heretyków: paterinów, paolicjanów, albigensów albo innych sekciarzy palono na stosie. Dwunastu inkwizytorów wybierał podesta na sześć miesięcy; dodawano im jeszcze dwóch dominikanów i dwóch franciszkanów, których przeznaczali przeorowie konwentów. Na ich rozkaz aresztowano podejrzanych o herezję, infetti dall' eretica pravità i oddawano do więzień miejskich, gdzie byli zamknięci osobno, aby innych więźniów zepsuciem swem nie zakażali. Inkwizycja sądziła ich zrazu arbitralnie, bez apelacji, dopiero zczasem rząd położył koniec nadużyciom, których się inkwizytorowie dopuszczali pod pozorem bronienia wiary, sub colore et pretextu zeli captolice fidey.

Wendeta krwi była w Sienie dozwoloną, a statut rzeczypospolitej jeszcze w roku 1350 uniewinniał morderstwa, z tego powodu popełnione.

Więzienie właściwie w sądownictwie karnem podrzędną grało rolę, a nadzwyczaj rzadko zdarzały się wypadki odjęcia delinkwentowi wolności na całe życie. W innych bowiem skazywano albo na grzywny, realiter, a wtedy wystarczało zapłacenie przeznaczonej kwoty, albo na grzywnę i karę osobistą, realiter et personaliter, w którym to razie szybko wyrok wykonywano, tracąc zasądzonego, ucinając mu rękę, wyłupując oczy i t. d.

Czary i zabobony zaciemniały oczywiście sądowe wyroki, a w tej mierze najwięcej miały do cierpienia kobiety. Co

chwila toczył się proces przeciw kochankom lub żonom, które dawały napoje miłosne, często zaś skazywano nawet matki rodzin za to, że tak zaczarowały swych mężów, iż ślepo ich woli podlegać musieli.

Niejaka Katarzyna di Marco Cavestari miała przegryźć żywego gołębia na dwie części, a wyjąwszy z niego serce, wypowiedzieć następujące zaklęcie: „Wydzieram ci serce, gołębiu, nie jako twoje, ale jako serce mojego męża". Poczem to serce wysuszyła, utarła na proszek i zadawała go swemu mężowi w napojach.

Oczywiście ciężkiej uległa karze.

Wiara w magję i wróżbitów nie zmniejszała się zupełnie z postępem czasów i rzec można, że w XV i XVI wieku była prawie potężniejszą, aniżeli w XIII stuleciu. Nekromanci, zaklinacze demonów nawet w klasztorach wielki wpływ wywierali. Taki wróżbita kreślił jakieś tajemnicze znaki na piasku, lepił figury z wosku, robił girlandy z piór gęsich i kogucich, a im większe czynił niedorzeczności, tem więcej w jego przepowiednie wierzono.

„Maestro" Giovanni d'Albano, bo magicy widocznie już w średnich wiekach „profesorami" się mienili, uchodził z początkiem XV wieku za ucznia żyda wiecznego i wyborne wskutek tego robił interesa.

Z magją ściśle się łączyło leczenie chorych, a pomimo, że Bolonja, a następnie i Siena, nibyto umiejętnie wykształconych dostarczały lekarzy, przecież w medycynie nie do opisania panowało zamieszanie.

Do zamożniejszych chorych po dwóch i trzech przywoływano lekarzy, ale oczywiście o jakiemś racjonalnem leczeniu, a przedewszystkiem o higjenie — mowy nie było.

Wawrzyńcowi Medyceuszowi przecież, w czasach florentyńskiego humanizmu, przepisywali lekarze połykanie proszku z diamentów.

Wypadki trądu zdarzały się często; w okolicy Sieny były osobne domy dla trędowatych. Zarażonego tą straszną chorobą wyprowadzał z miasta sługa gminny, idąc naprzód z dzwonkiem, aby ludzie z drogi uciekali. Trędowaty tracił wszelkie prawa, a bardzo często dom jego burzono. We Flo-

rencji mieli trędowaci tuż za murami miasta swoją siedzibę mniej więcej w pobliżu dzisiejszego kościoła Ognisanti.

Społeczeństwo średniowieczne odznaczało się wogóle brakiem litości dla chorych, chorobę uważano za dopust Boży, za karę za własne albo przodków grzechy. Wychodzono więc z zasady, że chory słusznie cierpi, wyśmiewano ułomnych albo ludzi, zeszpeconych chorobą.

Obrzędy pogrzebowe zdawały się być nato wymyślone, aby do apoteozy wynosić strach przed śmiercią. Często się zdarzało, że ludzie zamożniejsi, umierając, kazali się kłaść, za pokutę, na popiół albo na łoże z kamieni. Zmarłych, z powodu szczupłości mieszkań, składano w dzień śmierci do grobu, wskutek czego zdarzały się często wypadki, że ludzi żywcem chowano. Jeszcze z początkiem XIII wieku nieśli krewni zmarłego trumnę do kościoła i dopiero po wielkiej zarazie z roku 1348 pozaprowadzano po miastach toskańskich służbę pogrzebową.

Sceny przy ciele zmarłego przechodziły w obrazy wstrętnej rozpaczy. Kobiety z rodziny i sąsiadki zgromadzały się wokoło trupa jako płaczki, wyrywały sobie włosy, rozdzierały suknie aż po pas i drapały sobie twarz paznogciami. Gminy musiały wydawać przepisy, ograniczające liczbę płaczek i osób, biorących udział w pogrzebie.

Często powtarzające się zarazy były klęskami, przechodzącemi swą grozą wszelkie nieszczęścia, na jakie ludzkość narażoną bywa. Miasta stały wobec tych klęsk bezradne, społeczeństwa się dezorganizowały.

W roku 1348 panowało morowe powietrze w całej prawie Europie, „każdy człowiek — pisze Boccaccio — oczekiwał śmierci, mówiono, że to koniec świata". Zarazę przywiozły ze Wschodu dwa genueńskie okręty, które po drodze w Pizie się zatrzymały. W kwietniu zdarzyły się pierwsze wypadki pomoru we Florencji, w miesiąc później w Sienie. Zarazę zwano czarną śmiercią — „oscura". W Sienie i okolicy umarło od maja do sierpnia 80.000 ludzi. Trupy gniły po łóżkach, najbliższych w rodzinie pozostawiano bez ratunku z obawy zarażenia się. Po roku 1348 wracało jeszcze pięć razy morowe powietrze, a mianowicie w latach: 1362, 1374, 1400, 1411 i 1424.

a zawsze panowało w Sienie, we Florencji, w Lucce i w Pizie. Najpierwsza jednak z tych klęsk była najstraszniejsza.

III.

Wśród tych ponurych codziennych stosunków korzystano z każdej weselszej sposobności, aby zapomnieć o powszednich smutkach i w hucznych zabawach i obchodach szukać rozrywki. Osobliwie kobiety klas zamożniejszych, prowadząc nadzwyczaj jednostajny żywot, bardzo mało wyjeżdżając z miasta, bo wszelkie podróże były uciążliwe i niezbyt bezpieczne, korzystały ze wszystkich kościelnych i rodzinnych uroczystości, aby pokazać swe stroje i urodę. Chrzty i wesela były taką pożądaną sposobnością.

Sieneńczycy zresztą słynęli z wesołości i chęci używania życia. Sacchetti opowiada, że byli gadułami, grę i zabawę nad wszystko lubieli.

Jeden z sieneńskich autorów pisze, że Siena została założoną pod drugim znakiem zodjaku i z tego zapewne powodu ludność jej jest tak uprzejmą i gościnną, stąd tyle pięknych kobiet w jej murach i tyle ochoty do wszelakiej uciechy.

Lud włoski cenił zawsze to, co piękne i co oko bawi; przepych, barwę, bogate festyny, strojne orszaki.

Najpiękniejszą uroczystością w Sienie, niejako świętem rzeczypospolitej, był dzień Wniebowzięcia Marji Panny, piętnastego sierpnia. Wszyscy wasale państwa składali wtedy hołd i trybut swej królowej. Uroczystość ta istniała oddawna, ale dopiero po bitwie pod Montaperti przybrała nadzwyczaj świetne rozmiary.

Rzeczpospolita uznawała supremację cesarza i płaciła mu trybut, była to jednak sprawa rządu, a nie ludu, lud nie identyfikował się z komuną i miał odmienne herby na swoich sztandarach. Wyrobił on sobie fikcję, że podlega bezpośrednio panowaniu Madonny, a nie władzy cesarstwa, z którem tylko gmina jako taka zawarła traktaty. Trybut dla cesarza płacono cicho, bez bankierów, w srebrze, trybut dla Madonny składano uroczyście w katedrze, w tem, co kraj dawał obficie, w wosku.

Zwyczaj był dawny, pochodził jeszcze z czasów, kiedy ludność dawała na utrzymanie kościoła dziesięcinę, kiedy

biskup był hrabią, rządzącym Sieną w imieniu cesarza. W początkach nawet rzeczypospolitej panowanie kościoła, a raczej biskupstwa, jeszcze tak było głęboko zakorzenione w zwyczajach i pojęciach ludności, że wasale hołdowali nie rzeczypospolitej ale Matce Boskiej, a właściwie biskupowi. Później dopiero, gdy mieszczaństwo coraz to większe zdobywało sobie prawa, a mianowicie już w drugiej połowie XII wieku, zaczęli hołdować lennicy ludowi i gminie. W roku 1168 Ildobrandino, syn hrabiego Cacciaguerra, oddaje konsulom miejskim zamek d'Asciano na lat dziesięć, a w jakiś czas później Conte di Frosina ustępuje część swych posiadłości gminie sieneńskiej, przysięgając, że będzie co rok składał dziesięć funtów wosku katedrze Marji Panny w święto 15 sierpnia. W roku 1361 poddali Bertoldo di Ranuccio i Guido di Cecchi di Ranuccio dei Farneri we własnem i swych spadkobierców imieniu kilka zamków gminie. Dokumentów podobnych o hołdowaniu możnego rycerstwa albo kościołowi Marji Panny, albo ludowi sieneńskiemu — wiele się dotąd dochowało.

Ponieważ Siena była później bezpośrednią lenniczką cesarską, więc panowie, jej się poddający, stawali się tylko pośrednimi lennikami cesarstwa, nie potrzebowali się troszczyć o rząd wielkiego imperjum, ale tylko o lud albo o kościół sieneński.

Dzień 15 sierpnia był zatem w XIII wieku owem świętem, w którem Matka Boska przyjmowała w sieneńskiej katedrze hołdy homagjalne.

Wszyscy lennicy zjeżdżali się wtedy do miasta, przywożąc swój trybut, przepisaną ilość świec woskowych, które następnie sprzedawano na korzyść Opera del Duomo, na korzyść Madonny. Z muzyką, w procesji szli hołdownicy do katedry, gdzie już czekała na nich zgromadzona Signorja.

Przy drugim filarze na prawo istniała marmurowa ambona, z której Camerlingo dell' Opera del Duomo wywoływał według starszeństwa hołdownicze miasta i rody. W różnorodnych strojach, w barwach swych ziemi szli ci Massari, posłowie, groźni rycerze i skromni mieszczanie, a Siena mogła być dumną, że potrafiła zhołdować tyle zamków, tyle gmin wokoło. Camerlingo czytał takie nazwiska jak: Conti di Santa Fiora, Signori di Campiglia, di Sciarpenna, Cacciaconti, Caccia-

guerra, Ardengheschi, Aldobrandeschi, Pannochioschi i t. d., a czytał długo, bo w świetnych czasach rzeczypospolitej było lenników dwustu dwudziestu dwóch, a każdy składał wyznaczoną ilość świec woskowych, których się całe góry gromadziły. Świece bywały małe i olbrzymie, po większej części kwiatami ubrane.

Piętnastego sierpnia i w kilku dniach następnych znoszono trzydzieści tysięcy funtów wosku na korzyść Duomo, na chwałę Madonny.

A składano nietylko świece, ale i palja, kosztowne szaty kościelne, skąd owa uroczystość do dziś dnia paljo się nazywa. Miasto Cortona, począwszy od roku 1359, przez lat trzydzieści pięć dawało szatę ze szkarłatu, podbita futrem i konia ze szkarłatnym rzędem. Wiele miast zamiast paljów przysyłało trybut w pieniądzach.

Ten pochód hołdowniczy był tylko jednym aktem uroczystości i zabaw, które trwały aż siedm dni. Po nabożeństwie w katedrze dawała Signorja ucztę, na którą zapraszano chorążych i centurjonów wszystkich dzielnic Sieny, tudzież wysłańców znacznej części miast terytorjum rzeczypospolitej. Wieczorem iluminowano miasto, palono na placu beczki smolne, a na okolicznych górach gorzały ognie, podobnie jak w wigilję św. Jana. Przez trzy dni cały plac przed ratuszem zajęty był jarmacznemi budami, aby ludność, przybywająca wówczas do Sieny, miała sposobność porobić swe zakupna.

Z okazji tych festynów pasowano także rycerzy, a każdy z nich według zwyczaju przyczyniał się do podniesienia powszechnego wesela. Rozdawał pieniądze pomiędzy lud, a podarunki przyjaciołom i znajomym. Szczególnie się w tej mierze odznaczył Francesco Bandinelli; o jego hojności kronikarze zapomnąć nie mogą. W roku 1341 pasowała gmina aż 14 naraz rycerzy, wskutek czego uroczystości szczególnie były świetnemi.

Do głównych zabaw należało wszakże słynne paljo, konne wyścigi, które zrazu urządzano za miastem, później na Piazza, gdzie się jeszcze do dziś dnia odbywają. Zaprowadzono je podobno około roku 1238.

Ponieważ paljo odbywało się niejako na cześć Madonny, więc cała zabawa miała pewną cechę religijną; odmawiano

nad końmi modlitwy i wprowadzano je do kościołów, gdzie proboszcz dzielnicy, do której należały, pokropił je święconą wodą. Zwyczaj ten zresztą dotąd w konserwatywnej Sienie się utrzymał.

Więcej może niż paljo, roznamiętniała średniowieczną ludność sieneńską wojenna gra elmora. Takich zabaw, w których młodzież miast toskańskich mogła raz lub dwa razy do roku bezkarnie głowy sobie rozbijać, dziedziczyło się we Włoszech, jeszcze z longobardzkich czasów, niemało. Piza miała swe giuoco del ponte, gdzie dwom przeciwnym stronnictwom chodziło o zdobycie mostu na Arnie; w Arezzo było w zwyczaju giuoco del pomo, w Perugji i Florencji battaglia de'sassi, przeciw której Sawonarola tak gwałtownie występował. Najbardziej jednak w XIII i XIV wieku rozpowszechnioną była w środkowych Włoszech elmora.

Urządzano ją w Sienie na Piazza; biorący w niej udział uzbrojeni byli w lance i miecze z drzewa, w skórzane tarcze, a na głowach mieli hełmy z trzciny. Staczano niemal prawdziwą bitwę, z której nieraz sporo wynoszono rannych, według statutu jednak nikt z walczących karze nie podlegał, choćby nawet przeciwnika trupem położył.

Wydawano w tej mierze rozmaite obostrzenia, ale wszelkie przepisy nanic się nie przydały; walczący tak się roznamiętniali, że co rok kilku ludzi w elmorze ginęło; raz, w roku 1291, naliczono ich dziesięciu.

Kronikarz Agnolo di Tura tak ów dzień opisuje:

„W Sienie wielka była bitwa elmory, pomiędzy dzielnicami di San Martino i Camolja z jednej, a dzielnicą di Città z drugiej strony. Gdy stronnictwo z „miasta" już ulegało, przyszły mu w pomoc oddziały z Casato, z Piazza Manetti, z Casa Scotti i z Forteguerra, niosąc w rękach kamienie. Zaczęto walczyć z zawziętością, pierś o pierś; zamieszanie było tak wielkie, że nie można było położyć końca batalji. Zabito dziesięciu rycerzy i wielu ludzi niższego pochodzenia, a rannych było bezliku. Wkońcu zwyciężyło stronnictwo di Città, ale gdyby nie odważny podesta Messer Pino, który sobie utorował drogę przez tłum i zmusił walczących do złożenia broni, toby jeszcze do większego przyszło było nieszczęścia".

Elmora pochodziła jeszcze z czasów Karola Wielkiego

i była pozostałością prawdziwych walk frankońskiego rycerstwa z sieneńską ludnością. — W razie saraceńskiego napadu chroniła się szlachta do ufortyfikowanej Sieny, ale nieprzyzwyczajona uznawać nad sobą jakąkolwiek władzę, nie chciała się zastosować do miejskich ustaw i wszczynała bitki z sieneńską ludnością. Rozruchy te kończyły się zazwyczaj rozlewem krwi i rabunkiem zamożnych domów.

Mniej niebezpiecznem było inne igrzysko, giuoco della pugna, starsze swem pochodzeniem od elmory. Według Liwjusza bowiem Tarkwinjusz Priscus, zbudowawszy circus maximus, kazał tam pomiędzy innemi i „pugnę“ urządzać, a aktorów do niej sprowadzał z Etrurji, mianowicie z okolic Sieny, gdzie oddawna „pugna“ była w zwyczaju.

W „pugnie“ walczono tylko pięściami, owiniętemi w jedwabne chustki, aby zmniejszyć siłę uderzeń. Walczący dzielili się na dwie kompanje i na znak, dany przez trębaczy, uderzali na siebie. Dwóch dowódców, którzy stali na podwyższeniu, kierowało ruchami, a gdy zapaśnicy nie chcieli usłuchać rozkazu i zaprzestać bitwy, lano na nich zimną wodę z okien albo nawet rzucano kamieniami, aby ich rozbroić. Po skończeniu walki podawali sobie ranni nieprzyjaciele ręce na znak zgody, a zdrowi przy odgłosie muzyki na placu tańczyli.

Czasami jednak pugna, podobnie jak elmora, stawała się niebezpieczną, zażartą bitwą, a w roku 1324 podesta i capitano del popolo, ze swymi ludźmi, nie mogli rozdzielić przeciwników. Ze wszytkich stron coraz więcej przybywało młodzieży, Signori nie wiedzieli co począć i dopiero biskup z krzyżem w ręku, otoczony procesją duchowieństwa, przybył na plac boju i walce koniec położył. Ale tymczasem czterech ludzi już zabito, a roznamiętnione pospólstwo zaczęło ogień podkładać pod domy i rabować sklepy przeciwników swego stronnictwa.

Rabunki te widocznie mile się zapisały w pamięci ulicznego motłochu, bo jeszcze w XV wieku rościli sobie zwycięzcy w pugnie prawo do rabowania sklepów z winem i serami, należących do stronnictwa zwyciężonego. — Podobny zwyczaj istniał w Rzymie, gdzie ludność uważała za uświęcone zwyczajami prawo plądrować Watykan po śmierci każdego papieża.

Do ulubionych, osobliwie w późniejszych czasach, gier

należało giuoco del pallone, rodzaj dzisiejszej gry w foot-ball, a Sieneńczycy tak się do tej zabawy przyzwyczaili, że w czasie najstraszniejszego oblężenia Sieny, w roku 1555, młodzież w wolnych od obowiązków wojennych godzinach schodziła się na plac, aby grać w pallone, pomimo, że głód jej dokuczał i nieprzyjacielskie pociski życiu zagrażały.

Giuoco del pallone było także ulubioną grą we Florencji, gdzie raz aż stu mężczyzn stanęło na placu, pięćdziesięciu ubranych żółto, a pięćdziesięciu zielono.

Lud bawił się w pallo, w drewniane kule, które dzisiaj jeszcze stanowią najzwyklejszą grę Włochów.

Wszystkie te igrzyska tak ważną część stanowiły miejskich obyczajów, tak weszły w krew narodu, że całe miasto głównie z tego powodu na dzielnice Terzi i na mniejsze okręgi Contrade było podzielone. Podział ten odnosił się także do obrony miasta.

Każda Contrada miała własny sztandar, a później i osobne wspaniałe stroje na uroczystości, a w żadnem mieście włoskiem to ugrupowanie mieszczaństwa nie miało tego znaczenia, co w Sienie.

Gdy w XVI wieku zaprowadzono tam walki byków, caccia de' tori, występowała ludność każdej dzielnicy w odrębnych strojach (livre, comparse) na igrzyskach. Wogóle lud sieneński tak namiętnie lgnął do podobnych widowisk, że gdy wielki książę Ferdynand zakazał w roku 1590 walki byków, Sieneńczycy urządzali wyścigi byków, które popędzali siedzący na ich grzbiecie „dżokeje", a w karnawał bawili się wyścigami na osłach, które poczęści były wznowieniem dawnej giuoco della pugna, bo kończyły się zazwyczaj walką pospólstwa.

Duchowieństwo występowało często przeciw grze, zwanej giuoco delle rombole, bardzo niebezpiecznej dla przechodniów zabawie, gdyż ta gra polegała na rzucaniu kamieni z procy w ten sposób, aby wirowały nad głowami grających. — Ponieważ około kościołów było stosunkowo najwięcej miejsca i młodzież tam najczęściej na „rombolę" się zgromadzała, więc duchowieństwo obawiało się, aby te schadzki nie odstraszały ludności od chodzenia na nabożeństwo.

Gry hazardowne, w kości, w karty, w cokolwiek bądź, stały się jedną z największych namiętności, jednym z najbar-

dziej zakorzenionych błędów średnich wieków. W kości, w giuoco dei dadi, grano wszędzie, gdzie się tylko zeszło kilku mężczyzn: w gospodzie, w zaułkach ulic, w prywatnych domach, po klasztorach. Grano najczęściej trzema kostkami a zara, ad azardum albo w murbiolę.

Biskup Buonfiglio z Sieny zabronił w roku 1232 pod karą klątwy grać publicznie swemu duchowieństwu; kardynał Piotr z Amiens kazał biskupowi florentyńskiemu, za pokutę, że grał w kości, trzy razy odmówić psalmy Dawida, umyć nogi dwunastu dziadom i każdemu z nich dać po złotej monecie. Ale te wszystkie zakazy nie na wiele się przydawały; gminy były zmuszone przynajmniej jaką taką mieć nad graczami kontrolę, więc wydawały w tym celu pozwolenia na utrzymywanie małych domów gry, które się w Sienie nazywały baratteriami.

Na czele takiego zakładu stał barattiere, osobistość może mniej poważna, ale w dobrem będąca w ratuszu zachowaniu. Gmina używała tych właścicieli oficjalnych szulerni do rozmaitych posług, do ściągania grzywien, do poleceń, którychby niekażdy chciał się podejmować. — Barattieri stanowili jednak część miejskiej milicji i mieli swój własny sztandar. Z ksiąg Bicherny bowiem okazuje się, że słynny malarz Guido otrzymał 3 liry i 5 soldów za wymalowanie bandiery di barattiera.

W mieście, pełnem młodzieży, jak Bolonja, stał na czele tych szulerni przez gminę ustanowiony capo, którego publiczność dowcipnie nazywała podestą di giuoco.

Najulubieńszemi grami w karty był ombr, giuoco delle ombre—i tarok, który miał udoskonalić Francesco Antelminelli Castracani Fabbia, książę Pizy, z końcem XIV wieku. Na kartach malowano często świętych, albo portrety papieży.

Wreszcie polowanie należało do zwykłych zajęć rycerstwa; na Maremmach sporo było jeleni i lisów, więc tam urządzano łowieckie wyprawy. Sądząc jednak po opisie myśliwskich uzbrojeń, jaki nam Folgore di San Geminiano daje w jednym ze swych sonetów, zdawałoby się, że tam więcej chodziło o przybory, aniżeli o rzecz samą.

Z rozbudzającem się życiem po miastach i wzrastającą wolnością zaczęły się zawiązywać kluby towarzyskie, osobliwie pomiędzy zamożniejszą młodzieżą. Buoncompagno

w swem piśmie „Cedrus“ opowiada, że w wielu okolicach Włoch, a osobliwie w Toskanji, powstawały w XIII wieku towarzystwa wesołego życia. Nosiły one rozmaite nazwy: „towarzystwo sokołów“, „lwów“, „okrągłego stołu“, a nie było prawie miasta, w któremby mężczyźni nie byli przysięgą związani z pewnem towarzystwem. Tajemnica pomiędzy członkami stała się konieczną, aby ich ochronić przed okiem Signorji i duchowieństwa, głównem bowiem zadaniem klubów była rozpusta, uwodzenie kobiet i gra w kości lub karty.

Kluby te miały własne statuty, spisane przed notarjuszem, które nazywano „brevia“, a stąd mówiono, gdy nowy członek przystąpił do towarzystwa, że „juravit ad nostrum breve“. Klubowa młodzież obchodziła nieraz ulice, śpiewając piosnki miłosne, serventesi, sonetti, często je improwizując.

Kult miłości, który miał swe źródło w południowej Francji i niemało wpłynął na włoskie zwyczaje, objawiał się także w publicznych obchodach. W czerwcu roku 1284, pisze Villani w swej kronice, utworzyło się we Florencji, na św. Jana Chrzciciela, głównie z inicjatywy rodziny de' Rossi, towarzystwo, składające się z przeszło tysiąca osób, które o niczem innem nie myślało, jak tylko o zabawach, o grze, o tańcu z kobietami z ludu. Członkowie towarzystwa ubierali się biało i mieli za naczelnika „pana miłości“. Zabawy trwały prawie dwa miesiące, a i z poza Florencji przyjeżdżali rycerze i żonglerzy, aby w nich brać udział. Było wtedy ze trzystu w mieście wesołych rycerzy i wiele klubów ochoczej młodzieży, bankietowano więc rano i wieczór, kazano grać muzykantom, obdarzając ich bogatemi szaty, a gdy obcy rycerz miał przybyć do Florencji, to ubiegano się, aby go do siebie zaprosić i towarzyszono mu konno po mieście i poza murami.

Istniały także inne towarzystwa pań i panien, które, ustrojone w girlandy, z rycerzem miłości na czele, szły ulicami w pięknym porządku, tańcząc i ciesząc się swą młodością.

W całej Toskanji obchodzono uroczystość di calendi maggio, majówki, witano wiosnę zabawami, na których czele stał ów Signor dell' amore, w Bolonji przewodniczyła im kobieta, zwana contessa di maggio, w Modenie i Ferarze regina di maggio.

Na pierwszego maja ustawiano albo przed jakim porty-

kiem albo u bram miasta trybunę, ozdobioną aksamitem, adamaszkiem, girlandami kwiatów i zieleni. Tam na „tronie“ siedziała ładna dziewczyna, ubrana w diadem albo koronę, niby królowa. Grupa młodych towarzyszek otaczała ją, tańcząc, śpiewając i przyjmując dary od przechodniów.

Z końcem XV wieku drukowano jeszcze i śpiewano po ulicach rozmaite Canzone di maggio, z których jedna kończyła się zwrotką:

Fate onor alla Contessa,
Voi ch'andate per la via,
Ch'acciò ch'ella vista sia
Qua su in alto l'abbiam messa,
Fate onor alla Contessa.

Kwestja „datków“ dla kontessy zawsze ważną być musiała, bo często zgraja dzieci zbierała dla niej pieniądze. Może to był sposób wyposażania ładnych, ubogich dziewcząt.

Do bardziej bezinteresownych należał zwyczaj dawania alla donna amata gałęzi świeżem liściem obrosłej i ubranej różnokolorowemi wstążkami. Gałąź stawiano pod oknem albo przy drzwiach ukochanej, śpiewano canzony, zwane maggiolette — i tańczono na jej cześć. Był to rodzaj majowej serenady.

Wszystkie włoskie publiczne uroczystości i zabawy mają przedewszystkiem charakter ludowy i tem się odróżniają od festynów północy. Mimo narzuconego Włochom przez „barbarzyńców“ systemu feudalnego i całego szeregu rycerzy, hrabiów i margrabiów, społeczeństwo włoskie zostało więcej demokratycznem, aniżeli każde inne. Wyrazem tej idei równości w publicznych zabawach była maska, oddawna używana podczas karnawału. Maska stała się symbolem zbliżenia się klas społecznych, pod nią ginęła kastowość, a zwyciężały humor, dowcip i zręczność. Od pierwszego stycznia do końca karnawału wolno było każdemu używać maski, z wyjątkiem kobiet lekkiego życia, które musiały chodzić z otwartą twarzą. Maski były rozmaite, ale najczęściej naśladowały twarz ludzką, a z ich roboty słynęła Bolonja.

Na lato, jak dzisiaj, wyjeżdżały zamożniejsze rodziny do kąpiel, których w Sieneńskiem było sporo: Petriolo, Macerato, Vignone, Rapolano, Ofano.

Przedewszystkiem kobiety lubiły życie u wód, gdyż miały tam więcej aniżeli w mieście swobody. Najbardziej było w modzie Petriolo i Macerato; udawano się tam z wielkim pocztem służby, prowadzono za sobą mnóstwo jucznych zwierząt. Nietylko sieneńskie ale i florentyńskie, pizańskie i luchezyńskie towarzystwo tam przyjeżdżało. Mieszkano pod namiotami, prowadzono własną kuchnię, urządzano wycieczki i zabawy. Stosunki miłosne po większej części u wód się zawiązywały, panny łatwiej w Petriolo aniżeli w domu zamąż wychodziły. Rodzice Katarzyny Benincasy, chcąc zachwiać w niej zamiar wstąpienia do klasztoru, wywieźli ją do wód, aby tam wśród zabaw nabrała ochoty do świeckiego życia, a może zapłonęła miłością do jakiego młodego Sieneńczyka.

O zbytku oczywiście w urządzeniu tych miejsc kąpielowych mowy nie było. W Petriolo świeciły się w nocy tylko dwie lampy, jedna w oddziale dla mężczyzn, druga w kąpielach dla kobiet; w Macerato znajdowała się tylko jedna latarnia, na murze, przedzielającym obydwie łazienki. Romanse więc były ułatwione.

IV.

Ważną rolę w życiu sieneńskiego ludu odgrywały widowiska kościelne, które z biegiem czasów rozmaitą przybierały formę.

Kościół starał się od wieków opanować zamiłowanie ludu do igrzysk i przedstawień teatralnych i obrócić je na korzyść religji, tem bardziej, że owe przedstawienia, które się utrzymały z czasów rzymskich, wyrodziły się po większej części w nieobyczajne zabawy.

Przez cały ciąg średnich wieków przechowują się w festynach ludowych, mających związek z religją, resztki poganizmu. Wielkie uroczystości kościelne łączyły się niemal zawsze z rodzajem igrzysk. W święto Wniebowstąpienia odbywały się wyścigi konne, na Boże Narodzenie obchodzono w nocy prawie bachanalje, połączone z zabawami po ulicach miasta, w dni świętych męczenników gromadziły się chóry kobiet, śpiewających nieprzyzwoite pieśni, turpia et obscoena cantica, na placach bawili lud żonglerzy lubieżnym śpiewem, połączonym z pełną zmysłowości mimiką.

Dramaty liturgiczne po większej części były złożone z wierszy, wyjętych z dawnych greckich pisarzy: z Menandra, Eurypidesa, a w przedstawieniu pasyjnem Christus patiens Marja przemawiała raczej jak Medea lub Fedra, aniżeli jako matka Chrystusa. W dramacie tym było tysiąc dwieście sześćdziesiąt trzy wierszy, przepisanych lub przerobionych z rozmaitych dzieł Eurypidesa.

Wykorzenienie tych zwyczajów niełatwem było, zwłaszcza we Włoszech, zadaniem, bo tradycja pogańska była tam żywsza, silniejsza, aniżeli u „barbarzyńskich" narodów, a podczas gdy we Francji, a mianowicie w Prowancji rozwijała się już w pierwszej połowie XII wieku późniejsza forma dramatyczna kościelnych przedstawień, tak zwanych misterjów, pozbawionych pogańskich naleciałości, we Włoszech dopiero w roku 1200 pierwszą, a mianowicie w Sienie, mamy o nich wzmiankę.

Jak we Francji misterjum, tak we Włoszech z dramatu liturgicznego powstała tak zwana representazione sacra. Dramat liturgiczny, pomimo, że nie był obrzędem kościelnym, przecież tak ściśle wiązał się jeszcze z wszystkiem, co do kościoła należało, że go prawie za część liturgji uważano. Złożony z gry na scenie i ze śpiewu, ilustrował najcelniejsze tematy biblji; narodzenie Chrystusa, mękę Pańską, zmartwychwstanie; rozszerzył swój zakres nietylko co do formy, ale i co do treści, — przedstawiał obok scen biblijnych i dramatyczne podania, wzięte z żywotów świętych. Duchowieństwo wprawdzie zawsze jeszcze miało wpływ na urządzanie widowisk, ale zajęły się niemi już i świeckie żywioły; reprezentacja opuściła kościół, odbywała się pod portykiem katedry, na cmentarzu, albo i na placu przed ratuszem.

W roku 1200 odbyło się w Sienie, w Wielki Piątek, przedstawienie „Męki Pańskiej" już wskutek rozporządzenia urzędu gminnego, a publiczność musiała płacić za wstęp na widowisko, na korzyść aktorów.

W roku 1257 znowu mamy ślad podobnej reprezentacji, a ciekawy w tej mierze przechował się szczegół, że Chrystusa na krzyżu przedstawiał młody chłopak, puer, qui positus in cruce loco Domini i że go gmina za to wynagrodziła.

Zupełnie już inną, świecką i współczesną cechę miała reprezentacja z roku 1273.

Beatyfikowany później Ambroggio Sansedoni, wielkiej pobożności człowiek, należący do jednej z najzamożniejszych rodzin sieneńskich, miał wrócić z Rzymu, gdzie wraz z innym sieneńskim posłem wyjednał u papieża zniesienie interdyktu, ciążącego na Sienie jeszcze z czasów Konradyna.

Chciano w uroczysty sposób podziękować Ambroggiowi, a przytem dać wyraz powszechnej radości z powodu tak ważnego faktu. Gdy nuncjusz papieski przywiózł „breve", znoszące klątwę, urządzono nabożeństwo i procesję, bito w dzwony we wszystkich kościołach, a Signori Nove rozkazali, aby przez ośm dni trwały zabawy, przedstawienia, wyścigi, maskarady.

Sam Ambroggio, człowiek skromnego umysłu, dowiedziawszy się, z jakiemi go chcą w ojczyźnie przyjmować honorami, opóźnił swój przyjazd i nie był w Sienie obecnym podczas tych festynów. — Ponieważ ową uroczystość powtarzano co rok, a następnie odbywano ją w dzień śmierci Sansedoniego, więc pozostał nam jej opis z późniejszych czasów [1], który w głównych zarysach odnosi się zapewne i do owego pierwszego przedstawienia z roku 1273.

Wystawiano na placu przed ratuszem trybunę, na której, pod rodzajem sklepienia, na słupach spoczywającego, mieściły się niby papieskie zdobne komnaty.

Na szczycie budowy widać było wielki kwiat jeszcze nierozwinięty, połączony drutem z gmachem miejskim.

Poniżej trybuny, na środku placu, rozpościerały się skały i jaskinie, sztucznie z pomalowanego drzewa zrobione, otoczone gajem zieleni. W jaskiniach roiło się od ludzi, poprzebieranych za djabłów i smoków, a olbrzymie węże ze skóry wiły się po ziemi.

O naznaczonej godzinie biały gołąb przyleciał po drucie z płomykiem w dzióbie, zapalił kwiat, z którego wyłonił się anioł, zapowiadający początek przedstawienia.

Wtedy na scenie ukazał się papież, otoczony kardynałami, a wokoło były grupy aniołów, prałatów i rozmaitych dworzan, w barwnych strojach. — Przed papieżem stanął frate

[1] A. d'Ancona. Origini del Teatro italiano. Torino 1891. T. I. s. 109.

Ambroggio wraz z sieneńskim posłem przy kurji rzymskiej, a rzuciwszy się do nóg naczelnika kościoła, wyłożył mu życzenia swej ojczyzny, w mowie, pełnej zwrotów, litość wzbudzających.

Gdy zaś papież odpowiedział i zadość uczynił prośbom Sieny, zaczęły chóry aniołów śpiewać hymny na chwałę Boga i Marji Panny, uderzając w rozmaite instrumenta. Następnie przemawiali aniołowie do ludu w „prześlicznych wierszach", dziękowali Bogu za wielką łaskę, którą spuścił na Sienę i zapewniali Stwórcę, że lud sieneński będzie na zawsze wiernym kościołowi.

Aniołowie zastępowali tutaj niejako chór greckich widowisk.

To był pierwszy akt przedstawienia. Po chwili spuścił się anioł po linie ze szczytu papieskiego gmachu, zawisł nad jaskiniami demonów i zaśpiewał groźną pieśń, je potępiającą.

W tej samej chwili zaczęto wielki robić łoskot, bić w maszyny oblężnicze, a gdy przestraszone djabły, smoki i węże powyłaziły z jaskiń, uderzył na nie cały poczt zbrojnych aniołów, pomiędzy którymi dwóch konnych i walczyło z niemi z animuszem. — Po krótkiej bitwie djabły pouciekały, kędy mogły z rynku, a smoki i węże leżały pozabijane.

Miał to być obraz uwolnienia Sieneńczyków, opanowanych przez złe duchy, od szatańskiego panowania. Zniesienie klątwy zaprowadzało znowu rządy boskie, rządy kościoła.

Nie na tem koniec. Reprezentacja musiała przecież podnieść jeszcze świątobliwość Sansedoniego, który z patrjotyzmu tylko i na chwałę bożą podjął swą do Rzymu pielgrzymkę, żadnych w tej mierze osobistych nie mając widoków.

Na trybunie więc na nowo ukazuje się papież, dający Sansedoniemu ważne polecenia. Każe mu iść od kraju do kraju i wymową swą pobudzać ludy do urządzenia wyprawy, aby Ziemię Świętą uwolnić ze szponów niewiernych.

Scena się zmienia. Ambroggio wykonuje papieskie rozkazy, ale przechodząc dziką krainą, spotyka pustelnika, z którym się poznaje. Pustelnik w dłuższej rozmowie stara się w nim obudzić pychę i ambicję; namawia, aby dążył wyżej, do wielkich dygnitarstw kościelnych, stara się go sprowadzić

z obranej drogi zaparcia się i pokory. Jest to szatan kusiciel, którego namowom jednak cnotliwy Sieneńczyk nie ulega.

Niezadowolony djabeł znika, a natomiast zjawia się anioł i w pięknie odśpiewanej pieśni ogłasza koniec przedstawienia.

Na dalszy rozwój reprezentacyj dramatycznych we Włoszech wpłynęły zrazu liryczne, później dramatyczne Laudy umbryjskie, śpiewy pobożne, które powstały po roku 1260 pomiędzy biczownikami.

Cały ustrój „świętych reprezentacyj“ niewiele się wszakże zmienił aż po wiek XVI, reżyserja tylko coraz więcej się rozwinęła i doszła rzeczywiście do artystycznej doskonałości. Osobliwie florentyńscy dekoratorzy znani byli w tej mierze w XIV i XV wieku w całych Włoszech, a miasta rozrywały ich sobie, zwłaszcza, gdy okolicznościowe urządzały festyny.

Wyniesienie jakiego Sieneńczyka na wysokie kościelne dygnitarstwo, przejazd cesarza, były zawsze powodem do nadzwyczajnych uroczystości, oprócz zwykłych, co rok się powtarzających, których sporo bywało.

Gdy kardynał Piccolomini, jako Pius III (1503), wybrany został papieżem, cała Siena się cieszyła. Na Piazza del Campo znów wznosiła się trybuna i znów przedstawienie tem się rozpoczęło, że kilka białych gołębi wyleciało z nierozwiniętego kwiatu i anioł, zapowiadający festyn. Na trybunie pośrodku, jak na obrazach sieneńskiej szkoły malarskiej, tronowała Madonna, otoczona chórem aniołów i sieneńskimi świętymi: Bernardem i Katarzyną. Przed nią klęczał ksiądz, przebrany za nowego papieża, z całym swym dworem — i w odśpiewanej modlitwie prosił Madonnę, aby mu użyczyła siły do sprawowania rządów kościoła. — La Vergine także śpiewając odpowiedziała, a następnie wpadały chóry świętych i aniołów.

Był to wstęp do samej akcji, przedstawiającej koronację papieża z całym dekoracyjnym przepychem.

ROZDZIAŁ TRZECI.

DONNA ANGELICATA — KULT MADONNY.

I.

Sto lat przedtem, nim się włoskie miasta zaczęły wyzwalać z feudalnych więzów, miała już Francja swoje wolne gminy pod ochroną królewskich przywilejów. Przeciw przemożnym wasalom szukała władza królewska w potężnych miastach sprzymierzeńców, a wolność i cywilizacja na tem korzystały. Wielkie francuskie komuny miały już w drugiej połowie XI wieku swe ludowe zgromadzenia, swe rządy wybieralne, swój ratusz, swój „beffroi“, którego dzwon był sygnałem nowych idej, nowych urządzeń społecznych.

Północna Francja, wychowana pod ciężką ale sprawiedliwą ręką Karola Wielkiego, urosła w potężny naród, który — rzec można — stworzył na gruzach kosmopolitycznego cesarstwa ideę miłości ojczyzny, ideę narodową. Wyrazem tej idei był bohaterski Roland, który na zielonych polach Roncevaux zginął za ziemię wolną, za terre libre de France. Siła tej idei była tak wielką, że Roland stał się już nie francuskim, ale bohaterem całej Europy, bohaterem wszystkich ludów, które się uwalniały z pod średniowiecznych więzów. O Rolandzie śpiewały Niemcy, śpiewała Anglja, imię jego odbijało się o skały Hiszpanji i o włoskie Apeniny. Pieśń o Rolandzie wywołała taką olbrzymią ilość naśladownictw, tyle bohaterskich poematów, iż chyba Wergiljusz nie miał takiego wpływu na literaturę świata, jak owa epopeja Północy. Był to pierwszy poe-

mat zespalający w sobie wszystko piękno, co tylko mogło z siebie wydać francuskie rycerstwo.

Równocześnie z rozwojem rycerstwa rósł kult kobiety, piastunki wszelkich rodzinnych i narodowych skarbów. Rycerstwo wyzwoliło kobietę, podnosiło ją, stawiało nietylko na wysokości rzymskiej matrony, ale nadto otaczało ją urokiem poezji, o której nie marzył świat starożytny.

Kult ten, doszedłszy do najwyższego stopnia, przemienił się w południowej Francji w kunsztowny niemal system adoracji kobiety i oczywiście wpływał na sąsiednie Włochy. W XIII wieku mnóstwo francuskich trubadurów rozchodziło się po Genueńskiem, po Lombardji, po Toskanji, a Montferrat i dwór esteński stały się niejako ogniskami prowansalskiej poezji. Margrabia Bonifacy II w Montferrat, margrabiowie Malespina, Azzo VI i Azzo VII garnęli do siebie cudzoziemskich pieśniarzy.

Na dwór Fryderyka II wchodziła poezja prowansalska, jak „woda do gąbki", come acqua nella spugna,—powiada któryś z włoskich pisarzy. Arles i hrabstwo Forcalquier podlegały cesarstwu jako lennicze prowincje, więc w ciągłych z niem zostawały stosunkach. Gdy Fryderyk w roku 1238 bawił w Turynie, mnóstwo prowansalskich panów przybyło go tam przywitać, a pomiędzy innemi piękna wdowa po Andrzeju hr. de Vienne:

...la bella Beatrix
de Vianes ab la fresca color.

Zresztą Constanza d'Aragona, żona Fryderyka, była córką jednego z największych przyjaciół trubadurów, Alfonsa II, a gdy ją w roku 1209 brat z rycerskim pocztem do Palermo odprowadzał, szła z nim „grande compagna de ricos hombres y cavalleros aragoneses y catalanes y del condalo de la Provenca".

Kupcy z Sieny, z Pizy, z Lukki i Florencji, jeżdżąc do Prowancji po interesach handlowych, przejmowali się tam zwyczajami owego poetycznego społeczeństwa i na swych rachunkach odpisywali sirwenty i pastorelle.

Ale nietylko francuscy trubadurzy gościli we Włoszech, ale i rodowici Włosi układali pieśni w prowansalskiej mowie.

Genua, najbliższa południowej Francji, wydała kilku trubadurów, jak Bonifacy Calvo, Lanfranc Cigala, Simon Doria i Perceval Doria, w Wenecji pisał po prowansalsku Bertolomeo Zorgi, w Mantui Sordel, w Ferarze Ferrari. Fryderyk III, król sycylijski, także układał pieśni w południowo-francuskiej mowie. Najsławniejszym z nich był Paweł Lanfranc z Pistoi. Dwóch podestów w Sienie należało do znanych trubadurów, jeden, dominus Poncius Amatus, albo Ponçus Amati, sprawował tam swój urząd w roku 1221, drugi, Arrigo Testa, rządził miastem w roku 1229.

Cała poezja włoska stała w XIII wieku pod wpływem Prowancji, formę wiersza i nastrój ducha stamtąd pożyczano. Że liryka południowa początkowo na tem naśladownictwie cierpiała, to rzecz pewna, zwłaszcza, że wpływ literatury prowansalskiej był najsilniejszy wówczas, kiedy poezja trubadurów przemieniała się już z lirycznej na dydaktyczną i marnieć zaczynała. A mało która upadająca literatura odznaczała się taką przerażającą pustotą myśli, jak właśnie owo prowansalskie pieśniarstwo. Czytając te rymowane słowa, nie chce się wierzyć, że ich ludzie jak Fryderyk II słuchać chcieli. Rzecz się jednak poczęści w ten sposób tłumaczy, iż większość tych poetycznych utworów stanowiły właściwie tylko słowa do muzyki i że zatem sama poezja dość podrzędną odgrywała rolę.

Zresztą odróżnić trzeba od ściśle lirycznej i lirycznodydaktycznej poezji owe pieśni polityczne, sirventes, które w ustach przebiegającego cały kraj trubadura stały się ważnym odgłosem opinji publicznej. W czasach, kiedy dziennikarstwo nie istniało, pieśń, będąca albo panegirykiem, albo zjadliwą nieraz satyrą, należała do najskuteczniejszych środków agitacyjnych. Książęta ówcześni, a przedewszystkiem taki Fryderyk II, wybornie o tem wiedzieć musieli i dlatego trubadurów swoją protekcją otaczali. Jeden z nich, Goberto il monaco di Poncibot, wprost apostrofował Fryderyka w swej pieśni, że „sława twoja, cesarzu, rośnie z dnia na dzień, ponieważ trubadurzy roznoszą twoje zasługi“. Inny zwracał się do jakiejś pięknej markizy, chcąc ją sobie pozyskać pochlebnemi dla Fryderyka słowy: „Gdyby cesarz wiedział,—śpiewał on—żeś tak zimną dla mnie, to wielki ten monarcha, który się ko-

cha w każdym szlachetnym czynie, prosiłby cię, abyś mi swoje serce oddała".

Obok jednak pustej liryki i dworactwa, które w późniejszej prowansalskiej literaturze zapanowało, były w niej — zwłaszcza w drugiej połowie XII i w początkach XIII wieku — wielkie cywilizacyjne ideje, które bezsprzecznie bardzo korzystnie i na włoską wpłynęły kulturę i które do dziś dnia należą do moralnych podstaw ludzkości. Owo wyidealizowanie miłości, owo rozżarzenie serca ludzkiego do niewidzianej dotąd potęgi, wznieciło taki pożar uczuć, że się przy nim cały świat ogrzać potrafił.

To odrodzenie i uszlachetnienie serca ludzkiego było dawniejszem niż odrodzenie nauk i sztuki, a nie miało nic wspólnego z tradycjami klasycznej przeszłości. Renesans humanitarnych uczuć, który się rozpoczął we Francji, był wytworem chrześcijaństwa, a w szczególności francuskiego średniowiecznego społeczeństwa.

Gdy jednak ten ruch nosił we Francji więcej świecki, rycerski charakter, uduchownił on się na ziemi włoskiej i ogarnął całe filozoficzne i religijne życie narodu. Dopiero we Włoszech wielcy marzyciele i poeci, jak Jacopone, jak św. Franciszek, jak Dante, oprawiają wytworzony we Francji kryształ w promienną aureolę religji i filozofji. W ich pojęciach zmienia się ziemski ideał kobiety, rozsiewającej wokoło siebie miłość, dobroć, miłosierdzie, w ideał kobiety, uwolnionej z wszelkich więzów świata, kobiety, której wolno zbliżyć się do nieba i łagodzić ludzkie boleści.

Wyidealizowana kobieta i wyidealizowana miłość stają się głównemi czynnikami uszlachetnienia serc, złagodzenia obyczajów, przekształcenia groźnego średniowiecznego społeczeństwa w społeczeństwo humanitarne.

Jaką była istota tych ideałów miłości w chwili, kiedy z Francji do Włoch przeszczepione zostały?

W tej mierze mamy bardzo cenne i autentyczne źródło w pismach Franciszka da Barberino, florentyńskiego poety, który nie wyniósł się wprawdzie na wyżyny Petrarki i Dantego, ale bawił we Francji w latach 1309—1313, wybornie znał literaturę prowansalską, przejął się nią i był niewolniczym naśladowcą tamtejszych dydaktycznych poematów. Głównemi

jego dziełami są wierszem pisane Documenti d'amore i traktat, prozą ułożony, Le reggimento e costumi di donna.

Miłość, według początkowych trubadurów, jest tem tajemniczem uczuciem, które zespala nasze myśli, nasze pragnienia, całe nasze życie ku jednemu przedmiotowi, prawie zawsze uszlachetnia naszą duszę i podnosi energię jej zalet. Jest to potężny czynnik „dobrego". Aby się zbliżyć do ukochanej kobiety, aby się jej przypodobać, aby się jej godnym okazać, staje się mężczyzna zdolnym do największych wysiłków. Im, głębsza jego namiętność, im bardziej ubóstwianym ideał, do którego się zwraca, tem pewniej stara on się dojść do doskonałości. Kto szczerze kocha, ten pod każdym względem innych prześciga. Miłość więc jest podstawą wszelkiej cnoty, ona sprawia, że dumni przemieniają się w pokornych, trwożliwi w odważnych, prostacy w uczonych. Bohaterskim rycerzem można zostać tylko z pomocą miłości.

Ale jakżeż pogodzić ową czystość, ową doskonałość uczucia miłości z jej rozwiązaniem, które niezawsze zgadza się z zasadami najwyższej moralności, które prowadzi często do fałszu, do zdrady, do zwolnienia uświęconych związków małżeńskich, które materjalizuje wszelkie ideały.

W tej mierze pierwsi trubadurzy są jeszcze zanadto szczerymi i nie chcą z idealnego pojęcia miłości równie nieuchwytnych wysuwać konsekwencyj, oddają oni ideałom, co się ideałom — a naturze, co się naturze należy. — „Nei poeti provenzali troviamo una continua progressione di disideri, che in maniera più o meno gentile tende sempre al possedimento del corpo".

„W ogrodzie pod liściem dzikiej róży — śpiewa jakaś trubadurka nieznanego nazwiska — siedziała donna z przyjacielem, gdy niestety kobieta, stojąca na czatach, zawołała, że jutrzenka wschodzi. O Boże, o Boże, tak wczesna jutrzenka"!

„Gdyby nieba dały, aby noc jeszcze dłużej trwała, aby godzina rozłączenia jeszcze nie nadeszła, aby duenna nie zobaczyła jutrzenki. O Boże, o mój Boże, tak wczesnej jutrzenki".

Oy dieus! oy dieus! de l'alba tan tost ve...

To jeszcze pieśń ziemskiej miłości, ale w miarę jak się

wyrabia owo subtelizowanie uczuć, w miarę jak miłość staje się rodzajem filozoficznego systemu, poeci chcą być konsekwentnymi, powiadają: albo miłość jest zasadą, początkiem wszystkiego dobrego, a wtedy nie może prowadzić do faktów brutalnych, przeciwnych religji i moralności, albo całe jej pojęcie jest fałszywem.

W ten sposób poezja trubadurów doszła do zenitu, a jak tylko zaczyna sobie stawiać etyczne pytania, odrywa się od ziemi, traci treść i siłę, upada i pozostaje z niej czcza galanterja. Prowansalscy pieśniarze późniejszych czasów opiewają już miłość — z zastrzeżeniami, miłość z określonemi granicami, miłość bezpłciową.

Naśladując Prowansalów starali się i niektórzy włoscy trubadurzy przeszczepić do swej literatury to pojęcie miłości, bez pierworodnego jej grzechu. Nauczali więc, że miłość nie powinna być jak tylko namiętnością dobrego, dążeniem do cnoty, podniesionem jeszcze rycerską grzecznością.

Także i dla Barberina miłość jest skrystalizowaniem „dobrego"; nikt nie może jej służyć, kto nie jest cnotliwym, a cokolwiek się nie zgadza z honorem, nie może z miłości wynikać. Kto mówi, że kocha kobietę, a żąda od niej czegośkolwiek, co się z jej obowiązkami nie zgadza, ten ku niej rzetelną nie płonie miłością.

Miłość, która służy żądzom niegodnym, nieuczciwym, powiada Barberino, jest miłością niedozwoloną, „potępiam ją i zawsze ją potępiałem".

Miłość niedozwolona, amor illicitus, jest rodzajem szału, a „Documenti" Barberina mają być statuami miłości prawdziwej.

Na prośbę uosobionej „Miłości" zgromadza poeta celniejszych służebników i służebniczki boże, w potężnem zamczysku, nella sua maggior rocca, na rodzaj kongresu, w którym sam także udział bierze. „Miłość" ogłasza zgromadzonym projekt swej ustawy, której się powinni trzymać wszyscy ci, którzy jej chcą służyć. W zebraniu zasiada dwanaście kobiet, niby dwanaście cnót miłości, a każda z nich przyjmuje ogłoszone prawo. Nazywają się one: Łagodność, Zręczność, Stałość, Dyskrecja, Cierpliwość, Nadzieja, Roztropność, Sława, Sprawiedliwość, Niewinność, Wdzięczność i — „Wieczność".

W szczegółach są to przepisy życia dla każdego, kto zajmuje jakiekolwiek w społeczeństwie stanowisko: dla rycerza, zakonnika, lekarza, prawnika, notarjusza, kupca, bankiera, podesty lub kondotjera. — Przepisy życia pod patronatem miłości.

„Regimento e costumi di donna“ jest rozprawą o regułach towarzyskiego zachowywania się kobiet. Barberino naśladuje tam prowansalskich autorów, pomysłem zaś ściśle włoskim jest wprowadzenie zajmującej alegorycznej postaci „Madonny“, na której polecenie autor pisze swą książkę i która go w tej pracy inspiruje.

„Madonna“ Barberina tak jest czystą, tak nieziemską, że wznosi się nawet do nieba, po boskie rady i rozkazy, a autor nazywa ją „potężną królową“, która z nieba zeszła na ziemię, starszą córką owego króla, który wszystkimi innymi rządzi monarchami, blaskiem świata, zwierciadłem śmiertelnych, matką pokoju, siostrą miłości i t. d.

Niebo kocha ową madonnę, powietrze jest jej posłusznem, gwiazdy swą czcią ją otaczają, planety drżą przed nią, ziemia i morze wobec niej się korzą.

Wyliczając całą litanję jej cnót, obsypując ją pochlebstwami, autor przedkłada swej muzie napisaną książkę. Madonna hołdy przyjmuje i daje autorowi kosztowny kamień, wyjęty z korony, którą jej sam Stwórca włożył na skronie.

Dzięki temu talizmanowi nic nie będzie ukrytem przed autorem „Dokumentów“, wszystko pozna, co tylko poznać zapragnie, z wyjątkiem tego, co dla boskiej zastrzeżone jest wiadomości.

Fuorchè le sole che Dio si riserva,
Contra chu'forza ogni potenza manca.

Według włoskich krytyków — owa Madonna ma być personifikacją inteligencji.

W całej tej prowansalskiej, na grunt włoski przeszczepionej liryce i z nią połączonej nauce o miłości, czuć wielką niedokrewność, która w żaden sposób nie mogła odpowiadać włoskim pojęciom, południowemu temperamentowi i owemu zdrowemu rozsądkowi Włochów, który był od wieków rasy ich zaletą. Dlatego stała się liryczna poezja trubadurów

we Włoszech, po największej części, tylko czczem naśladownictwem prowansalskiej formy, retoryczną gimnastyka. O szczerości tych wierszy, o prawdziwej namiętności mowy w nich być nie mogło. Proszę sobie wystawić takiego Fryderyka II, który na sposób wschodni harem utrzymywał i drugiej żony kazał strzec eunuchom, wzdychającego przy dźwięku lutni do jakiejś królowej serca i czekającego cierpliwie na niedoścignione jej łaski. Liryzm prowansalski mógł mieć narazie wielki wpływ na formę włoskiej poezji, ale treścią swą nie zdołał nad nią zapanować. Był to wpływ powierzchowny: układano wprawdzie mnóstwo wierszy na prowansalski sposób, powstała nawet cała szkoła sycylijsko-prowansalskich poetów, ale ta poezja nie była treścią włoskiej duszy, nie była wyrazem jej namiętności. Śpiewano i tańczono po prowansalsku, gdyż to było modą, ale w tem naśladownictwie nie przebijała się istota włoskiej narodowości.

Cantar, danzar alla provenzalesca,—jak powiada Folgore da S. Geminiano, na tem polegało „prowansalstwo".

Podobnie jak pieśń francuska, podobnie i północne rycerstwo się we Włoszech nie rozwinęło i z upadkiem longobardzkiego i frankońskiego szczepu pozostało formą bez treści. Turnieje, które urządzali Medyceusze, były tylko zabawą zbogaconego mieszczaństwa.

A przecież kultura prowansalska olbrzymi na Włochy wpływ wywarła.

Wprawdzie potężne włoskie talenty nie mogły naśladować czczego uderzenia w rozstrojoną już mandolinę, ale ideje prowansalskie poruszyły drzemiącą siłę poetyczną włoskiej duszy, zapłodniły genjusz południowy.

Prowansalska poezja stała się na gruncie włoskim czemś podobnem, jak motyw muzykalny, pieśń ludowa, w duszy Beethovena, Bacha lub Wagnera. — Motyw prowansalski urósł we Włoszech w olbrzymie akordy św. Franciszka i Dantego, a na odgłos tych akordów zadrżał świat cały.

Dante te same ma wyobrażenia o miłości, o miłości duchowej, co Barberino, ale oschłą teorję podnosi swym genjuszem, jednem tchnieniem przerzuca ziemski ideał bladej kobiety w sfery wyższe, do czyśćca, do nieba, w nieznane światy, ale tylko daleko od rzeczywistości.

Dla Włochów kult przesadny ziemskiej kobiety był czemś nienaturalnem, niezdrowem, przekształcili go więc, wlewając weń więcej siły i wiary, w kult istot, słabą tylko nicią z ziemią związanych, których główną przedstawicielką jest Beatrycze.

II.

Nim jednak Dante skrystalizował kult nadziemskiego kobiecego ideału w swojej Beatryczy, cały szereg pomniejszych poetów przygotowywał ową transcendentalną filozofję włoskiego uczucia.

W drugiej połowie XIII wieku włoska, a mianowicie toskańska i bolońska poezja zaczyna się otrząsać z sycylijsko-prowansalskiej bezmyślności i stawać się jędrniejszą, właściwszą narodowemu usposobieniu. Niemały w tej mierze wpływ ma rozczytywanie się w starożytnych autorach i rozwijająca się, na podstawie nauki Platona, filozofja bolońska. Głębszym włoskim umysłom nie wystarcza już jednostajne brzękanie na prowansalskiej gęśli.

Włosi szukają nowych ideałów, rozpoczyna się epoka nowego stylu, tego dolce stil nuovo, który Dantemu jest tak drogim.

Słabe w tej mierze kroki stawia Guittone d'Arezzo († 1294), zrazu, sposobem życia i pieśnią jeszcze południowy trubadur, piszący sonety na sposób prowansalski. Gdy jednak Guittone zaczął czytać Arystotelesa, Senekę, gdy się ożenił i poważniej myślał, uczuł całą czczość własnej poezji i zmienił swoje ideały. Znakomici ludzie średnich wieków bardzo często przechodzili gwałtowną kryzys w życiu, rzucali się z jednej w drugą ostateczność, łamali życie, jak kruchą laskę na dwie połowy, z hulaszczych rycerzy zostawali zakonnikami. Nawet rodzinne obowiązki nie bywały im w tej mierze przeszkodą. Guittone zaczął się biczować, pościć i wstąpił do zakonu cavalieri di Sta Maria.

Ale pisał dalej, inaczej, a poezja jego była, jak sądzi słusznie Ubertino d'Arezzo, może miła Bogu, ale nudna dla świata.

Leggera a Dio, ed al mondo nojosa.

Staje się on w niej filozofem, moralistą, ideału szuka wy-

żej, w niebie, jego Madonna już nie mieszka w feudalnym zamku, ale weszła do kościoła, albo, niewidzialna dla ziemskich oczu, unosi się gdzieś w obłokach. Miłość u niego, którą poeta opiewać powinien, odrywa się zupełnie od ziemi.

Pomimo, że Guittone nadzwyczaj mało miał poetycznego talentu, przecież wywarł wielki wpływ na młodszych toskańskich poetów i stał się twórcą nowej szkoły. Dwa razy nawet, gdy mu smutny stan ojczyzny głęboko serce zranił, umiał z siebie bardzo silne wydobyć tony. Tak było w słynnej jego pieśni po bitwie pod Montaperti, tak w kanzonie, zwróconej do własnych współobywateli w Arezzo.

Wpływ jego wszakże nie zdaje się tyle polegać na dość słabym poetyckim talencie, jak na tem, że zrywając poczęści z prowansalską szkołą, trafił w ducha czasu i wskazał genjuszowi narodowemu inne drogi.

Właściwego jednak zwrotu w lirycznej poezji, w przeobrażeniu ideałów serca włoskiego, dokonał Guido Guinicelli (ur. przed rokiem 1266, † 1276), bolończyk z rodu, znakomity prawnik, bo wówczas dziwnie wielu prawników było poetami. On był właściwie ojcem „nowego stylu", a Dante go mędrcem nazywa:

il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usâr dolci e leggiadre.

Opiewa on miłość i duszy szlachetność, ale poezja jego daleka już od prowansalskiej płytkości, umysł jego zgłębia duszę i serce człowieka. W kanzonie: Origine e natura d'amore e di nobilità wychodzi Guinicelli z założenia, że miłość zamieszkuje tylko w szlachetnych sercach. Szuka ona w nich siedliska jak ptak w zielonym lesie; podniosłe uczucia są tak zespolone z miłością, jak słońce i jego promienie:

Al cor gentil ripara sempre amore
Come a la selva uccello in la verdura.

Jak woda gasi ogień, tak wszelka pospolitość gasi zarzewie miłości. Dawna prowansalska zasada, że miłość powstaje wskutek spojrzenia i ze spojrzenia do duszy przechodzi, została uszlachetniona. Amore i madonna stają się abstrakcją, symbolem, uzmysłowieniem czegoś wyższego, co się ze świa-

tem luźnie tylko wiąże. Rycerska miłość Prowansala zamieniła się na nieziemskie uczucie.

W niektórych jego kanzonach unosi się już duch, który wywyższy Dantego pod niebieskie stropy. Prawie wielkim jak Florentyńczyk staje on się, gdy w dwóch pięknych tercynach mówi o swojej ulubionej:

„...Idzie tak pełna wdzięku i taka miła, że gdy kogo pozdrowi, to go pokornym uczyni i wiarę w nim wzbudzi, jeżeli był dotąd niewiernym. Niegodny zbliżyć się do niej nie śmie, taka od niej wieje cnota, że kto na nią tylko spojrzy, źle o niej pomyśleć nie zdoła".

Tę naukę o miłości, tę włoską dottrina d'amore do rozkwitu doprowadza Guido Cavalcanti († 1300), Florentyńczyk, będący jedną z najoryginalniejszych postaci swego czasu. Arystokrata, ghibelin, samotnik, wyznawca filozofji Epikura, niedowiarek, umysł trochę zagmatwany studjami scholastycznemi, ale głęboki i poważny.

W sławnej swej kanzonie: Donna mi prega, perch' io voglio dire — zespala on niejako teorję miłości nowej poetycznej szkoły włoskiej.

Jakaś znajoma donna zapytuje go, czem jest miłość? Cavalcanti jej odpowiada, ale tak naukowo, z takim aparatem scholastycznej filozofji, tyle używając działów i dystynkcyj, tyle definicyj i sylogizmów, że owa donna chyba strasznie musiała być uczoną, aby to wszystko zrozumieć. Zatapia on się w rozumowania, w jaki sposób miłość powstaje, jaka jej istota, jaka siła i czem jest ów wdzięk, z powodu którego ją miłością zowią.

Dzisiaj ta kanzona ma dla nas już tylko historyczne znaczenie, stanowi dowód owego zajmowania się teorją miłości i podnoszenia jej do wysokości najważniejszych filozoficznych zagadnień ludzkości. — Oczywiście i u niego jest kochanka aniołem, który zszedł z nieba, angelica creatura, nie śmie on spoglądać w oblicze tej bogini „dea", bo gdyby ku niej wzrok swój zwrócił — toby umarł.

A gdzie Cavalcanti przestaje być teoretykiem, gdzie tylko piękność podziwia, tam umie być prawdziwym poetą.

Nową, prawie dzisiejszą już nutę, w tym rozwoju miłości, spotykamy u rówieśnika Dantego, Cina dei Sinibaldi, z Pistoi

(ur. przed r. 1270, † 1336). Jest to owo rozkoszowanie się w boleści, którą miłość sprawia, psychologiczne jej rozbieranie, analiza własnych uczuć, poesia del dolore. Ze zdziwieniem widzimy z końcem XIII wieku poetę, który pokrewieństwem swego ducha mógłby stanąć obok Shelleya lub Leopardego. W swym sonecie do Dantego dochodzi on wskutek rozwielmożnienia się w nim uczucia miłości do zupełnego sceptycyzmu: wszystko i wszystkich nienawidzi: świat, ludzi, piękność, a nawet już samą miłość.

Przeklina wtedy dzień, w którym się urodził:

O giorno di tristizia e pien di danno,

złorzeczy swemu własnemu uczuciu, pogardza poezją i słodką śmierć wzywa na pomoc:

...tu mi par dolce e piana.

Co do samego pojęcia miłości, zupełnie on wszakże podobnym do swoich poprzedników. Miłość jest dla niego jakiemś mistycznem uczuciem, a kochanka czemś nadziemskiem, istotą do anioła podobną.

Angel di Dio simiglia in ciascun atto
Questia giovanna bella...

Sam Bóg ją zesłał z nieba:

Questa non é terrena creatura
Dio la mandò da ciel, tanto é novella.

Patrząc na nią, ogarnia go takie uczucie, jak aniołów, gdy się w Boga wpatrują. W duszy poety zupełnie się pomieszało pojęcie ziemskiej i niebiańskiej istoty. Owa z innych światów zesłana kobieta jest czemś wyjątkowem, jej piękność przewyższa ludzką naturę. Prawie on się do niej modli, w jego miłosnych westchnieniach niema żadnej erotycznej myśli. Wiersze jego są rodzajem miłosnych halucynacyj.

Ze sfer poetycznych zstępował Cino dość często na ziemię, był w życiu wielkim bałamutem, maximus amator, układał swe sonety do blondynki i do brunetki, do dumnej i łagodnej, w wierszach jego zapisała się Merla i Teccia, donna

z Pizy i z Bolonji, a przedewszystkiem Selvaggja, która u niego zajmuje stanowisko kobiety-anioła, jak Beatrycza u Dantego.

Cino był z zawodu prawnikiem, znakomitym profesorem, napisał wielkie dzieło: Komentarz do pierwszych dziewięciu ksiąg kodeksu Justynjana, w latach 1321—26 zajmował katedrę w sieneńskiem studio. Ghibelin z przekonania przeciwny świeckiej potędze papiestwa, wynosił pod niebiosy cesarza Henryka VII, chciał podobnie jak Dante rozłączenia świeckiej od duchownej władzy.

Wśród tych poetów, wśród tych kobiet-aniołów, stoją olbrzymie postacie Danta i Beatryczy. Dante idzie tą samą drogą co jego poprzednicy, podnosi tylko narodowy ideał uczuć do niewidzianych wysokości potężną siłą swego genjuszu.

Beatrycza jest, podobnie jak donna angelicata innych poetów, ideałem miłości duchownej, prowadzącej do cnoty, do Boga. „Jeżeli się Beatrycza — mówi Dante — kiedykolwiek do mnie zbliżała, to wobec nadziei jej cudownego pozdrowienia zapominałem o moich nieprzyjaciołach, a taki się we mnie rozniecał żar miłości bliźniego, że wtedy niejedno przebaczałem tym, którzy mnie obrazili. A gdyby kto miał był do mnie jakąś prośbę, to moją odpowiedzią byłaby była miłość i pokora".

Takie wrażenie sprawiała na Dantem Beatrycza, kiedy ją widywał w kościele i na ulicy, stawała się dla niego tylko powodem do poetycznych marzeń o miłości. Poeta nie pożąda tej istoty, na myśl mu nie przychodzi się z nią ożenić, bo ją uważa za uduchowienie swych ideałów miłości, za królową cnoty i niszczycielkę wszelkich złych skłonności. Jeżeli się obawia, aby nie uległ złemu, to przywołuje jej obraz na pamięć, a to widzenie nowej mu do dobrego dodaje siły. Beatrycza stała się dla niego przewodnikiem do nieba, do Boga, a myśląc o niej, oglądał państwo zmarłych. „Miłość i serce szlachetne, to nierozłączone, według niego, pojęcia, nie mogące bez siebie istnieć, jak dusza rozumna bez rozumu":

Sè come'l Saggio in suo dittato pone;
E cosè esser l'un senza l'altro osa,
Com'alma razional senza ragione.

„Postać kochanki jest tak czystą i świętą, jak postać Madonny, jest ona aniołem, który zstąpił z nieba i tam wkrótce powróci. Oczy jej świecą całym blaskiem gwiazd, a Bóg nie poskąpił jej żadnego wdzięku, na świat ją zsyłając. Więc ona się cieszy swą pięknością i czystością i drugich temi skarbami obdziela; uśmiecha się, a uśmiech ten opowiada o jej ojczyźnie w raju".

W czyśćcu otacza Dante Beatryczę całym blaskiem świętości i pozwala jej zająć miejsce obok Marji, obok Matki Boskiej i patrzeć w oblicze Tego, którego błogosławią wszystkie wieki.

Cześć kobiety przechodzi w religję. Beatrycza staje się symbolem filozofji i teologji, grzechem było dla poety odwracać się od najczystszego uczucia owej niebiańskiej miłości, a rzucać się w objęcia miłości ziemskiej, zmysłowej, porzucać Beatryczę, a iść za Pergolettą.

Trzy błogosławione kobiety, powiada Wergiljusz do Dantego, zajmują się tobą w niebiosach:

...tre donne benedette
Curan di te nella corte del cielo:

Matka Boska, święta Łucja, do której poeta miał szczególne nabożeństwo i Beatrycza. — Wyżej kobiety postawić nie można.

Idea chrześcijańska nieziemskiej miłości doszła w ten sposób do zenitu w chwili, kiedy studjum starożytnych autorów i humanizm zaczęły chwiać podstawami średniowiecznych pojęć.

Już Petrarka schodzi z tych wyżyn, uwielbia on kobietę z ciała i z kości, a nie ideę, czuje, że w jego żądzach jest coś ziemskiego, a chociaż radby zapłonąć jeszcze ową uduchowioną miłością, nie jest zdolny do takiej abstrakcji, zmysłów swych okiełzać nie potrafi.

Według pojęć owego, że tak powiem, ascetyzmu miłości, takie poddanie się zmysłowym uczuciom było grzechem przeciw ideałowi; Petrarka boleje nad swą namiętnością i stara się z niej usprawiedliwić.

Przywodzi on mistrza w określeniu chrześcijańskiej miłości, św. Augustyna — i każe mu sobie robić wyrzuty z po-

wodu namiętności do świeckiej istoty i oddalania się od nadziemskich ideałów:

Słucha z pokorą uwag świętego, ale ostatecznie ulega, nie może się pozbyć zmysłowości.

Ta walka pomiędzy idealną a ziemską miłością stanowi właściwie napiękniejszą charakterystykę jego Canzoniere. Petrarka daje tam po raz pierwszy przykład poezji psychologicznej, która zapanowała w nowszej literaturze, przedstawiając duszę ludzką w jej subtelnych walkach sprzecznych ze sobą uczuć.

Takiej poezji średnie wieki nie znały.

III.

Równocześnie z odrodzeniem się uczuć ludzkich wzmaga się kult Matki Boskiej, który w XII i XIII wieku do najwyższej dochodzi potęgi.

Kult ten rozwinął się już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, a najstarsi ojcowie kościoła, jak Justyn († 202), jak św. Cyryl jerozolimski († 386), określają go w ten sposób, że Ewa zgubiła ludzkość, a Marja jej wróciła moralne życie. Marja jest u nich i w wyobrażeniach innych kościelnych pisarzy kobietą bez grzechu, ideałem wszystkich cnót, pośredniczką pomiędzy Bogiem a ludzkością — advocata nostra, pomocniczką w odkupieniu człowieka. Marja nie podlega prawom przyrody, należy do świata cudów i szczególnej łaski boskiej.

Zawsze i wszędzie opiekuje się ona ludźmi, którzy się do niej uciekają, szczególnie zaś uciśniona niewinność chroni się pod jej skrzydła. Gdy męczennik św. Cyprjan jeszcze był poganinem zakochał się w pięknej chrześcijance, Justynie, a nie mogąc łask jej pozyskać, użył demona, aby ją posiąść. Justyna zwróciła się do Matki Boskiej, a ta ją wydarła ze szponów czarta.

Szerzyły się rozmaite sekty, to przeciwne czci Marji, to chcące ją w bóstwo przemienić, jak sekta kobiet kalirydjanek, w Arabji, która powstała w IV wieku.

Najgwałtowniej występował w pierwszej połowie V wieku Nestorjusz przeciw stanowisku, jakie kościół Matce Boskiej

naznaczył, wskutek czego zebrało się słynne trzecie koncyljum w Efezie, w roku 431, które jego nauki potępiło.

Kult jednak Matki Boskiej tak odpowiadał skłonnościom serca i tyle niósł pociechy nieszczęśliwej ludzkości, że każda przeciw niemu wymierzona herezja przyczyniała się tylko do wzmocnienia tego nabożeństwa.

Poezja i sztuka chrześcijańska znalazły w życiu i legendach Marji najulubieńsze źródło swych tematów. Osobliwie wiara, że po śmierci człowieka Marja stanie się opiekunką jego duszy, ważny na sztukę wpływ wywarła. Każdy starał się mieć Matkę Boską wyrzeźbioną na swym grobowcu, albo zawiesić jej obraz w mieszkaniu.

Pod opieką Marji czuł się człowiek bezpieczniejszym: cesarz Herakljusz kazał na okrętach swej floty malować wizerunki Matki Boskiej, ludność lubiła nawet na sprzętach domowych rzeźbić, jako talizman, jej postać. Anachoreci w Syrji i Egipcie ozdabiali swe groty malowidłami, przedstawiającemi Marję.

Poezja jednak w rozwoju tego kultu wyprzedzała sztukę. Tematy, które dopiero później zajmują pendzel, służyły już w pierwszych wiekach za treść chrześcijańskich epopej i hymnów.

„Zwiastowanie“ i „nawiedzenie“ stają się od początku ulubionym przedmiotem poetów. Św. Ambroży w czterech hymnach opiewa Marję; Prudencjusz († około r. 413), może największy poeta dawnego chrześcijaństwa, także na temat Marji nastraja swą lutnię, a z szczególnem zamiłowaniem zwracają się do niej tak zwani syryjscy poeci, pomiędzy którymi Ephräm pierwsze w tej mierze zajmuje miejsce.

Motywy, które posłużyły za przedmiot do obrazów Duccia, Giotta i innych włoskich artystów, oddali już poeci pierwszych wieków chrześcijaństwa, z wszelkiemi szczegółami, w plastycznych opisach.

Sceny z życia Joachima i Anny, narodzenie Marji, Marja w świątyni, jej zaślubiny, narodzenie Chrystusa, hołd magów, ucieczka do Egiptu, spoczynek podczas podróży pod palmą, wśród starożytnych ruin i dzikich zwierząt, Marja przy śmierci Józefa — wszystkie te tematy znajdujemy w początkowej poezji. Nawet Marja pognębicielka szatana, przystępująca wę-

ża, który się wije pod jej stopą — to obraz poetyczny Prudencjusza.

Im dalej w chrześcijańskie wieki, tem bardziej rośnie kult Madonny; na Zachodzie rozszerza się w V stuleciu, a przedewszystkiem w Rzymie i w miastach, jak Wenecja, Rawenna, które bezpośrednie mają stosunki ze Wschodem.

Później, średniowieczna idea rycerskości w ścisłym stoi związku z kultem Madonny. Kościół i rycerstwo prześcigają się, aby tej czci więcej dodać blasku. Kościół zaprowadza w nabożeństwie hymny na cześć Marji, które ludność śpiewa po Magnificat. Najznakomitsi ojcowie kościoła hymny te układają, a przeszło czterysta przechowało się ich w średniowiecznej literaturze. Przepysza pieśń „Witaj gwiazdo morza" — z X pochodzi wieku. Poświęcenie jednego dnia w tygodniu Marji sięga także owych czasów.

Goretsze, potężniejsze umysły w kościele całą swą poetycką werwę wlewają w adorację Matki Boskiej; w XI wieku, taki Piotr Damiani, zrazu pustelnik i wędrowny kaznodzieja, później kardynał i pisarz olbrzymiego wpływu, za najpiękniejsze swe zadanie uważa czcić Marję swoim talentem.

Z wojen krzyżowych przywieziono tak zwane „apokryfy", zbiór poetycznych legend biblijnych, które osobliwie z tego powodu miały wielki rozgłos, że zawierały szczegóły z życia Marji, których w piśmie świętem nie było. Na podstawie więc tych legend i biblji zaczęto w XIII wieku układać popularne żywoty Chrystusa i Marji, które się stały najulubieńszą literaturą. Nietylko we Włoszech, ale we Francji i w Niemczech ukazywały się coraz to liczniejsze poetyczne utwory, mające za temat życie Marji, zastosowane do pojęć narodów, dla których były pisane. Tło tych żywotów bywa najczęściej współczesnem, narodowem, a podobnie jak w obrazach treści biblijnej widzimy włoskie lub francuskie stroje i architekturę gotycką, tak i w poezji Marja przybiera postać średniowiecznej kasztelanki albo skromnej, pobożnej zakonnicy.

Najbliżej jeszcze biblijnych tradycyj stała legendarna literatura łacińsko-włoska, jako bezpośrednio czerpiąca ze źródeł wschodnich.

Piśmiennictwo to wznosi się nieraz do wysokiego stopnia poetycznej piękności, pełne szlachetnych uczuć, miało nie-

zmierny wpływ na ogrzanie serca ludzkiego, na wyrwanie pojęć ze średniowiecznej grozy.

Setkami powstawały w XIII wieku takie opowiadania; króluje jednak pomiędzy niemi, obok francuskiej poezji, Legenda aurea, dominikanina, biskupa genueńskiego, Jakóba Voragine, ułożona około r. 1255. W niezliczonych odpisach rozchodzi się owa przedziwna książka, a jeszcze po wynalezieniu druku, w latach jedynie 1470—1500, pojawiło się około stu jej łacińskich wydań, nie wliczając w to tłumaczeń na wszystkie znane języki. Mało które dzieło w chrześcijańskim świecie tak długo stanowiło duchową rozkosz ludzkości, jak ów zbiór legend dominikańskiego mnicha. Przez trzy wieki, od XIII do XVI stulecia, było ono, rzec można, najpopularniejszą książką w Europie.

Legendy, odnoszące się do życia Marji, osobliwie „narodzenie", „zwiastowanie" i „wniebowzięcie" są tam z taką poetyczną prostotą, z takiem sercem i uczuciem opowiedziane, iż w owych twardych czasach wielce uszlachetniająco musiały działać na czytelników.

Dla malarstwa stała się książka Voragine'a niewyczerpanem źródłem tematów i subtelnego, religijnego natchnienia.

Poezja trubadurów, a zwłaszcza niemieckich minnesängerów, na swój sposób kształciła kult Marji. Kult ten obrażałby dzisiejsze religijne pojęcia, wówczas jednak zdawał się być najwyższym hołdem, jaki serce ludzkie może oddać Matce Bożej.

W ciągu całego XII w. jest Marja we Francji i w Niemczech panią rycerskiego rodu, która w klasztorze odbiera wychowanie i ideałem się staje zakonnicy. Jest tak piękną jak Ewa wtedy, kiedy wyszła, jako dzieło sztuki, z rąk Stwórcy. Złociste jej włosy spadają w długich splotach, wiązanych wstążkami; na pogodnem, niezbyt wysokiem czole niema ani jednej zmarszczki, nad niebieskiem okiem piętrzą się wysokim łukiem brwi o regularnym rysunku, nos orli, lica białe, jak lilja, na którą upadł listek róży.

Poeci przenoszą stosunki pomiędzy zakochanym rycerzem a panią ich serca do nieba i boskim istotom każą przemawiać w wyrazach prawie ziemskiej miłości. Nowego rodzaju poganizm wkrada się tam w religijne pojęcia. Odrzu-

ciwszy jednak niektóre szczegóły, które nas rażą swoją ziemskością, znajdujemy często w tej poezji wiele ujmujących obrazów, które musiały na ówczesne umysły głębokie sprawiać wrażenie.

Williram opiewa rycerski pochód zaręczynowy Matki Boskiej tak plastycznie, z taką średniowieczną pompą, że zdaje nam się, iż widzimy przed sobą tę niebiańską uroczystość. Św. Jan idzie na czele orszaku ślubnego, a inni święci drużbują. Foulguer de Lunel pisze do Madonny strofy, jakby do pani swego serca, w tem wszystkiem wszakże tyle dobrej wiary, tyle gorącego religijnego uczucia, że przenosząc się myślą w owe czasy, zupełnie ten nastrój ducha rozumieć możemy.

Daleko głębsze — aniżeli poezje trubadurów — były tak zwane „Żale Marji", dialogi pomiędzy Matką Boską a świętym Janem, pod krzyżem. Pozwalają nam one wniknąć w psychologiczną istotę Matki Chrystusa, jak ją sobie wówczas wyobrażano i są szlachetniejsze, bo oddają miłość macierzyńską, podczas gdy w poezji trubadurów uczucie to prawie nie występuje.

Włoscy religijno-moralni pisarze, jak Fra Giacomino da Verona, Bonvesin da Riva, głęboko są przejęci kultem Marji. Giacomino kreśli obraz raju, w którym królowa niebios tronuje i kwiatami wieńczy owych szczęśliwych, którzy się do niej zbliżyć mogą. Obdarza ich pysznemi rumakami, daje im białe sztandary w podarunku.

W przeciwieństwie do raju przedstawia poeta w sposób satyryczno-komiczny Belzebuba w piekle, jak grzeszników nadziewa na rożen, przyprawia ich cielska solą, octem, trucizną i żółcią, piecze na ognisku „jak prosiaki" i zanosi Lucyferowi te przysmaki.

Madonna wszędzie stoi na zawadzie szatanowi, wszędzie chroni przed nim grzeszników. Pomiędzy nią a szatanem toczą się czasami formalne prawne dysputy o własność duszy człowieka. Djabeł zna swe prawa wybornie i logicznie ich broni. tak, że Marja nieraz niemałą ma pracę, zanim uratuje biednego skazańca.

Średniowieczna sofistyka wymyśliła sobie nawet pewne prawa grzesznika do opieki Marji. Taki adwokat człowieka utrzymuje, że Marja zawdzięcza grzesznikom swoje wysokie

stanowisko w niebie. Gdyby nie było złych ludzi, Pan Bóg nie byłby zeszedł na ziemię, a tem samem Marja nie byłaby się stała Matką Chrystusa. Obowiązkiem więc Marji pomagać moralnie upadłym, a w jednym tylko razie nie potrzebuje się nimi opiekować, jeżeli grzesznicy są niedowiarkami.

Jak wielki Marja ma wpływ przed tronem Najwyższego i jak nieskończona dobroć jej serca, opowiadają o tem bezliku średniowieczne legendy. Najmniejsza usługa, najmniejszy objaw czci, jej oddanej, przynosi darowanie grzechów i wieczne zbawienie.

Ona uspokaja morskie bałwany, jeżeli się do niej zwracają żeglarze; ona z miłością wychyla się z obrazu i pociesza tych, którzy się do niej modlą; ona, jak z róż, splata wieniec z tych „Ave Maria", które grzesznik przed nią wymawia. Raz zjawia się siedząca na tronie, z dzieciątkiem Jezus na kolanach jako Sancta Dei Genitrix, albo Mater amabilis, innym razem jako Virgo purissima, Regina coeli, w sposób, jak ją opisuje św. Jan w Apokalipsie, cudownie piękna, w złotej koronie o dwunastu świecących w niej gwiazdach, stojąc na półksiężycu.

Z tego połączenia wiary i miłości, poezji i religijnej filozofji, powstały te przepyszne dzieła literatury i sztuki, które wiek XIII i XIV szczodrze rozsiewały.

Począwszy od XII stulecia także misterja, sacre representazioni, przyczyniają się do chwały Marji, a sama Bibljoteka Narodowa w Paryżu posiada w rękopisach przeszło czterdzieści misterjów, ułożonych na cześć Marji.

Dante, który wszystkie wierzenia i wszystkie ideały średnich wieków umiał najpotężniej wyrazić, oddał Matce Boskiej hołd w modlitwie, do jakiej nikt przed nim i nikt po nim wznieść się nie potrafił.

Włożył on ją w usta św. Bernarda de Clairvaux, stojącego na wyżynach raju, przed obliczem tej, pod której opieką poeta odbył swą pielgrzymkę przez nieznane światy, do której rano i wieczór się modlił.

Bel fiore ch'io sempre invoco
e mane e sera...

Osobnym wreszcie wyrazem kultu Marji było oddawna stawianie kościołów pod jej wezwaniem.

Jedną z pierwszych, a zapewne pierwszą w tej mierze budową, była owa wspaniała „złota świątynia“, którą Konstantyn Wielki wzniósł w Antjochji. Następnie poświęcono w Efezie Matce Boskiej olbrzymi kościół, w którym wielki synod odbywał swe narady.

W Rzymie Sykstus III (432—440), chcąc niejako zaprotestować przeciw herezji Nestorjusza, odnowił słynną bazylikę Liberjusza i poświęcił ją Marji, jako S. Maria Maggiore. Później zwyczaj ten tak się w Rzymie rozpowszechnił, że — według tradycji — istniało tam w średnich wiekach sto pięćdziesiąt kościołów pod wezwaniem Matki Boskiej, z których jeszcze do dziś dnia ośmdziesiąt się utrzymało.

W roku 691 królowa Longobardów Rodelinda wzniosła w Pawji kościół Panny Marji, w VIII wieku świątyń tych coraz więcej: w Rawennie, na północy w Kolonji, w Moguncji, w Chur, ale dopiero wieki XI, XII i XIII zalewają niemi świat chrześcijański. Dzisiaj liczą we Włoszech około siedmiuset takich tylko kościołów, w których lud czci „cudowne obrazy“ Matki Boskiej.

We Francji większość wspaniałych katedr gotyckich powstała w latach 1150—1223 także pod wezwaniem Marji [1]).

W miarę jak na Zachodzie wzmagała się cześć dla Madonny, sztuka kościelna nadawała jej coraz to bardziej widoczne i bardziej znaczące miejsce na murach świątyni. Początkowo tylko Chrystus królował na mozaikach apsydy, później dopiero stała się albo sama Madonna, albo wraz z Chrystusem środkiem całej artystycznej kompozycji. Zwyczaj ten sięgał na Wschodzie pierwszych wieków chrześcijaństwa, we Włoszech dopiero w XII i XIII wieku się rozpowszechnił.

Cały ten rozwój kultu Madonny i wpływ włoskiej poezji XIII wieku musiały niezmiernie podnieść stanowisko kobiety i uwolnić ją od średniowiecznego pognębienia.

Juścić, jeżeli kobieta, Matka Chrystusa, stała się najulu-

---

[1]) Matce Boskiej zostały poświęcone katedry: w Senlis, Noyon, w Paryżu, w Laon, Chartres, Soissons, Rouen, Amiens, Reims, Coutances, Bayeux, Evreux, Sées. — Po niej najwięcej katedr budowano na cześć św. Szczepana. Było ich aż siedm. L. Gonze L'art gotique.

bieńszą pośredniczką pomiędzy Stwórcą a ludzkością, jedyną wyższą istotą, która niewieściem swem sercem odczuwała bóle i utrapienia człowieka, a swym wpływem je dobrotliwie łagodzić umiała, jeżeli dalej Beatrycza mogła zasiadać w raju obok Madonny—to i każda inna ziemska kobieta rosła w wyobrażeniach ludu, stawała się potrosze istotą, na którą łaska boska łatwiej spływała, aniżeli na mężczyznę. W ten sposób przemieniało się szybko stanowisko kobiety w społeczeństwie i podnosiło się do tej wysokości, na której ją widzimy w czasach odrodzenia.

Im bardziej zaś rosła kobieta, tem bardziej łagodniały obyczaje, tem więcej kształciło się serce ludzkie, które dziwnie twardem, dziwnie nieużytem wyszło z groźnej pomroki średnich wieków. Człowiek się w swych uczuciach odradzał, stawał się względniejszym na cierpienia bliźnich, litościwszym, mniej od świata żelaznym pancerzem egoizmu odgraniczonym.

ROZDZIAŁ CZWARTY.

FRANCISZKANIE.

I.

Obok Umbrji, Siena była najbujniejszą glebą dla religijnego mistycyzmu, a jeżeli Florencja stała się kolebką potężnych, trzeźwych umysłów, które sprowadziły wielkie przewroty w filozofji, literaturze i sztuce, to nad Sieną unosi się jeszcze prawie przez cały wiek XIV owa złocista mgła średniowiecznych, poetycznych wyobrażeń, które wspierały jej sztukę i doprowadziły ją do niewidzianej subtelności, ale w znacznej części tamowały rozwój innych gałęzi umysłowej pracy.

Mnisi zajmowali w życiu duchowem i społecznem Sieny bardzo ważne stanowisko. Augustjanie zasiadywali w Bichernie, a zarządzając skarbem rzeczypospolitej, mieli wielki wpływ na publiczne sprawy; franciszkanie zaś i dominikanie zapanowali nad moralnem jestestwem całego społeczeństwa.

Począwszy od X do XIII wieku, należało sieneńskie terytorjum do tych okolic we Włoszech, które pustelnicy i zakonnicy najbardziej sobie upodobali.

W pobliżu Asciano, kilka mil od Sieny, leży na pagórku starożytny klasztor Lecceto, jedna z najgłówniejszych osad mnichów-pustelników. Mówiono, że tam tylu żyło eremitów, iż blask ich cnoty rozjaśniał ciemne bory. Była to bowiem okolica lasów dębowych, otaczających małe jezioro, głębokich parowów i jaskiń. Dzisiaj lasy znikły, jezioro wyschło, o zakonnikach zapomniano, a resztki rozległych ongi dóbr klasztornych należą do seminarjum duchownego w Sienie.

Ziemia to obiecana średniowiecznych baśni i legend, raj mniszej fantazji.

Począwszy od Arbji aż ku Montepulciano, ciągną się okrągławe dziwaczne pagórki, gdzie niegdzie zielone, zarosłe winem, zbożem i dębiną, w znacznej jednak części świecące bliznami białawej gliny, w której deszcze mnóstwo powwżerały wądołów. Wzgórza te są tak charakterystyczną cechą tej okolicy, że wielu malarzy sieneńskiej szkoły, począwszy od Duccia, wzięło je za tło do swych obrazów. Ów przepyszny kondotjer, którego Martini wymalował na ścianie wielkiej sali ratusza, jedzie także wśród takich pagórków.

Naturalne jaskinie, których tam bezliku, były jakby stworzone dla ludzi, chcących się ukryć przed światem. Pustelnicy jednak, mimo swej nazwy, wskazującej na odosobnienie, lubili tak w Egipcie jak w Syrji, jak później we Włoszech, żyć blisko siebie, gromadnie, stawiali wspólnemi siłami kaplice, albo je urządzali w odpowiedniej, większej jaskini, a powoli skupiali się w klasztorach.

I klasztor w Lecceto, które w XIII wieku zwano Selva di Lago, musiał powstać w podobny sposób, a mnisi augustjanie, którzy go posiedli, dumni byli z tego, że w ich ustroniu zatrzymywać się miał św. Augustyn, że w swych murach gościli św. Dominika, św. Monikę i wielu innych, a co więcej, że z tego klasztoru wyszła bezprzykładna liczba świętych i błogosławionych. Jeden z panegirystów owej mniszej siedziby naliczył ich trzydziestu czterech.

To też ziemia ta pełna cudów; nadano jej miano: ilicetum vetus sanctitatis illicium. Podanie niesie, że na górze Kalwarji odkopywano kamienie, czerwone jak rubiny i czyste jak diamenty, a były to skrystalizowane krople krwi Chrystusa. W Lecceto miały się także znajdować podobne kryształy, łzy świętych pustelników. Cuda, jakie się tam działy, ściągały takie tłumy ludności, że mnichom było za dużo tych zbiegowisk, bo nie mogli żyć i modlić się w spokoju. W roku więc 1336 udał się przeor zakonu z procesją mnichów na miejsce, gdzie się znajdowały pogrzebane ciała błogosławionych pustelników i w imię posłuszeństwa klasztornego rozkazał zmarłym, aby więcej nie wysłuchiwali próśb pobożnego ludu i cudów na przyszłość nie działali.

Święty Franciszek trzy razy był w Sienie, po raz pierwszy w roku 1212.

„Pewnego dnia szedł z bratem Masseo, a gdy stanęli w miejscu, gdzie się krzyżowały drogi do Florencji, do Sieny i do Arezzo, zapytał go frate Masseo: Ojcze, którą drogą pójdziemy? — Francesco odpowiedział: ta, którą Pan Bóg wybierze. — A w jakiż sposób dowiemy się o woli bożej? — Po znaku, jaki ci wskażę.

A wtedy święty Franciszek, pełen zawsze wesołych pomysłów, kazał swemu towarzyszowi kręcić się wokoło, podobnie jak dzieci się bawią, dopóki się nie zmęczy.

Gdy Masseo wreszcie stanął, miał twarz zwróconą ku Sienie.

A więc pójdziemy do Sieny, powiedział święty Franciszek".

W ten naiwny sposób opisują „Fioretti" podróż Poverella do Sieny w roku 1212.

W mieście Marji panowało wówczas zamieszanie. Instytucja konsulów była zachwiana, nobili dążyli do nowych rządów, w którychby więcej mieli wpływu, a wskutek tego i waśnie stronnictw bardziej się zaostrzyły. Całe miasto wrzało wewnętrzną walką, a krew się lała po ulicach.

Brat Franciszek przybywał w samą porę. Sława świętego męża, który godzi niesnaski, goi rany, zadawane społeczeństwu, — który miłość roznosi, była już głośną w Sienie. Na wiadomość, że Poverello zbliża się do miasta, mnóstwo ludu wyszło na jego spotkanie, sądząc, że Bóg zsyła anioła pokoju.

Mieszczaństwo, czcią przejęte, pisze autor „Fiorettów", niosło świętego Franciszka i jego towarzysza na rękach do biskupstwa, ale właśnie w owej chwili walka wrzała w innej części miasta i dwóch ludzi padło już trupem.

Św. Franciszek udał się natychmiast na miejsce wzburzenia i przemówił tak pobożnie i z takiem namaszczeniem do ludu, że walczących uspokoił i pogodził.

Gdy biskup o tem usłyszał, zaprosił braciszka do swego domu, przyjął go z największemi honorami i na nocleg zaprosił.

Wiadomość tymczasem o Poverellu po całem mieście rozniesiono, a tłumy ludu cisnęły się ku biskupstwu, aby zobaczyć

świętego. A gdy Franciszek zeszedł na ulicę, lud go znów pochwycił na ramiona i obnosił jak triumfatora, krzycząc z radości i afektu.

Gdy się jednak tak świętym cieszono, powstała walka na nowo.

Poverello udał się tam bezzwłocznie, wszedł w środek walczących i swą przejmującą wymową pokój między nimi przywrócił.

Wpływ świętego był tak wielki, że ludzie, jeszcze świeżą krwią zbroczeni, szli za nim uspokojeni, pełni uwielbienia.

Zdaje się, że brat Franciszek, nie chcąc być przedmiotem powszechnego zajęcia, niedługo się w Sienie zatrzymał, ale dość miał czasu, aby wyznaczyć miejsce na przyszłą zakonną osadę.

Według pobożnej legendy, wyszedł on z rana poza mury miasta przez Porta Ovile, a zobaczywszy na pagórku di Ravacciano małą kapliczkę, która mu się podobała, zatknął około niej w ziemi swoją laskę podróżną, aby się tam zakonnicy zabudowali.

Suchy kij zazielenił się niebawem i urósł w pysznego dęba, który pod nazwą drzewa świętego Franciszka, albero di S. Francesco, przez lat prawie czterysta służył za przedmiot pielgrzymek i szczególnej opieki Sieneńczyków[1]).

Z każdym pobytem świętego Franciszka w Sienie wiąże się sporo miejscowych legend. Gdy w roku 1216 Poverello po raz wtóry szedł do Sieny, spotkały go trzy dziewczęta, a poznawszy słynnego kaznodzieję, powitały żartobliwie: Ben venga la signora Povertà. Zastał on wówczas swych zakonników mieszkających już na Ravacciano i zabrał się do zorganizowa-

[1]) Dell albero di S. Francesco. Notizie raccolte dal prof. L. de Angelis. Siena. Porri 1827.

Ponieważ każdy z pielgrzymów chciał mieć gałązkę lub przynajmniej liść z pamiątkowego drzewa, więc tak je niszczono, że arcybiskup sieneński musiał w tej mierze wydawać zakazy. W październiku wreszcie r. 1612 uschło drzewo św. Franciszka, a z pnia zrobiono później posążki, przedstawiające świętego, które częścią rozdarowano we Włoszech, częścią posłano do Hiszpanji, do Portugalji i do Niemiec. W Polsce i na Litwie otrzymali franciszkanie ową pamiątkę, a w Austrji Michał Wacław hr. Weyssenwolff, który był około roku 1676 prezesem studentów niemieckiej nacji na uniwersytecie sieneńskim.

nia tercjarek, a ukończywszy tam swe posłannictwo, szedł dalej jak trubadur, śpiewając i chwaląc Boga — „cantando e laudando magnificamente Iddio".

Po raz ostatni był święty Franciszek w roku 1226 w Sienie, szukając tam ulgi w swej chorobie oczu, na którą cierpiał przy końcu życia.

Na naleganie brata Eljasza, jednego ze swych najulubieńszych uczniów, pozwolił się przenieść na wiosnę do Sieny, gdzie byli „bardziej doświadczeni" lekarze, aniżeli w Umbrji. Ci mędrcy w sztuce męczenia ludzi wypalili mu rozżarzonem żelazem dwie rany, z jednej i z drugiej strony głowy, koło uszu, tak, że brat Franciszek straszne musiał znosić męki. Ten środek heroiczny miał mu wzrok przywrócić.

Gdy jednak Poverello coraz bardziej na zdrowiu zapadał, posłali franciszkanie do Asyżu po brata Eljasza, aby przybył do Sieny. Eljasz, widząc zbliżający się koniec, chciał chorego zawieźć do swego rodzinnego miasta, do ulubionej Cortony, aby swe gniazdo śmiercią Franciszka na zawsze sławnem uczynić. Ale Poverello prosił, aby mu pozwolono umrzeć w Asyżu. Tak się też stało.

Po śmierci założyciela klasztor franciszkanów coraz to większy miał wpływ na społeczeństwo. W poważaniu byli augustjanie i dominikanie, ale minoryci niejako owładnęli religijnym duchem ludności.

Sieneńczycy nie mogli zapomnieć, że dominikanie swym doktrynerjzmem nieraz w życiu, a nawet jeszcze na łożu śmiertelnem męczyli świętego Franciszka.

Kiedy już święty, po wypaleniu mu skroni, w największych leżał boleściach, przyszedł do niego uczony w piśmie dominikanin i chciał go wybadać, jak rozumie ustęp z pism Ezechjela: Si non annuntiaveris impio ut avertatur a via sua impia, et vivat: ipse impius in iniquitate sua morietur, sanguinem autem ejus de manu tua requirem.

Św. Franciszek, pokorny z usposobienia, jak mógł wymawiał się przed natręctwem mnicha, mówiąc, że zanadto jest wielkim prostaczkiem, aby mógł przeniknąć ducha proroka. A gdy mu dominikanin spokoju nie dawał, poważnie odpowiedział, że sługa boży powinien tak żyć, aby przykładem i łagodnem słowem umiał niewiernych nawracać. A gdy swem

postępowaniem szerzyć będzie zgorszenie i umrze jako grzeszny człowiek, to wtedy zda ciężki przed Bogiem rachunek.

Nauki brata Franciszka wywierały ogromny wpływ na umysły, wspierały w wysokim stopniu pracę gmin włoskich w wyswobodzeniu się z pod jarzma średniowiecznych stosunków. Podobnie jak w Sienie, tak i w innych miastach Toskanji potworzyły się oligarchje, złożone z kilku lub kilkunastu rodzin, które dawną władzę cesarskich hrabiów starały się ująć we własne ręce, a lud powoli przechodził z jednej tyranji do drugiej. Twarde ograniczenia cechowe, trudność przenoszenia się z miejsca na miejsce i schronienia się przed lokalnym despotyzmem, wszystko to czyniło stosunki społeczne dla klas niższych i średnich bardzo ciężkiemi. Organizacja tercjarzy świętego Franciszka, świeckiego bractwa, do którego krocie ludności się zapisywało, przyczyniła się w wysokim stopniu do złagodzenia, a zczasem i do zachwiania tej kastowej tyranji, przeciwstawiała bowiem dawnej budowie hierarchicznej i nowszej już organizacji lokalnych oligarchów zwarte szeregi ludności, które, ożywione wspólną ideą miłości bliźniego, zbliżone do siebie duchowym stosunkiem, olbrzymią tworzyły potęgę.

Obok lennej arystokratycznej organizacji, stanęła po raz pierwszy w nowszych dziejach organizacja demokratyczna, ludowa, nadzwyczajnie prosta, a przeto rozszerzająca się w niewidziany dotąd sposób i wstrząsająca podwalinami feudalnego świata. Któryś z biskupów, oddanych cesarstwu, pisał do Fryderyka II: „Bracia minoryci powstali przeciwko nam, publicznie potępili nasze życie i nasze zasady, złamali nasze prawa i zniszczyli nas. A teraz, aby zdezorganizować cesarstwo i zachwiać naszem dlań poświęceniem, pozawiązywali nowe stowarzyszenia, do których należą mężczyźni i kobiety. Wszyscy tam biegną i zaledwie można kogo znaleźć, ktoby nie wpisał się do ich listy".

Organizacja tercjarzy rozszerzała ojczyznę ubogich: człowiek, wyrzucony niesprawiedliwością z rodzinnej gminy, nie napotykał już na zupełną obojętność, a nawet niechęć w innych miastach włoskich, lecz owszem znajdował wszędzie braci, którzy go przyjmowali z miłością i podawali mu pomocną rękę. Duch narodowej, włoskiej jedności zaczął powoli w tych

masach kiełkować; mieszczanie, rzemieślnicy korzystali z tej nowej siły, aby się wzajemnie na sobie opierać, wskutek czego powstała cicha, niewidoma prawie walka przeciw średniowiecznemu despotyzmowi, która jednocześnie wyzwalała jednostkę i wyrabiała stan średni, mieszczaństwo. Mieszczaństwo staje się też najważniejszym czynnikiem społecznego ruchu we Włoszech, ono to głównie wspiera ruch artystyczny, buduje kościoły, zamawia obrazy do ołtarzów, wznosi wspaniałe gmachy: ratusze, szpitale, domy cechowe i nową zupełnie formę nadaje włoskiemu życiu.

Główną zasadą organizacji, jaką brat Franciszek chciał swym mnichom nadać, było wyzucie się z wszelkiej własności, kult madonny Paupertà. Wielkie jednak stowarzyszenie, nie posiadające jakiegokolwiek mienia, okazało się niebawem utopją, a ogromny rozwój zakonu wymagał budowy klasztorów i świątyń, któreby zadowolniły smak ludności, przyzwyczajonej widzieć religję otoczoną zbytkiem i blaskiem. Drugi już zrzędu generał zakonu franciszkanów, Eljasz z Asyżu, zaczął budować na wielką skalę pomyślane gmachy, żył jak benedyktyńscy opaci, a bracia, pamiętający jeszcze świeże nauki swego apostoła, wyrzucali mu, że trzyma kucharza, ma pięknie ubraną służbę i jeździ konno, zamiast — jak mistrz — chodzić piechotą do kościoła. Sztuka jednak, architektura, malarstwo, rzeźbiarstwo nie mogą się skarżyć z tego powodu, że zakony żebrzące faktycznie własność uznały i pogodziły się z wymaganiami cywilizowanych społeczeństw. Wskutek bowiem niesłychanego rozwoju franciszkanów i wogóle braci żebrzących, nie było prawie miasteczka, któreby nie stawiało kościołów, przynajmniej dla dwóch głównych zakonów. Dzisiaj jeszcze, pomimo, że mnóstwo z tych gmachów upadło, lub zmienionych zostało na szpitale, koszary, magazyny i przeznaczonych na rozmaite inne świeckie cele, nie można wyjść z podziwienia, że co krok spotyka się we Włoszech S. Francesco i S. Domenico i że ludność była w stanie wznieść i utrzymać taką liczbę klasztorów.

Mnisi żebrzący byli zresztą pierwszymi zakonnikami, którzy z zasady zaczęli się budować po miastach, wchodzić pomiędzy ludność i z nią się stykać w codziennem życiu, dotychczasowe bowiem zakony szukały odosobnienia, zakładały swe

siedziby na wzgórzach, w pobliżu lasów, w miejscach odpowiednich do kontemplacyjnego życia i do materjalnej obrony. Sam już fakt powyższy wpływał bardzo korzystnie na rozwój żebrzących zakonów, zaczęły one bowiem dzielić wspólne losy z ludnością, przechodzić wraz z nią czasy szczęścia, jak również głód i pomory, wojny i oblężenia i łączyły się z nią coraz bardziej. Franciszkanie po raz pierwszy przemawiali w swych kazaniach do ludu jego językiem, włoskim, w narzeczu ludowem układali pieśni i szybko się ze społeczeństwem zrastali.

Do tej asymilacji przyczyniał się także niemało demokratyczny ustrój nowych zakonów; znikały nazwy: opat, przeor, zabytki czasów benedyktyńskich, a na ich miejsce weszła skromna religijna republika ze swym niejako parlamentem w Asyżu.

Franciszkanizm dawał jednak nietylko architekturze wielkie pole do działania, ale stał się potężną dźwignią malarstwa. Obrazowy sposób, w jaki mnisi przedstawiali fakty z pisma świętego, pobudzał imaginację w kierunku sztuk plastycznych. Obrazowość jest wybitną cechą poezji świętego Franciszka i jego następców. O samym świętym piszą, że gdy miał kazanie, śmiał się często lub płakał, udawał osobę, którą chciał tłumom przedstawić, uderzał rękami lub tupał nogami, podskakiwał na ambonie, beczał jak baranek, mówiąc o Betleem. Kaznodzieje franciszkańscy starali się przedewszystkiem zastosować do pojęć ludu, a cel ten przebija się jasno i w poezji i w dążeniach następców brata z Asyżu.

Jedną z zagadek powodzenia świętego Franciszka była głoszona zawsze piękna zasada, że Bóg pragnie miłosierdzia, ale nie ofiary. On też dopiero potrafił rozbudzić ludową imaginację, do niej bowiem przemawiał, dla niej tylko pisał. W miejsce jakiejś ubóstwianej księżniczki, którą trubadurzy opiewali, stawia on piękną postać Marji, a uczniowie jego biorą nawet przykład z prowansalskiej galanterji, która w pogodne wieczory kazała śpiewać rycerzom na cześć uwielbianych kobiet i dają początek poetycznemu zwyczajowi dzwonienia na Anioł Pański, który się do dziś dnia utrzymuje w całym chrześcijańskim świecie. Brat Bonawentura wydał na konwencie franciszkańskim w Asyżu w roku 1269 rozporządzenie, aby

we wszystkich kościołach franciszkańskich wydzwaniano pozdrowienie Matki Chrystusa.

Ave Maria! to ów hołd miłości, który franciszkanie składają Marji, ideałowi cnót niewieścich, najpiękniejszemu kwiatowi poetycznego ducha owych czasów.

Ave Maria staje się talizmanem chrześcijańskiego świata, zaklęciem, przynoszącem wieczny spokój i szczęście.

Jakiś rycerz, po życiu pełnem przygód, a może i zbrodni, wstępuje do klasztoru, aby się oddać pokucie. Ale głowa jego twarda i znękana, a starca, prócz słów Ave Maria, żadnej już nawet nie można nauczyć modlitwy. Powtarza on też wiecznie pozdrowienie Marji i z niem na ustach—umiera. Ale na grobie jego wyrasta cudowny kwiat, który ma na każdem liściu złotem wypisane słowa Ave Maria. A gdy mnisi chcą się przekonać, gdzie ów kwiat zapuścił swoje korzenie i grób rycerza otwierają, z pobożnem zdziwieniem widzą, że korzeń rośliny owinął serce zmarłego.

Tak pisze Fra Bonvesin da Riva z Medjolanu.

W usposobieniu św. Franciszka było wiele rysów przejętych z francuskiego rycerstwa, a nawet o swych pierwszych towarzyszach wyrażał on się, że są paladynami „stołu okrągłego". Jednym z nich był dawniejszy „błędny" rycerz, frate Angelo Tancredi, a sam Poverello stał się, jak go charakterystycznie nazywa któryś z włoskich pisarzy: il Cavaliere errante dell' amor divino. Przez jakiś czas nosił on się z myślą wysłania brata Pacifico, który miał wiele poetyckiego talentu, na wędrówkę, aby frate, idąc w świat, śpiewał chwałę Pana „jak trubadur Wszechmocnego", a zamiast zapłaty za swą pieśń, żądał pokuty.

Brak wszelkiej troski o jutro, pogarda dla materjalnego świata, pociąg do życia pełnego przygód, nadzwyczaj szlachetne zachowanie się w każdem trudnem zdarzeniu, a zresztą tradycje rodzinne, łączyły brata Franciszka z ideałami rycerstwa.

Gdy raz szedł do Rzymu, napadli go rozbójnicy. Z dobrotliwym uśmiechem i właściwym sobie humorem odpowiedział im: io sono il trovatore del gran Re — i zaśpiewał im jakąś prowansalską piosenkę.

Nim zaślubił „ubóstwo", powziął był myśl zaciągnienia się

w szeregi Gautiera de Brienne, który przygotowywał wyprawę przeciw Fryderykowi II.

Do popularności franciszkanów w Sienie niezmiernie przyczyniła się walka przeciw lichwie, którą oni zaraz z początku po swem osiedleniu się tam rozpoczęli. Mnisi postępowali w tej mierze w myśl nakazów swego założyciela, który zawsze chciwość potępiał, a dobroczynność wywyższał. „Fioretty" opowiadają, jak pewien mąż i żona, kupcy, którzy w czasie głodu fałszowali miarę sprzedawanego zboża, strasznie za to musieli pokutować, jak ich djabły smażyły w tej samej ćwierci, którą ubogich ludzi oszukiwali.

Lichwiarze, których franciszkańskie kazania skruszyły, zwracali nadużyciem zyskane pieniądze klasztorowi. A takich nawróconych grzeszników dużo być musiało, skoro papież Grzegorz IX zezwolił w roku 1243 sieneńskim franciszkanom, aby na własną potrzebę zatrzymywali sumy, które im znosili tamtejsi kupcy, jako niesumiennie ludziom wydarte. Jeden z Tolomeich, messer Tavena, nazwany Pastaglio, nakazał swemu synowi w testamencie, aby oddał braciom minorytom grunt, położony na Castelaccio, jako zwrot źle nabytego dobra. Syn, messer Jacopo, wykonał też w roku 1220 ojcowską wolę.

Zakon franciszkanów taką pozyskał sobie sympatję, że ludzie zamożni spodziewali się łatwiej dostać do nieba, jeżeli w ich klasztorze będą pochowani. Wkrótce kościół nad Porta Ovile stał się miejscem spoczynku prawie wszystkich większych sieneńskich rodów, a jeżeli który z podestów umarł w czasie swego krótkiego urzędowania, to także u minorytów znajdywał miejsce wiecznego spoczynku. Franciszkanie jednak byli konsekwentni i dbali o to, aby ich „nieboszczyki" w dobrem się znajdowali towarzystwie. Lichwiarzy nie przyjmowali do swoich grobowców. Papież Aleksander IV, nadając im w roku 1255 przywilej grzebania zmarłych w klasztorze, wyraźnie, na własną ich prośbę, zrobił w swej bulli zastrzeżenie: „z wyjątkiem ludzi, którzy się lichwą trudnili".

Rodziny Tolomeich, Salimbenich, Salvanich miały u franciszkanów swe grobowce, a wskutek tego wspierały ich kościół, który w ciągu czasów napełniał się dziełami sztuki. Niestety, prawie wszystkie te świetności spaliły się w pożarze

z roku 1655, pomiędzy innemi obrazy Sodomy, Perugina, Pintoricchia, Rafaela, Franciszka Vanni, Casolaniego, rzeźby Tadeusza di Bartolo, Cecca i Mateusza di Giovanni, Vecchiety, Pawła di Lucca i wielu innych miejscowych artystów. Zniszczały nadto freski kaplicy Piccolomnich, Martinozzich i rodziny Docci.

Dzisiejszy przebudowany kościół zawiera nieznaczne już tylko resztki tych zabytków.

Franciszkanie sieneńscy mieli przywilej na trybunał inkwizycji, rozciągający się na miasto i sieneńskie terytorjum, a temu zapewne przypisać należy, że inkwizycja nie pozostawiła w Sienie tak smutnych, jak gdzie indziej śladów. Franciszkanie łagodzili „ziemską mądrość“ dominikanów.

II.

Owe zaciszne nazewnątrz mury franciszkańskiej siedziby były jednak świadkami zaciętych walk o przekonania, o zasady, których echo odbijało się i o świecką ludność. Sieneński klasztor ważne w tej mierze zajmował miejsce.

Zaraz po śmierci założyciela zarysowały się dwa odłamy w olbrzymiej już franciszkańskiej rodzinie. Generał zakonu, Eljasz, stanął na czele tych, którzy ubóstwo uważali za poetyczną mrzonkę świętego jak brat Franciszek człowieka, nie dającą żadnej podstawy do rozwoju zakonu, drudzy, odnawiając tradycje, jakie się utrzymały przy Joachimie de Flore, poprzedniku świętego Franciszka, coraz dalej szli w mistycyzmie, zbaczając nieraz z owej prostej drogi zdrowego ludzkiego rozsądku, której święty Franciszek nigdy nie opuszczał.

Gdy kronikarz Salimbene chciał wstąpić do zakonu, przyszedł do Eljasza, bawiącego wówczas w Parmie.

Eljasz siedział rozparty w gościnnej izbie konwentu na dywanie przy płonącym ogniu na kominie i miał na głowie ormiańską czapkę. Gdy podesta parmezański z kilkoma celniejszymi obywatelami miasta wszedł do pokoju, potężny teraz franciszkanin nawet nie powstał z siedzenia, taki był dumny. To zdziwiło stojącego obok młodzieńca, który się spodziewał zastać w klasztorze skromnego zakonnika. Po latach czterdziestu, pisząc swą kronikę, nazywa on zachowanie się Eljasza gburowatem — rusticitas maxima.

Eljasz dążył wtedy do despotycznej w zakonie centralizacji i wszelkich używał sposobów, aby zgromadzić wielkie fundusze na budowę wspaniałej w Asyżu świątyni. Z tego powodu starał się o względy cesarza Fryderyka II, aby w nim mieć poparcie.

Była to ważna chwila w rozwoju minorytów. Grzegorz IX wyklął Fryderyka II i używał wszelkich sprężyn, aby przeszkadzać połączeniu się Włoch pod jego berłem. Zakony żebrzące miały być w tej mierze ważną papiestwu pomocą. Rzymska kurja, widząc więc coraz to przyjaźniejsze stosunki generała franciszkanów z cesarzem, usunęła Eljasza (1239) z zajmowanego stanowiska, co tem było łatwiejszem, że jego buta wywoływała powszechne zgorszenie, a lud włoski, spotykając franciszkanów, zaraz zaczynał śpiewać satyryczną przeciw Eljaszowi piosnkę:

Hor attorna fratt Helya,
Ke pres' ha la mala via.

„Dobrzy bracia — powiada Salimbene — smucili się i gniewali tą piosnką, która ich w rozpacz wprowadzała", tem bardziej, że sami nienawidzili Eljasza i nie zasłużyli sobie na obelgi, które z jego powodu na nich spływały.

Eljasz, „syn Beliela", jak go Salimbene nazywa, chciał mieć w swem ręku posłuszne wojsko, a nie mistyków zakonnych w duchu św. Franciszka. Z tego też powodu niestosunkowo powiększał w klasztorach liczbę świeckich braciszków, którym więcej chodziło o wygodne życie, aniżeli o teologiczne spory. W Toskanji było wówczas w klasztorach franciszkańskich o czterech więcej braci świeckich, aniżeli duchownych: w sieneńskim konwencie zastał ich Salimbene dwudziestu pięciu, w Pizie aż trzydziestu.

Po usunięciu Eljasza stosunki się oczywiście zmieniły, a w klasztorach franciszkańskich zaczął się szerzyć mistyczny kierunek, którego prorokiem był Joachim de Flore,

Il calavrese abate Giovacchino
Di spirito profetico dotato,

jak go Dante nazywa. Urodził się on około roku 1132, nie zerwał wprawdzie nigdy z kościołem, a przez jakiś czas był nawet opatem cystersów w Corazzo, ale może najwięcej przy

czynił się do panującego, przed ukazaniem się św. Franciszka, zwątpienia w naprawę rzymskich stosunków i do rozszerzenia się strasznego pesymizmu. Uwolniony od obowiązków opata, szedł od klasztoru do klasztoru, namawiał benedyktynów do reformy, gdyż ich reguła poszła w poniewierkę.

Słowa wędrownego mnicha trafiały do przekonania, ludzie, zrażeni do świata, gromadzili się około niego, bo duch spokoju i jakiejś niebiańskiej pociechy wiał od tego apostoła. Nauka Joachima pełną była ciemnego mistycyzmu, zapowiadał on straszne religijne przesilenia, które miały nastąpić w połowie XIII wieku, mówił, że w r. 1260 Antychryst powali chrześcijańską ludność, że cały porządek kościelny wraz ze stolicą apostolską runie pod temi ciosami i że największe wszystkich ogarnie zwątpienie, a dopiero po tych próbach i klęskach zabrzmi trąba archanioła i misterja, zawarte w piśmie świętem, będą objawione.

Z Apokalipsy czerpał Joachim uspokojenie i pociechę na przyszłość, uczył, że trzeci, najpiękniejszy okres chrześcijańskiego rozwoju ludzkości niebawem nadejdzie. Po epoce Ojca i Syna ma nastąpić, począwszy od roku 1260, okres Ducha świętego. Ostatnie dziesiatki lat przed ową chwilą miały być przygotowaniem do wielkiej walki: z jednej strony powstawały zakony, z drugiej gromadził Antychryst swe piekielne siły.

Joachim działał nietylko mową, ale pisał dużo w języku proroczym, pełnym zaciemnionych obrazów, a pisma jego rozchodziły się po całych Włoszech, szerzyły trwogę, podkopywały wiarę w trwałość stolicy apostolskiej i społecznego porządku.

Przy schyłku życia cofnął on się w najwyższe góry Kalabrji i założył tam nowy zakon de Fiore, który poświęcił św. Janowi. Papież Celestyn III potwierdził nawet w roku 1196 statuty tej kongregacji, ale cała myśl upadła w zawiązku, bo Joachim umarł 30 marca 1202.

Święty Franciszek uspokoił chwilowo społeczeństwo włoskie swą ewangelicką miłością, wyrwał umysły z rozpaczliwego pesymizmu, ale po jego śmierci znów zaczęły w duszach nurtować niepokoje, zwłaszcza, że krytyczny rok 1260 się

zbliżał, a mistycy powszechnie uważali Fryderyka II za owego wysłańca złych duchów, który ma zniszczyć papiestwo.

Najzagorzalszym krzewicielem idei Joachima stał się franciszkanin Girard da Borgo San Domino, wychowany w Sycylji, później profesor w Paryżu, który się wsławił swą książką Introductiones, mającą być wstępem, objaśnieniem do Evangelium aeternum Joachima. Papież Aleksander IV zakazał rozpowszechniania tej książki, w której właściwie nauki Joachima w system ujęte zostały, pozbawił autora paryskiej profesury i skazał na dożywotne więzienie.

Reakcja przeciw zgorszeniu, jakie dawał generał zakonu Eljasz, w połączeniu ze skłonnością franciszkanów do mistycyzmu stwarzała pomiędzy nimi mnóstwo adeptów Joachima, a najznakomitsze umysły do tego obozu się garnęły.

Salimbene, który ośm lat swej zakonnej młodości przepędził w Toskanji, a mianowicie w Lucce, w Pizie i w Sienie, został w roku 1241 przeznaczonym do miasta Marji. Tam kończył swe teologiczne studja i tam otrzymał pierwsze wyższe święcenie, został subdjakonem.

Siena była wówczas jedną z głównych fortec mistycyzmu.

Salimbene poznał tam Fra Bernarda da Quintavalle, pierwszego z braci minorytów, który z rąk samego św. Franciszka otrzymał habit zakonny, tudzież Fra Hugona, jednego z najzagorzalszych przedstawicieli nauki Joachima.

Fra Hugo z Barcola, Prowansalczyk, wielki wpływ wywierał na zakonników. Był to znakomity kaznodzieja, wielce wymowny, „a głos jego brzmiał jak głos trąby niebieskiej, albo jak huk strasznego grzmotu lub rozbijających się fal morskich“. Rozkoszą było słuchać, gdy mówił o uciechach raju, a groza przejmowała, gdy kreślił męki piekielne. Hugo był średniego wzrostu, miał twarz ogorzałą, a oko ogniem duszy płonęło. Widząc go, można było myśleć, że to drugi Paweł albo Eljasz, a kto go słyszał mówiącego, drżał jak sitowie na moczarze.

Fra Hugo przybył właśnie z Rzymu do Sieny i nauczał braci, że światem mają pogardzać. Słuchali go nietylko minoryci ale i dominikanie, a wszyscy byli przejęci jego wymową, wszyscy dziwili się jego wiedzy.

W pizańskim klasztorze żył starzec świątobliwy, opat kongregacji de Fiore, który tam ukrywał wszystkie pisma Joachima, z obawy, aby nie wpadły w ręce stronników Fryderyka II.

Minoryci czytali te pisma, a wpływ ich był tak wielki, że nawet profesor teologji, Rudolf z Saksonji, znakomity mnich franciszkański, porzucił swą katedrę i został adeptem joachimskiego mistycyzmu, maximus joachita.

Gdy Fryderyk II umarł, powstało chwilowo w obozie joachitów zamieszanie, gdyż święcie wierzyli, że cesarz nie umrze, dopóki nie spełni swego zadania jako Antychryst i nie zniszczy stolicy apostolskiej.

„Przeraziłem się — pisze Salimbene — na wiadomość o śmierci Fryderyka, słuchałem, a wierzyć nie chciałem. Byłem bowiem joachitą i sądziłem, że Fryderyk jeszcze większe, aniżeli dotąd, sprowadzi nieszczęścia".

Ale joachici wkrótce sobie poradzili, a nie chcąc stracić wpływu, innego wynaleźli Antychrysta.

W roku 1258 spotkał Salimbene owego wielkiego joachitę, Girarda z Borgo San Domino, a stawszy się trochę niedowierzającym po śmierci Fryderyka, spytał franciszkańskiego profesora, kiedy się wreszcie obiecany Antychryst urodzi.

— Już się narodził,—odrzekł Girard—już nawet rządzi i niebawem przeprowadzi swe straszne zamiary.

— Znasz go?

— Nie, ale wiem o nim z pisma świętego.

Mnich przyniósł biblję i tłumaczył na podstawie ośmnastego rozdziału proroka Izajasza, że Antychrystem jest bez najmniejszej wątpliwości król Alfons z Kastylji.

W ten sposób joachici zamiast Fryderyka II znaleźli innego Antychrysta.

Ruch mistyczny nawet się jeszcze silniej objawił, gdy „biczownicy", owi Disciplinati di Jesu Christo zstąpili z gór umbryjskich. Wezbranie mistycznego fanatyzmu nie było nowem we Włoszech. Przed dwudziestu pięciu laty w roku 1233, tak zwanym roku „alleluja", w kilka lat po śmierci św. Franciszka, już szał religijny ogarnął środkowe i północne Włochy.

Wrażenia ówczesne barwnie opisuje Salimbene.

Ruch ten wywołał mnich dominikański Jan z Vicenzy, ale

właściwie był on wynikiem spaczonych franciszkańskich zasad. Franciszkanie i dominikanie przebiegali kraj, wzywając do pokuty. Około ich ambon zbierały się bractwa kościelne z chorągwiami i lud, niosący zielone gałęzie lub jarzące świece. Śpiewano pieśni nabożne, chóry dzieci powtarzały psalmy. Całe osady: mężczyźni, kobiety, młodzież i starcy, przyłączali się do procesji. Zapominano sobie nawzajem urazy, na chwałę Bożą, nieprzyjaciele całowali się, jak gdyby pijani boską miłością.

Dwunastoletni Salimbene przypatrywał się z podwórza pałacu biskupiego w Parmie temu, co się działo. Na ulicy miewał kazania brat Girard, minoryta z Modeny, jeszcze osobisty przyjaciel św. Franciszka, człowiek sympatyczny, poważny. Czasami przerywał on naukę, zaciągał kapuzę na głowę, zamyślał się, a po chwili z większą jeszcze mówił namiętnością.

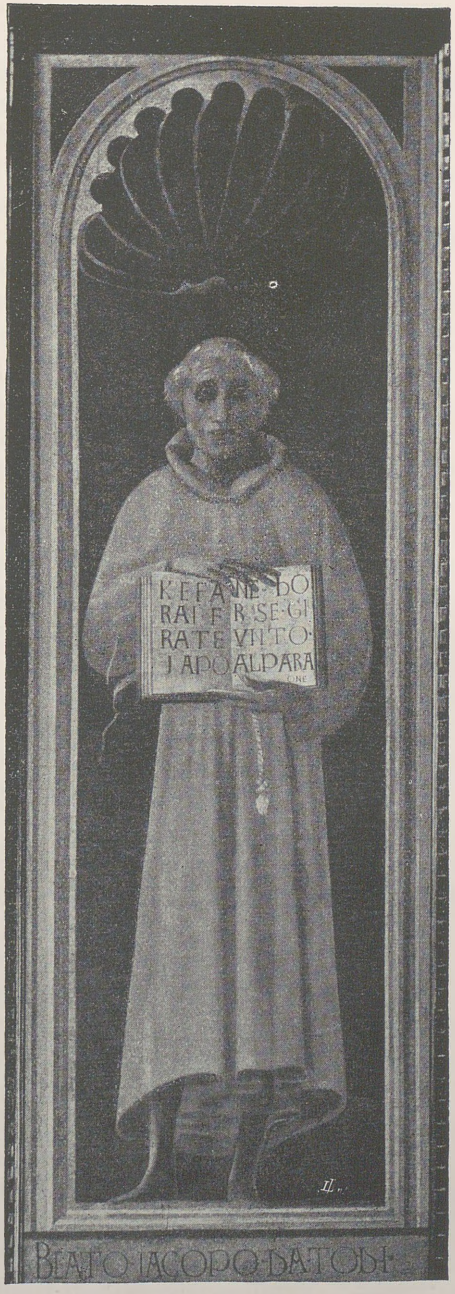
Salimbene powiada, że w zachowaniu się tych kaznodziei dużo było udawania, dużo nieszczerości, obliczonej na pozyskanie sobie tłumów. Niektórzy z nich zmyślali cuda, aby lud tem łatwiej do siebie przyciągać.

Po kazaniu ojca Girarda zwykle wielu mężczyzn opuszczało świeckie życie i wstępowało do franciszkanów albo do dominikanów.

Ascetyczny fanatyzm dochodził do najwyższego stopnia. Bernardo Baffalo, bogaty parmezańczyk, z rycerskiego rodu, kazał się przywiązać do końskiego ogona i tak prowadzić po ulicach, podczas gdy stajenny smagał go po obnażonym grzbiecie, wołając: „Bijcie tego zbója!“ Przed kościołem św. Piotra stało kilku mieszczan, a widząc tę dziwaczną scenę, zaczęło się śmiać i także wołać: „Bijcie tego zbója“; „macie słuszność — odpowiedział im Bernardo — jak złoczyńca postępowałem wobec Boga i wobec duszy mojej“.

Dwóch braci bogatych bankierów wstąpiło do franciszkanów, pozwracało lichwę i przyodziało mnóstwo ubogich. Pod chorągwie żebrzących mnichów zaciągali się starzy grzesznicy, aby żyć dalej w pokucie, ludzie w pełni sił, niezadowoleni ze świata, albo i młodzież, porwana powszechnym szałem.

Po śmierci Fryderyka, w roku 1258 owa gorączka jeszcze silniej wstrząsała społeczeństwem włoskiem. Znów Ranier'



Jakopo da Todi.
Według portretu w katedrze w Prato.

Fasani, pustelnik z Perugji, porywał pobożnych za sobą, a tyle ludzi się do niego garnęło, tak chorobliwe powstawały objawy tego religijnego szału, że kościół i gminy zaczęły bardzo energicznie występować przeciw dyscyplinatom. Florencja, Siena wzbraniały wstępu w swe mury sfanatyzowanym procesjom.

„Jak orzeł, szukający żeru, — mówił Salimbene — tak się owe tłumy spuściły z wyżyn Asyżu, a od miasta do miasta szła prawie cała ludność męska, różnego wieku i różnego stanu, księża i mnisi, a modląc się i wyjąc, biczowali się po plecach".

„Było to nowe alleluja, ale obrzydliwe. I teraz miano na ustach słowa: pojednanie, zwrot dóbr niesłusznie nabytych, powrót wygnańców, ale był to wprawdzie rozżarzony, świecący, ale w błąd wprowadzający meteor".

Wskutek oporu rozsądnego społeczeństwa, cały ten ruch wszedł na spokojne tory i wytwarzał świeckie bractwa, zwane „laudesi", niby konfraternie chwały Bożej, które schodziły się, aby śpiewać pieśni religijne i urządzać dramatyczne misterja.

Bractwa te dały początek nowemu rodzajowi poezyj ludowych religijnych, Laudi spirituali, które przez długie czasy, aż po wiek XVI stały się ulubioną formą modłów do Chrystusa i Matki Boskiej. Później jeszcze Lucrezia Tornabuoni i Lorenzo Magnifico „Laudes" komponowali.

Wogóle ruch ten wpłynął bardzo potężnie na rozwój literatury włoskiej i wydał jednego z najoryginalniejszych przedstawicieli mistycyzmu i ludowej poezji XIII wieku, Jacopona da Todi.

Biografowie św. Franciszka opowiadają, że Poverello przez czterdzieści bezsennych nocy przygotowywał się do ułożenia swego Cantico del Sole. Pomimo, że hymn ten napisany w języku niewyrobionym, a co do treści przypomina psalm 148 Dawida, przecież zajmuje on nadzwyczaj ważne w literaturze włoskiej stanowisko, gdyż jest pierwszym religijnym hymnem, pisanym w języku ludowym, a nie po łacinie.

Za przykładem mistrza poszli inni franciszkanie, a chcąc serca ludu pozyskać, już tylko jego mowy używali. Ci franciszkanie, poeci lub tylko roznosiciele pobożnej pieśni, zwali się chętnie Giullari di Dio, joculatores Domini, a idąc od

kościoła do kościoła, od miasta do miasta, wszczepiali ideje miłości i zgody.

Najznakomitszym z nich był Jacopone da Todi, którego serce kipiało od religijnego żaru, niepospolity talent poetyczny, o prawie już chorobliwej imaginacji, posuwający swe lekceważenie wszelkiego zwyczaju i swe dziwactwo tak daleko, że sam się charakteryzował jako pazzo di Dio, jako błazen boży.

Pod wpływem Jacopona wyrobił się pewien rodzaj franciszkańskiego sekciarstwa. Zwolennicy bezwzględnego ubóstwa i zachowania tradycji św. Franciszka, mienili się w pokorze ducha „fratricelli" i zyskiwali mnóstwo adeptów, osobliwie w miastach toskańskich.

Siena stała się jednem z głównych ognisk fratricellich, których tam zwano także Birochi albo Bighini.

Już wtedy zdawało się, że zakon franciszkański rozpadnie się na dwa wielkie, wrogie sobie odłamy. Papieże zaczęli jednak bardzo energicznie przeciw temu sekciarstwu występować, a Jan XXII rzucił klątwę na mistyków Jacopona.

W drugi dzień Zielonych Świąt, roku 1314, po mszy solennej w katedrze, ogłosił biskup sieneński ten interdykt, a trzydziestu siedmiu mnichów, pomiędzy nimi Giacomo da S. Geminiano, jeden z ich głównych przewódców, musiał zakon opuścić.

We dwa wieki później Rzym uznał Jacopona „błogosławionym", w Todi wystawiono mu pomnik z pięknym, charakterystycznym napisem: Ossa Beati Jacoponi de Benedictis Tudertini Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit et coelum rapuit.

ROZDZIAŁ PIĄTY.

PIZA. LUKKA. — OGNISKA SZTUKI.

I.

Początków toskańskiej sztuki trzeba szukać w Pizie. Nadmorska rzeczpospolita wraz z sąsiednią Lukką stały się pierwszem większem ogniskiem artystycznego ruchu w środkowych Włoszech. Sieneńskie zaś życie artystyczne tak ściśle jest połączone z pizańską sztuką, że o niem mówić nie można, nie zdawszy sobie sprawy z rozwoju sztuki w Pizie i w Lucce.

Magister Buoncompagno, jeden z najcharakterystyczniejszych włoskich pisarzy XIII wieku, powiada, że wolność główną swą siedzibę we Włoszech wybrała, Libertas in Italia sedem principalem elegit—i rzeczywiście, jakiekolwiek mogły być błędy tych miast włoskich, dążących do samoistności, przyznać im trzeba, że tkwiło w nich głębokie uczucie patrjotyzmu i szlachetna chęć wyswobodzenia się z wszelkich średniowiecznych więzów. — Ten patrjotyzm, to uczucie wolności, połączone z szybko zwiększającą się u kupieckich społeczeństw zamożnością, prowadziło owe małe napozór rzeczypospolite do rozkwitu, do kultury, która jeszcze dzisiaj pod wielu względami jest podstawą naszej cywilizacji.

Potęga Rzeczypospolitej Pizańskiej i jej niezmierny rozwój materjalny tłumaczą nam powstanie owych trzech wiekopomnych gmachów, które dotąd sterczą nad cichem, opustoszałem miastem. Zamożna Piza chciała podziękować Stwórcy za powodzenie, jakiem ją obdarzał i powzięła myśl zbudowania

wspaniałej świątyni. Stało się to roku 1063, a bezpośrednim tego postanowienia powodem było zwycięstwo, odniesione nad sycylijskimi Saracenami w porcie palermitańskim. Poświadcza to dzisiaj jeszcze istniejący napis na fasadzie katedry, w łacińskich wierszach ułożony. Niespełna o wiek później (1152), gdy zaledwie mury katedry zostały ukończone, rozpoczęli Pizanie budować baptisterium z zamiarem, aby przewyższyło przepychem i pięknością wszystkie podobne we Włoszech istniejące gmachy, a następnie postawili ową krzywą wieżę, która od wieków ściąga tam widzów z całego świata. Wreszcie pod koniec XII wieku założyło miasto słynne Campo santo, które zamknęło szereg tej olbrzymiej grupy wspaniałych budowli.

W przeciągu więc niespełna półtora wieku stanęły te gmachy i rzecz prosta, że obudziły w owym czasie bardzo żywy ruch artystyczny w Toskanji i skierowały niejeden talent do szukania nowych dróg, do wszczepiania w sztukę nowych ideałów. — Z natury rzeczy architektura i rzeźbiarstwo najpierwej skorzystały z tego ruchu, malarstwo mogło próbować swych sił dopiero wtedy, kiedy już mury były gotowe i kiedy rola budowniczego i rzeźbiarza mniej więcej była ukończona.

Jakiż był jednak stan sztuki we Włoszech w chwili, kiedy Piza przystępowała do wykonania swych wielkich dzieł architektonicznych; jakie istniały pod tym względem tradycje, gdzie były ogniska, w których się budownicza lub rzeźbiarska przechowywała technika? — Do niedawnych czasów rzecz tak przedstawiano, jakoby, już nie powiem w XI, ale nawet i w XIII wieku najzupełniejsze pod względem sztuki we Włoszech panowało barbarzyństwo i jakoby dopiero „odrodzenie“ stało się początkiem wszelkiego artystycznego działania. Powtarzano za Vasarim, że greccy rzeźbiarze i malarze byli jedynymi przedstawicielami sztuki we Włoszech i że każdy, kto chciał kościół upiększyć, albo w ołtarzu obraz Madonny zawiesić, powoływał jednego z tych Greków, którzy za chlebem z Konstantynopola lub z greckich kolonij w południowych Włoszech przychodzili i w środkowych lub północnych Włoszech osiadali.

Że w owym czasie greckich artystów we Włoszech było sporo, zaprzeczyć się nie da, ale w każdym razie włoscy już

architekci i rzeźbiarze wpływem swym przeważali i wcale samoistnemi szli drogami.

W nowszych czasach istnieje dążenie, aby skutki owych przepowiedni końca świata, które niepokoiły ludzkość około roku tysiącznego naszej ery, o ile możności do najskromniejszych doprowadzić rozmiarów. Jak dawniej w tej mierze przesadzano i pisano, że ówczesny przełom dziejowy i strach przed rokiem, w którym cała budowa świata runąć miała, stał się powodem rozluźnienia się wszelkich węzłów społecznych, tak obecnie wpływ tej bojaźni zanadto się znów zmniejszył w oczach historyków.

Że wielka panika około roku 1000 ogarnęła narody, to nie ulega wątpliwości; że ten postrach bardzo szkodliwe na ludzkość wywarł skutki, to się zaprzeczyć nie da. Z drugiej jednak strony, gdy krytyczna chwila minęła i ziemia się nie zatrzęsła w swych posadach, powstała olbrzymia reakcja i ochota do życia; społeczeństwa odetchnęły jak człowiek, który się podniósł, ciężką przebywszy chorobę.

Na rozwój sztuki miał ten przełom dziejowy wpływ niesłychanie doniosły. Mnóstwo ludzi, wierząc w zbliżający się koniec świata, zapisywało swe majątki na kościoły, aby temi darami odkupić winy swego życia, a zakonne fundacje mnożyły się w nieskończoność. Z początkiem drugiego tysiąclecia zaczęła się budowa i upiększanie kościołów, spożytkowanie owych zapisanych skarbów. Ale i w życiu umysłowem, ekonomicznem, politycznem społeczeństw zaszły wielkie zmiany: apatja ludów, z której korzystał średniowieczny despotyzm, znikała, a dążenie do reform społecznych stało się powszechnem. Nauką zaczęto się zajmować, fundowano szkoły, uczono znów filozofji, a okruchy starożytnej kultury powoli rozwidniały średniowieczne ciemności.

W pierwszych trzech wiekach nowego tysiąclecia buduje się wszędzie: we Włoszech, we Francji, w Niemczech i w Anglji, a niemasz prawie zamożniejszego miasta, któreby nie pracowało nad wzniesieniem nowej lub przeistoczeniem dawnej świątyni. Mnożą się katedry, klasztory, miasta współzawodniczą ze sobą, każdeby chciało mieć większy kościół, okazalszy, zakonnicy wyszukują co najpiękniej położone miejscowości, aby na pagórkach, z rozległym widokiem, na krańcach uro-

czych lasów zakładać siedziby. Wszystkie prawie te wspaniałe świątynie, które do dziś dnia są ozdobą miast europejskich, te wieże, które dotąd nadają naszym murom charakter, z owych pochodzą czasów. A dzieła te były tak śmiało pomyślane, z taką architektoniczną fantazją, że najbliższe generacje często nie były w stanie ich wykonać i do dziś dnia pracuje tu i owdzie ludzkość nad ich wykończeniem.

Z końcem XI wieku istnieją w środkowych Włoszech bardzo wyraźnie trzy kierunki w architekturze: jeden idzie od Lombardji, od północy, drugi nazwalibyśmy nowo-rzymskim, trzeci ściśle bizantyńskim.

Przypatrzmy się bliżej tym architektonicznym prądom.

Medjolan był od trzeciego prawie wieku po Chrystusie, od czasów, kiedy Maksyminjan założył tam swą stolicę, jednem z najgłówniejszych ognisk architektonicznego ruchu we Włoszech. Oczywiście ruch ten był przerywany epokami powszechnych klęsk, najazdami barbarzyńskich ludów, ale jak tylko się ustaliło longobardzkie panowanie, znów w Lombardji budowano, a tamtejsi architekci i rzeźbiarze zasłynęli na północy. Karol Wielki, zostawszy królem Lombardów (r. 774), używał medjolańskich architektów do wznoszenia rozlicznych po swych krajach budowli, a później, w IX wieku, sam Medjolan stał się bardzo ożywionem artystycznem ogniskiem. Dwaj arcybiskupi, Angilbert II i Anspert, szczególnie dużo fundowali kościołów; technika architektoniczna się więc rozwijała i rzec można, że wówczas podłożono podwaliny pod ową potężną architekturę kościelną, która niebawem w całych Włoszech zapanowała. Architekci lombardzcy łączyli żywioły budownicze rzymskie z bizantyńskiemi, aby stworzyć architekturę, nowym odpowiadającą potrzebom. — W pierwszych dziesiątkach lat XI wieku, właśnie wówczas, kiedy tyle budowano, sklepiona bazylika lombardzka była już zupełnie wykształconym konstrukcyjnym typem. — Styl lombardzki przez trzy wieki prawie wpływ swój wywierał we Włoszech, a równocześnie rozwijał się na północy, jako styl romański, przyjmując tam stosownie do krajowych potrzeb i właściwości rozmaite miejscowe cechy.

Piastunami stylu lombardzkiego byli tak zwani comacini, komaski, murarze i kamieniarze połączeni w związki i pocho-

dzący po większej części z nad jeziora Como. Słynęli oni jeszcze za czasów longobardzkich za najlepszych architektów, za najzręczniejszych murarzy i kamieniarzy nietylko we Włoszech, ale i w północnej Europie, a królowie longobardzcy nadawali im własne statuty. Pierwszy raz o nich mowa w prawach króla Rotari (roku 636—652), gdzie już występują jako magistri comacini.

Dzielili się oni na magistrów i towarzyszy: colliganti, soci, confratelli. Nietylko jednak nad jeziorem Como, ale i w innych okolicach Lombardji musiały istnieć te stowarzyszenia, bo np. jeden z rodów, który dużo ważnych dzieł architektonicznych w północnych Włoszech wykonał, Campioni albo Campionesi, pochodził z nad jeziora Lugano i przez kilka po sobie następujących generacyj prowadził budowę katedry S. Geminiano w Modenie.

Podstawą teoretycznej wiedzy komasków była odwieczna znajomość rzymskich budowli i zasad architektonicznych Witruwjusza, która się pomiędzy nimi dziedziczyła. Nadto skorzystali oni wiele od bizantyńskich architektów, z którymi się stykali w niedalekiej Rawennie, a zdaje się nawet, że mieli i rodowe bizantyńskie tradycje, pochodzili bowiem z osadników greckich, którzy się w dawnych wiekach aż nad jezioro Como zawieruszyli.

Prace ich spotykamy nietylko w Lombardji, ale i w Weneckiem, w Emilji, Toskanji, Umbrji, Apulji, w okolicach Neapolu i Sycylji, a techniczna ich wiedza przeszła nawet w części na dzisiejszą kamieniarską ludność, zamieszkującą okolice włoskich jezior. — W Polsce i w Rosji jeszcze z końcem XVIII wieku budował dużo pałaców architekt, komask z Bergamo, Giacomo Quarenghi.

W Toskanji była Lukka główną stacją komasków, z której się dalej rozchodzili. W Lucce i okolicy najdłużej przechowywały się pomiędzy tamtejszą ludnością cechy szczepu longobardzkiego, a jeszcze w XI wieku zwano osiadłe tam rycerstwo Longobardami. Być więc może, że rodowe sympatje i zaufanie tamtejszej szlachty do komasków szczególnie ich w okolice Lukki przyciągały. Nawet jeszcze w roku 1520, kiedy już komasków po większej części toskańscy zastąpili archi-

tekci, istniało w Lucce stowarzyszenie; Università dei muratori Lombardi.

Znaczyli oni swe prace przeróżnemi emblematami, ciosali w kamieniu owe oryginalne potwory, dziwaczne lwy, smoki, orły, które się stały zewnętrznym łącznikiem ich stowarzyszeń.

Wpływ komasków w Toskanji trwał aż po połowę XIII wieku, do czasu, kiedy sieneńscy i florentyńscy architekci nabrali dość nauki i doświadczenia i stworzyli Lombardom konkurencję, której oni ulec musieli. — Z Sieneńczykami wchodził także coraz bardziej styl gotycki w użycie, a ustępował lombardzki. Piza i Lukka poddały się później temu wpływowi.

Styl Lombardów, styl romański, jak go na północy nazywamy, nie był właściwie skończoną, jednolitą architekturą. Ideje klasyczne w połączeniu z motywami bizantyńskiemi nie zlały się tam jeszcze w zupełnie organiczną całość. Kościoły lombardzkie odpowiadały już prawie zupełnie wymaganiom katolickiego kultu, ale nie wynikły z chrześcijańskiej cywilizacji, nie były jej architektonicznym wyrazem. Romanizm jest budownictwem z chwilowej wynikającem potrzeby, drzewem, zaszczepionem na pniu obcym. Tak samo jak pierwotna rzymska bazylika, tak samo i świątynia lombardzka nosi cechy architektury — z konieczności. Oczywiście kościół lombardzki stoi już wyżej pod względem organicznej całości, aniżeli sklejona z rzymskich żywiołów architektonicznych bazylika. Nie przeszkadzało to bynajmniej, że świątynie lombardzkie były nieraz pełne malowniczości, a może właśnie dlatego, że składały się z różnorodnych motywów, były tak malowniczemi. Bizantynizm i łacińska kultura, Wschód i Zachód, walczyły jeszcze w tych murach, a z walki tej wynikały niespodziewane, może nieharmonijne, ale piękne motywa. — Zresztą świątynie lombardzko-romańskie nosiły jeszcze bardzo często na sobie cechy brutalnych średnich wieków, były jakby fortecami o silnych wieżach i murach. W takiem Saint' Ambrogio z XI wieku w Medjolanie możnaby wytrzymać oblężenie. Apsydy bazyliki di Sant Eustorgio lub San Vincenzo in Prato, również w Medjolanie, albo San Frediano w Lucce, wyglądają jak baszty obronnego zamku; małe okna w fasadzie San Pietro albo w San Michele Maggiore w Pawji przydałyby się na

strzelnice, a nawet taka pyszna katedra w Parmie z XII wieku, to jeszcze obronny zamek. — Wszystkie te lombardzkie bazyliki najczęściej są wewnątrz pełne jeszcze architektonicznych i ornamentacyjnych dziwactw, ale mimo to robią bardzo sympatyczne wrażenie.

Z rozwinięciem się więc stylu lombardzkiego praca około stworzenia własnej katolickiej świątyni jeszcze nie była skończoną, „divina simmetria", jak się wyraża Leonardo da Vinci o ideale architektury, jeszcze nie została osiągniętą.

Podczas gdy w XI wieku w północnych Włoszech i Toskanji pyszne już powstają gmachy, w Rzymie, z powodu politycznej anarchji, jeszcze się wówczas prawie nic nie buduje. Hrabiowie z Tusculum są władcami Rzymu i sprzedają papiestwo temu, kto im więcej za nie ofiaruje. Dopiero z pojawieniem się Hildebranda Grzegorza VII stosunki się zmieniają na korzyść papiestwa, a przewrót ten wpływa natychmiast korzystnie na tamtejsze budownictwo. Z końcem XI wieku rozpoczyna się w Rzymie przez długie czasy przygasła praca architektoniczna — i to rękami rzymskich budowniczych i rzymskich robotników, którym tu i owdzie mogli pomagać komaski. Dawne jednak korporacje rzemieślnicze rzymskie pomimo wszelkich burz politycznych i społecznych się utrzymały, grupowały się pod własnym sztandarem i miały własnego patrona. Na czele przedsiębiorstwa budowniczego stał magister marmorarius, a pomagali mu affidati.

Marmorarii, idąc za dawnemi tradycjami i biorąc wzory z istniejących jeszcze gmachów, zaczynają budować świątynie. Kilku papieży, chcąc ustalić władzę stolicy św. Piotra i otoczyć ją blaskiem, restauruje dawne, prawie w gruzach leżące kościoły, ozdabia je fasadami, portykami, każe rzeźbić z kamienia oprawy okien, kazalnice i ołtarze. Architekci wyrabiają sobie powoli nowe wzory, odróżniające się od dawnych rzymskich pewną drobiazgowością szczegółów. Przytem, gdzie mogą, zastosowują odłamki dawnych rzeźb, dawnych kapiteli, gzymsów, albo nawet ozdabiają nowe budowle starożytnemi posągami.

Powstaje stąd styl budowniczy, który sami ówcześni architekci nazywają opus romanum. Kronika z Subiaco, wspominając o pracach, wykonanych w tamtejszym klasztorze oko-

ło roku 1065, pisze o opacie Janie: fecit ante portam monasterie arcum Romano opere.

Rzymscy marmorarii są architektami, dekoratorami i rzeźbiarzami zarazem, podobnie jak komaski robią do kościołów ołtarze, ambony i umieją przepyszne układać mozaikowe posadzki, opus tessellatum, których się jeszcze sporo znajduje w rzymskich kościołach. Prace ich nie noszą bynajmniej cechy monumentalnej, ale odznaczają się często wielkim wdziękiem i bardzo są charakterystyczne swą, że tak powiem, klasycznością en miniature. W Castel-San-Elia utrzymało się bardzo piękne ich cyborjum z XI wieku; w Santa Maria in Cosmedin w Rzymie jest ich ambona i kandelabr z XII wieku, a w katedrze w Ferentino, tudzież w kościele św. Andrzeja w Ponzano-Romano, są również cyborja z XII wieku, dzieła marmorariów. Oczywiście wyliczam tylko kilka cenniejszych przykładów.

W pierwszej połowie XII wieku papież Inocenty II, trasteweraczyk, zupełnie odbudowuje starą bazylikę na swem rodzinnem przedmieściu. Powstaje Sta Maria di Trastevere w nowej postaci i daje marmorariom dużo zajęcia. W familji Angeli dziedziczy się rzemiosło budownicze przez cztery generacje, od roku 1115 do końca XII wieku. Technika coraz się bardziej kształci.

Nad wszystkich innych architektów zaczyna się wyszczególniać powiedziałbym dynastja Cosmatów. Pierwszy z nich Laurenty Cosma (1140—1210), magister doctissimus, zarządza budową katedry w Civita-Castellana i stwarza ambonę w Area Coeli w Rzymie. Nad fasadą kościoła Panny Marji w Civita-Castellana pracował sam Laurenty i jego syn Jakób. — Jest to najznakomitsze dzieło Cosmatów, niesłychanie wdzięczne, w czystym prawie stylu klasycznym. — Proszę zauważyć, że ta fasada powstaje na dwa wieki przed tak zwanem odrodzeniem. I mówi się dużo o wygaśnięciu wszelkich tradycyj klasycznych przed powstaniem wielkich florentyńskich architektów.

Cosmaci wyrobili bardzo wybitną budowniczą szkołę; w drugiej połowie XIII wieku zaczynają oni podlegać wpływom pizańskim i florentyńskim, a w początkach XIV wieku znikają.

prawie równocześnie z przeniesieniem się stolicy apostolskiej do Awinjonu.

Szczególną zasługą tej nowo-rzymskiej szkoły, a także rodziny Cosmatów, jest przeszczepienie z Sycylji do Włoch tych przepysznych chiostrów, które tak rozweselają, tak upiększają tamtejsze klasztory. Sycylja, gdzie po wojnach krzyżowych architektura normandzka zaszczepioną została na architekturze saraceńskiej, wydała wtedy w swych olbrzymich klasztorach prawdziwą poezję w architekturze. Wysmukłe kolumny, galerje, mozaiki, różnobarwne marmury, wszystko to się składało, aby architektonicznym dziełom sycylijskim nadać niezmiernie wiele lekkości i wdzięku. Jednym z najbardziej zajmujących typów architektonicznych tego budownictwa było chiostro, ów ogródek klasztorny, otoczony zazwyczaj idealnie piękną kolumnadą. Za pontyfikatu Inocentego III ukończono właśnie w San-Martino, w Monreale, w roku 1182 najpiękniejsze może chiostro, jakie kiedykolwiek zbudowane zostało, a rzymscy marmorarii szybko przejęli tę formę budowniczą, zmieniając ją cokolwiek odpowiednio do swego architektonicznego smaku.

W ten sposób chiostro w swej ozdobnej formie rozszerzyło się szybko po całych Włoszech.

Wpływ rzymskich marmorariów rozciągał się także na Umbrję, która we wszystkich gałęziach sztuki, a przedewszystkiem w architekturze, w początkach jej rozwoju, w XII wieku rzymskie przejmowała ideje.

W Abruzzach i w Neapolu odmienne cokolwiek od rzymskiej potworzyły się szkoły, zdradzające bizantyńskie i saraceńskie naleciałości.

Obok owych dwóch głównych, szczerze włoskich i z klasycznej przeszłości swe żywotne soki czerpiących prądów budownictwa, obok lombardzkiej i nowo-rzymskiej architektury, ze wszystkich stron nacierał na Włochy bizantynizm. Szedł on z Wenecji, z Rawenny, z Apulji. Ba nawet w pobliżu Rzymu otworzyło się ognisko bizantyńskiej kultury, które niemały zaczęło wpływ wywierać na początki włoskiej sztuki. Mnisi w Monte Cassino, w tym przepysznym klasztorze, opierającym się z jednej strony o Abruzzy, z drugiej patrzącym na Kampanję, założyli szkołę, która miała rozszerzać we Wło-

szech bizantyńską sztukę. Kształcili oni uczniów w układaniu mozaik, w odlewaniu bronzu, w malowaniu minjatur i kościelnych obrazów. Zdaje się jednak, że nauka budownictwa zupełnie tam była zaniedbaną, nie doszła nas bowiem wiadomość, aby którykolwiek z uczniów Monte Cassino pozostawił po sobie jakieś większe architektoniczne dzieło.

II.

W chwili więc, kiedy Pizanie rozpoczynali budowę swojej wielkiej świątyni, mieli komasków, najbliższych i najbardziej sobie znanych architektów, którym mogli powierzyć tak ważną pracę. Nie ulega też wątpliwości, że się do komasków zwrócili.

„Z łaską Boską, pod auspicjami najsławniejszej naszej Królowej Niebios i Pani Pizanów, Coelorum Reginae ac Pisarum Dominae, położono fundamenta pod katedrę, poświęconą Matce Boskiej, na dniu dwudziestego piątego marca 1064.— Przytomnym solennemu aktowi był biskup Wido, konsulowie i „całe miasto".

To poświęcenie katedry Madonnie było nadzwyczaj charakterystycznym znakiem czasu; dotąd rzadko kiedy Panna Marja bywała — z wyjątkiem Rzymu — patronką kościoła, a katedra pizańska jest jednym z pierwszych wielkich kościołów w środkowych i północnych Włoszech, zbudowanych pod wezwaniem Madonny. Siena jeszcze nie poświęciła swojej katedry Matce Boskiej, Florencja także o wiele później przerobiła swój kościół św. Reparaty na świątynię Madonny. W Lucce, w Empoli, w Asyżu, w San Geminiano, w Perugji, w Orvieto, w Arezzo nadzwyczaj mało było kościołów, Jej poświęconych. Zaczynała się właśnie epoka rozwoju szczególnego kultu Madonny, a nie bez znaczenia — jak później zobaczymy — jest fakt, że pierwsza wielka świątynia Madonny w Toskanji powstaje właśnie w Pizie, która w ciągłych była stosunkach handlowych z południową Francją.

Naczelnym architektem budowy mianowano Buschetta, którego, od czasów Vasarego, wskutek fałszywej interpretacji łacińskiego wiersza, położonego na jego nagrobku, uważano za Greka z Dulichio. Buschetto należał jednak do słynnej pizań-

skiej rodziny Roncionich, panów na Ripafrata, od której sporo najznakomitszych w rzeczypospolitej pochodziło rodów. Ojciec Buschetta, Giovanni, zajmował bardzo zaszczytne stanowisko sędziego, a brat, Hildebrand, także sędzia, objął po jego śmierci stanowisko głównego „budowniczego". — Właściwym architektem musiał być wszakże capo maestro, Rainaldo, któremu Buschetto poruczył roboty. Świadczy o tem napis nad główną bramą katedry:

Hoc opus eximium tam mirum, tam pretiosum,
Rainaldus prudens operator et ipse magister
Constituit mire solerter et ingeniose.

Rzecz się więc w ten sposób tłumaczy, że mówiąc po dzisiejszemu, ustanowiono prezesem, przewodniczącym budowy znakomitego Pizańczyka, członka poważanej rodziny, który musiał starać się o fundusze na budowę i niemi zarządzać, a do kierowania samą budową powołano człowieka fachowego, znakomitego komaska, jakim był Rainaldus. Buschetto widocznie nie był z zawodu architektem, skoro go brat sędzia mógł później zastąpić.

Zresztą główny operajo, prezes komitetu budowy, miał dość do czynienia z ściąganiem funduszów; sama Piza nie była w stanie ponosić wielkich kosztów, starano się więc o rozmaite dochody i zapisy, a że rzeczpospolita była potężną, więc okupywano jej względy darami na budowę katedry.

Sam cesarz Henryk IV dał dobry przykład, przeznaczając na fundację dla kościoła P. Marji znaczne dobra. Contessa Matilda ofiarowała w roku 1103 zamki i grunta w Livorno, w Papiani i kawał ziemi w samej Pizie. — Sardyńskie króliki z Cagliari musieli się także przyczynić do uskutecznienia świątobliwego dzieła, ale co najciekawsze, to, że cesarz bizantyński Emanuel Komnenus, chcąc żyć w zgodzie z Pizanami, dość uciążliwą dla siebie zrobił na korzyść pizańskiej budowy fundację (z dnia 18 marca 1161), darowując dla „Opera di S. Maria" dwa kościoły w Konstantynopolu: św. Piotra i św. Mikołaja z dochodami, tudzież jakąś część opłat od towarów, wyładowywanych w tamtejszym porcie. Celem zarządzania temi fundacjami wysłała rzeczpospolita pizańska własnego księdza z tytułem priora do Konstantynopola.

Aby zachęcić robotników, zajętych przy budowie katedry, do tem sumienniejszej pracy, wydał arcybiskup pizański Dagobert w roku 1094 dekret, w którym postanowiono, że nazwiska ich będą wpisane do „Messale“ na wieczną pamiątkę, a przy każdej mszy solennej będzie kapłan modlił się za dobre ich powodzenie. Arcybiskup nie zapomniał i o doczesnem dla nich wynagrodzeniu, przeznaczając dla każdego z końcem roku remuneracje w kwocie dwudziestu soldów. Nie obeszło się w tym dekrecie i bez rzucenia klątwy na każdego, ktoby chciał robotnika odmówić. Do budowy pozwozili Pizanie z całego świata mnóstwo różnorodnych kolumn z marmuru, porfiru, bezliku kapiteli z dawnych rzymskich budowli lub zużyli części starożytnych budowli, które się w Pizie zachowały. Architekt katedralny miał niełatwe zadanie, umieścić te wszystkie zabytki i zużyć w ten sposób, aby nietylko nie przeszkadzały jedności planu kościoła, ale nadto przyczyniały się do podniesienia tegoż piękności. Ówcześni murarii byli jednak wprawni w tego rodzaju asymilacje starożytnych marmurów. W samej Pizie już istniał przykład podobnej roboty, a mianowicie kościół S. Paolo a Ripa d'Arno, z fasadą, ozdobioną czterema opartemi na małych kolumnach galerjami. — Kolumny i inne ozdoby były prawdziwą antykwarską zbieraniną najrozmaitszych dawnych materjałów. Z powodu podobieństwa fasady tego kościoła z wspaniałą fasadą katedry utrzymywano dawniej, że S. Paolo został na wzór duomo zbudowany. Tak jednak nie jest, kościół ten istniał takim, jakim go dzisiaj widzimy, przed zbudowaniem katedry; rozmaitość kapiteli, łuków, kolumn pomiędzy sobą nierównych, nieumiejętność ustawiania słupów, z których niejeden nawywrót został wmurowany, wszystko to świadczy, że gmach ten nie może być naśladownictwem dzieła tak doskonałego i tak wykończonego, jakiem jest katedra, ale, że był budowany pierwej, w epoce wielkiego jeszcze w architekturze zamieszania. Zresztą i dawniejsze od pizańskiej katedry kościoły S. Frediano i S. Salvatore w Lucce w podobny sposób były ozdabiane.

Z trudnego zadania, aby pogodzić rozmaite architektoniczne wpływy i materjały w jedną artystyczną całość, wywiązał się mistrz Rainaldus w prawdziwie genjalny sposób. Świątyni nadał bardzo regularną formę łacińskiego krzyża,

zachowując architektoniczne tradycje bazyliki, o pięciu rzędami granitowych kolumn przedzielonych nawach, na podobieństwo rzymskiej bazyliki św. Pawła. Główną nawę zakończył w głębi wielką apsydą, a na skrzyżowaniu związał mury kopułą nowego pomysłu, nie będącą niewolniczem naśladowaniem kopuł bizantyńskich i nie przejętą z kościołów św. Zofji, albo z San Vitale. Kopuła ta, konstrukcyjnie inaczej pomyślana, stała się zupełnie nowym wzorem późniejszych kopuł na Zachodzie.

Na kolumnach spoczywają jeszcze mury, ozdobione przejrzystemi galerjami, triforium — i służą za podstawę wspaniale ociosanych belek, dzisiaj zakrytych kasetonowaną powałą.

Nazewnątrz najcharakterystyczniejsza dekoracyjna myśl objawia się w fasadzie, której ozdobą są piętrzące się jedna nad drugą, oparte na okrągłych kolumnach galerje. Ponieważ te galerje coraz bardziej się ku górze zwężają, więc gmach wskutek tego lekkim i misternym się wydaje. Słup stał się tutaj najszlachetniejszem architektonicznem znamieniem, na ziemi silny, potężny, u góry murów kościelnych w filigran ganków się zamieniający.

Artystyczne wrażenie, jakie sprawia budowa, podnoszą jeszcze różnokolorowe marmury, wzięte do wykładania ścian: głównie biały z Carrary i ciemnozielony, zwane verde di Prato. Kombinacja tych marmurów stała się nawet jedną z najwybitniejszych cech toskańskich budowli.

Pierwsze to wielkie, samoistne dzieło średniowiecznej architektury w Toskanji, jakiem jest katedra pizańska, zaznacza już bardzo wyraźnie kierunek, w jakim się tamtejsze budownictwo kościelne rozwinąć miało. Odmienne ideały architektoniczne włoskie, aniżeli prądy, panujące w tej mierze na północy, tutaj już silnie występują. Typ lombardzko-romańskiej świątyni ważnym ulega zmianom. Przedewszystkiem wieża nie łączy się z kościołem, ale stoi osobno. Strzela ona zanadto do góry, zanadto z natury rzeczy zawiera linij prostopadłych, aby ją można pogodzić z przewagą linij poziomych, przyjemnych dla oka południowca. Natomiast kopuła staje się główną architektoniczną ozdobą świątyni, bo linje poziome daleko łatwiej się z nią zlewają, aniżeli z prostopadłą wieżą. Za linjami horyzontalnemi idą wielkie na ścianach

przestrzenie, dające podstawę malarstwu, obawa nareszcie przed promieniami słońca, cechująca południowe ludy, wpływa na zmniejszenie okien. Podczas gdy narody północne dążą zawsze do wpuszczenia jak najwięcej światła do środka gmachów kościelnych, Włosi od początku starają się sprowadzić okno do jak najmniejszych stosunkowo rozmiarów.

Styl więc pizańskiego duomo jest już pod wielu względami nową artystyczną koncepcją, mającą swe charakterystyczne cechy: kształt łacińskiego krzyża z kopułą, zlanie się form bazyliki z formami lombardzkich kościołów, używanie całych rzędów małych kolumn do nadawania murom lekkiej przejrzystości, a wreszcie wykładanie ścian białym i ciemnozielonym marmurem. Od czasów rzymskich nadto, aż dotąd nie umiano stworzyć organicznego związku pomiędzy wnętrzem świątyni a fasadą, a tutaj dopiero to zadanie, w sposób artystyczny rozwiązanem zostało.

Mimo te wszystkie zalety, katedra pizańska jest jeszcze dziełem połowicznem, składanem z rozmaitych żywiołów, lombardzkich i bizantyńskich, bardzo malowniczem, ale trochę dziwacznem w swej malowniczości, nie jest ostatnim wyrazem nowej włoskiej idei architektonicznej, nie jest dziełem jednolitem.

Aby nowy mógł powstać styl architektoniczny, musi myśl artystyczna pewnego narodu, musi abstrakcja przeniknąć materjał, musi się oblec w ciało, a nawzajem ów materjał architektoniczny musi pod wpływem idei pozbyć się swej surowości, podnieść się do wysokości idei i — że tak powiem — uduchownić. Pomiędzy ideą a materjałem musi nastąpić najzupełniejsza zgoda, musi on w niej zniknąć. Taka zgoda, takie zlanie się idei z materją stanowiło piękność, niespożytość architektury greckiej, taka harmonja zapanowała później w architekturze gotyckiej. — Otóż tej jedności ducha i materji nie widzimy w pizańskiej katedrze, murów tych nie przejął jeszcze całkowicie genjusz rozwijającego się włoskiego narodu. To zlanie się ducha z materją architektoniczną na włoskiej ziemi wyniknie dopiero ze spotkania się architektury gotyckiej z żywiołami, które dotąd już genjusz włoski w architekturze wyrobił, z architekturą lombardzką i pizańską. Ten ideał architektonicznej myśli włoskiej, na końcu wieków średnich, urzeczy-

wistni się dopiero w owem dziele cudownem, jasnem, nawskroś włoskiem i południowem, w tem dziele idealnie pięknem, jakiem jest katedra w Sienie. Siena rozwiąże zagadkę chrześcijańskiej architektury we Włoszech.

Konsekracja pizańskiej katedry odbyła się w roku 1118, ozdobienie z tego powodu nowego gmachu świadczy o bogactwie Pizanów. Fasadę bowiem świątyni ubrano festonami, perłami i drogiemi kamieniami, w długości 1066 łokci, a sama klamra tej dekoracji dziwnego rodzaju zajmowała półtorałokciową przestrzeń. Przez jakiś czas wystawiano później raz na rok owe bogactwa, aby zadowolić dumę mieszczaństwa; w latach klęsk narodowych stanowiły one zapewne zapasowy fundusz wojenny.

Wpływ architektoniczny katedry znać na wielu pizańskich kościołach. Są to po większej części bardzo dawne świątynie, które na sposób duomo ozdabiano lub przebudowywano.

Oczywiście czystości stylu napróżnoby w nich szukać, bo każda niemal epoka pozostawiła tam ślady swych artystycznych ideałów. Bardzo wyraźnie wybiło się piętno katedry na S. Frediano, S. Sisto, S. Sepolcro, S. Michele in Borgo i na oddalonem od miasta S. Pietro in Grado. Ale nietylko na Pizę rozciągnął się wpływ nowej świątyni, pobliskie miasta: Lukka, Pistoja, Empoli, a nawet Florencja, niemało się w swych pomysłach architektonicznych w Pizie zapożyczyły. Rozumie się, że Giotto, jako architekt i cały gotycyzm włoski wiele mają Pizie do zawdzięczenia.

Dumnemu mieszczaństwu pizańskiemu niedość było chwały, mieć wspaniałą katedrę; do religijnych i rzec można rodzinnych wymagań należało wówczas odpowiednie do wielkości miasta baptisterium. Do połowy XIV wieku chrzczono dzieci przez zanurzenie w święconej wodzie, a akt ten już tem samem większą stawał się uroczystością, że odbywał się tylko dwa razy na rok, w Wielką Sobotę i wigilję Zielonych Świąt i tylko wyjątkowo, w razie niebezpieczeństwa, pozwalała kościelna władza na ominięcie tej reguły. Do baptisterium więc znoszono dzieciaki z całego miasta i zanurzano je po trzy razy w wodzie, co się niemało przyczyniało do ich śmiertelności. Zapewne z powodu źle zrozumianej higjeny, a może tylko, aby się wyróżnić od pospólstwa, wyrabiali sobie zamożni ludzie

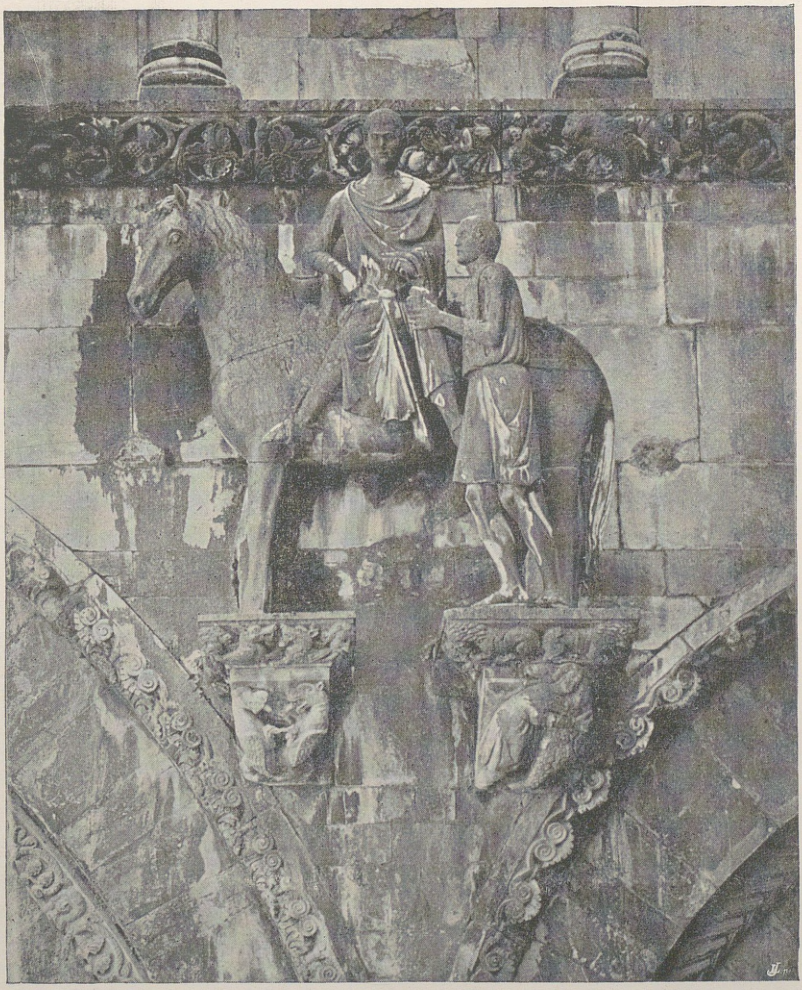
pozwolenie zanurzania dzieci w oliwie lub w winie, przeciw czemu nieraz występowały biskupstwa i ostre w tej mierze wydawały zakazy. — Kościół więc św. Jana Chrzciciela, baptisterium, ważną odgrywał rolę w obyczajach włoskich, a ludność szczególne miała przywiązanie do tego gmachu, gdzie otrzymywała wiarę i imię. Być w pięknem ochrzczonym baptisterium, stawało się na całe życie pewnem wyszczególnieniem. Dużo później Dante z miłością i rozrzewnieniem wspomina o swym pięknym świętym Janie, bel San Giovanni we Florencji.

Pizańskie baptisterium rozpoczęto budować w roku 1153, za rządów słynnego konsula Griffiego, a architektem znów był komask, magister Diotisalvi, albo z łacińska Deus te salvet, zajęty równocześnie w Lucce.

Te same ideje, które kierowały architektami katedry, podjęli Pizanie wznosząc baptisterium. Druga obok bazyliki forma architektoniczna, odziedziczona po starożytności, rotunda, tutaj zastosowaną została, a wypróbowane już jako ozdoba murów galerje znów ją otoczyły. Niby olbrzymia tiara papieska stanęła ta budowa, złożona z trzech piąter różnorodnych kolumn, na której spoczęła kopuła do gruszki podobna. Dodane później gotyckie przebudowania: baldachimy i wieżyczki niemało zepsuły czystość form pierwotnych, gdy je jednak w myśli usuniemy, budowa staje się dziełem, idącem co do piękności pomysłów z katedrą w zawody.

Historja budowy baptisterium wspomina o charakterystycznem dla ówczesnych stosunków pizańskich finansowem przesileniu. Przed dokończaniem gmachu zabrakło funduszów. Wtedy Pizanie nałożyli na siebie dobrowolny podatek i każda rodzina miała złożyć jednego solda w złocie. Zebrano trzydzieści cztery tysiące soldów, a więc miasto liczyło wówczas, co najmniej ze sto pięćdziesiąt, do dwóch kroć sto tysięcy mieszkańców.

Styl pizański równie wyraźne przybrał formy w najpóźniejszej z trzech do siebie należących budowli, w wieży, którą w roku 1174 budować zaczęto. Dzisiejsza skrzywiona i częściowo zapadnięta wieża, jest jakby karykaturą pierwotnego, wspaniale pomyślanego dzieła. Dowiedzionem jest, że architekci Bonanno Pisano i Guglielmo d'Inspruck, dominikanie, by-



Św. Marcin. Lucca, Katedra.

najmniej nie zamierzali stawiać wieży skrzywionej i że plan zrobienia sztucznej pochyłości powstał dopiero wtedy, kiedy fundamenta się z jednej strony zapadły. Wieża, tak jak się dzisiaj przedstawia, robi nieprzyjemne wrażenie, gdy ją sobie wszakże smukłą i prostą wyobrażamy, jest ona jednem z najciekawszych dzieł architektonicznych, a opasana pierścieniami kolumnad, jest wynikiem tej samej architektoniczno-ornamentacyjnej zasady, która do fasady w katedrze została zastosowaną.

III.

Na wysokości pierwszego piętra hali wchodowej kościoła św. Marcina w Lucce umieszczony jest na dwóch konsolach pomnik św. Marcina na koniu, w chwili, kiedy święty daje kawał swego płaszcza ubogiemu.

Rzeźba, pomimo, że pochodzi z połowy XIII wieku, uderza swą pięknością, a przedewszystkiem zadziwia tem, że w owym czasie, przed wystąpieniem Pizana, znalazł się w Toskanji artysta, który mógł stworzyć tak wyborne dzieło. W samej postaci św. Marcina znać wpływ starożytnej sztuki, ale żebrak i koń zdradzają taką samodzielność artysty i tak daleko idące studjum natury, że tylko pierwszorzędny talent rzeźbiarski mógł taki pomnik stworzyć.

Pomnik nosi bezsprzecznie lombardzką cechę, a mistrzem, który go wykonał, był komask Guidetto da Como.

Grupa św. Marcina opowiada więcej, aniżeli mnóstwo innych ówczesnych rzeźb we Włoszech, wydaje się być jakby przeniesioną tutaj z północy i wybitnem dotąd jest świadectwem, jak potężnym był wpływ komasków na rzeźbę pizańską.

Toskanja nie była w stanie w połowie XIII wieku wydać samoistnie tak wysoko stojącego dzieła, potrzeba było nato przesiąkłego romańskiemi wpływami komaska, który tak w architekturze jak i w rzeźbie stał się dla Toskańczyka, pod wielu względami, nauczycielem.

Grupa przytyka do muru, a przeto ze wszystkich stron nie jest wykończoną; koń mianowicie łączy się prawym bokiem ze ścianą. Najlepszą jest postać żebraka, pochylającego

się ku jeźdźcowi, aby z wdzięcznością przyjąć kawałek płaszcza—widocznie wystudjowana z natury. Święty Marcin trochę sztywnie siedzi na koniu, całą piersią zwraca się ku widzowi, tak, że noga, wyciągnięta naprzód w strzemieniu, stoi w sprzeczności z położeniem korpusu jeźdźca. Koń długi, z głową i karkiem bardzo dobrze oddanym, różni się najzupełniej od rzymskich i bizantyńskich koni, a odrazu uderza podobieństwem rasy z koniem statui Konrada III w Bambergu. Jedynie postać św. Marcina w górnej swej części daje świadectwo, że grupa powstała na ziemi klasycznych rzymskich pomników, głowa bowiem świętego, naśladowana z jakiegoś rzymskiego biustu, a płaszcz, zarzucony z jednego ramienia na drugie, przypomina drapowanie się rzymskiej togi.

Kościół św. Marcina istniał w Lucce oddawna, z rodzajem loggii przed fasadą, gdzie przekupnie mieli swoje kramy. Loggia i kościół nie odpowiadały już wszakże artystycznym wymaganiom rozpoczynającego się tysiąclecia, postanowiono więc jeszcze w połowie XI wieku cały gmach przebudować, a biskup Anzelm z Bedagio, późniejszy papież Aleksander II, poświęcił go w roku 1070 w obecności dwudziestu trzech biskupów i hrabin Matyldy i Beatryczy.

Artystyczne przyozdabianie katedry, a mianowicie wykończenie fasady i loggii, ciągnęło się w długie lata, tak, że rzeźbiarska ornamentacja dopiero na przełomie XII i XIII wieku ukończoną została. Wówczas naczelnikiem robót, operajo maggiore, był rzeźbiarz i architekt Gwido Bigarelli z Como, ten sam artysta, którego chrzcielnica znajduje się w pizańskiem baptisterium. — Oprócz Gwidona pracowali w San Martino inni lombardzcy rzeźbiarze, a fasada tej katedry stała się istnem muzeum sztuki komasków w Toskanji. Do najlepszych prac należą wpuszczone pod portykiem płaskorzeźby z legendami o św. Marcinie, a w wyrazach twarzy przedstawionych tam mnichów tyle się przebija talentu spostrzegawczego, tyle rzetelnego zrozumienia przyrody, że mógł je tylko znakomity wykonać artysta. Płaskorzeźby były pomalowane, co jeszcze musiało podnosić wrażenie, jakie sprawiały.

Komaski mieli niepospolity zasób technicznej wprawy w rzeźbieniu marmuru en haut relief, ale rzeźba ich nie wychodziła zazwyczaj poza zakres architektury, celem jej było

właśnie pomagać tej ostatniej, służyć jej za ozdobę. Komaski rzeźbili kapitele, architrawy, gzymsy, odrzwia, tympanony, fryzy, ozdabiając je na sposób romański, częścią roślinnym, częścią ze zwierzęcego świata branym ornamentem. Lwy, smoki, zażerające się pantery, gnomy, za postrach służyć mogące, wszystko to cisnęło się, wikłało w tych ozdobach; gdzie niegdzie stał na konsoli przyczepiony lew, orzeł, nawet anioł krótki, niezgrabny, o szeroko rozwartych skrzydłach, gdzie niegdzie siedział gruby człowieczek, który miał przypominać tego lub owego z komaskich mistrzów albo z miejscowych „personatów“, zarządzających budową.

Co więcej, murarii odważyli się na figuralne przedstawienia pewnych alegoryj, a nawet całych legend z życia Chrystusa albo świętych patronów kościoła. Ulubionym ich tematem było personifikowanie miesięcy lub znaków zodjaku. Styczeń wyobrażał mężczyzna, grzejący się przy buchającym ogniu; luty, rybak z wędką nad wodą; maj, jeździec z kwiatem w ręku: grudzień, wieśniak, rozpruwający wieprza, wiszącego u stropu. Postacie w tych rzeźbach niskie, grube, z wielkiemi głowami, szerokiemi, kościstemi twarzami, prawie zawsze zdradzające typ germański, longobardzki, a nigdy prawie południowy.

Figury stojące, wszystkie równego wzrostu, zajmują całą wysokość kamiennej płyty, a artyście tak mało chodziło o prawdziwe wymiary, że np. jeźdźcy z końmi równej bywają wysokości, jak postacie na ławce siedzące. Komask zawsze był tą myślą zajęty, aby płyta marmurowa o ile możności jak najmniej pustych miejsc zawierała, aby figury zgadzały się z architektonicznemi linjami całego ornamentu.

Kierunek realistyczny, naśladowania natury znać w tych rzeźbach wszędzie. Komask ubiera swe postacie we współczesne stroje, w mnisze habity, a nie w starożytne togi i tuniki. W technice jednak, w sposobie ugrupowania figur naśladuje często bizantyńską sztukę, biorąc zazwyczaj za wzór płaskorzeźby ze słoniowej kości, które się ze Wschodu rozchodziły po całym ówczesnym świecie.

Przypatrując się tym pracom, dopiero się w zupełności rozumie powstanie owego wielkiego artystycznego genjusza, ja-

kim był Mikołaj z Pizy. Lombardzi przygotowali grunt pod jego potężną działalność.

Oddawna toczy się spór pomiędzy historykami sztuki, czy Niccolo Pisano z Toskanji, z Pizy pochodzi, czy z Włoch południowych, z Apulji. Za tem ostatniem zdaniem zdawałby się przemawiać znaleziony w sieneńskich aktach dokument, w którym napisano, że cysters Fra Malano, operajo tamtejszej katedry, powołał 11 maja 1266 magistra Mikołaja z Apulji, syna Piotra: Requisivit magistrum Niccolam Petri de Apulia. Tych kilka słów stało się powodem do rozlicznych rozumowań i hipotez, szukających początku toskańskiej rzeźby w południowych Włoszech [1]).

Twierdzeniu temu sprzeciwiają się nietylko badania toskańskich uczonych [2]), ale i ogólny pogląd na ogniska ówczesnej sztuki. Przedewszystkiem w powyższym dokumencie nie zdaje się być mowa o Apulji w południowych Włoszech, ale o przedmieściu w Lucce, które się także nazywało Pulja, albo Apulja. Najważniejszemi zaś dowodami, że Niccolo był Pizańczykiem, są jego istniejące również w sieneńskich archiwach kwity, wystawiane na odebrane sumy w czasie, kiedy pracował nad tamtejszą amboną [3]). Na jednym z nich podpisano: „Ricevuto pel pergamo io Niccolo della capella di san Blasio", co znaczy, że Niccolo pochodził z parafji św. Błażeja w Pizie. To samo potwierdzają inne kwity, z 26 lipca 1267 i 6 listopada 1268, na których się artysta trzy razy podpisał: „Ego magister Nicolus olim Petri lapidum de Pissis, popoli sancti Blasii".

Nie ulega więc wątpliwości, że Niccolo był Pizańczykiem.

Cały ten spór zdaje mi się wszakże dość błahym, a rzeczą ważniejszą byłoby znaleźć owo „milieu" w którem się mistrz w swej sztuce wykształcił.

Jednym z powodów, dla których historycy sztuki ko-

[1]) Crove i Cavalcaselle i wielu innych.

[2]) Tanfani Centofanti z Pizy utrzymuje na podstawie miejscowych aktów, że Pulją nazywało się południowe przedmieście w Lucce, że nadto istnieje Pulja koło Arezzo. Centofanti, Della Patria di Niccolo Pisano, estratto dal giornale: Lettere e arti. Nr. 12. Bologna 1890.

[3]) Diego Martinelli: Gli artisti pisani, w zbiorowej książce: La vita italiana nel Trecento. Milano 1897.

niecznie tego ogniska poza Pizą szukają, jest okoliczność, że z pierwszem dziełem Mikołaja spotykamy się w Pizie dopiero w roku 1260, kiedy artysta miał już lat około pięćdziesięciu.

Ale i w południowych Włoszech nietylko że przed rokiem 1260 prac jego nie znamy, ale i później nic tam po nim nie pozostało, tak, że Apulja w tej mierze bynajmniej przed Pizą nie ma pierwszeństwa.

Zaprzeczyć się nie da, że w Neapolitańskiem istniał w połowie XIII wieku, za czasów Fryderyka II wcale ożywiony ruch artystyczny; cesarz kazał zdobić swoje zamki w Castel del Monte, w Foggia, w Lucera zabytkami starożytności, co oczywiście wpływało na kierunek artystyczny współczesnych artystów. Ruch ten objawiał się zarówno w architekturze jak i w rzeźbie, a jednym z najznakomitszych w tej mierze pomników był most w Kapui, na Volturnie, z przepyszną bramą, ozdobioną rzymskiemi Hermami i dziełami współczesnej rzeźby. Niestety most ten został w roku 1557 zburzony i tylko resztki z niego znajdują się dzisiaj w muzeum miejskiem w Kapui, a pomiędzy niemi trzy ogromne popiersia, z których dwa mają przedstawiać głównych dowódców cesarza: słynnego Pier della Vigna i Rofreda da Benvenuto. Trzecia, najpiękniejsza głowa, zwana donna Capua, zdaje się być dość wierną kopją jakiejś starożytnej Junony.

Wszystkie te rzeźby, jak również biusty ówczesne z Ravello i Scala, z których jeden przechowany w berlińskiem muzeum, noszą na sobie wybitne cechy bizantyńskiego wpływu. Rzeźb, któreby przynajmniej w przybliżeniu były podobne do dzieł Pizana, niema na południu, a nawzajem w rzeźbach artysty nie widać wyraźnych wpływów bizantyńskich, ale są one wyłącznie natchnione starożytną, grecko-łacińską, tudzież lombardzko-romańską sztuką.

Chcąc przypuścić, że Pizano kształcił się poza swem rodzinnem miastem, najwięcej jeszcze podobna do prawdy zdawałaby mi się hipoteza Cigognary, że Niccolo w Rzymie swą młodość przepędził [1]). Rzymscy marmorarii mogli działać na rozwój Pizańczyka, gdyż jego pojęcia artystyczne nie stoją bynajmniej w sprzeczności z ówczesnemi rzymskiemi kierun-

[1]) Cigognara: Storia della scultura I lib. III.

kami w sztuce. Zresztą marmorarii zajmowali tak w architekturze jak w rzeźbie wyższe stanowisko, aniżeli szkoła południowo-włoska. Rodzina Cosmatów rozpoczęła swoją działalność z końcem XII wieku (1190), a wtedy, kiedy Pizano się kształcił, sporo już dzieł tych architektów-rzeźbiarzy zdobiło kościoły w Rzymie i w środkowych Włoszech.

Zresztą w chwili wystąpienia Pizana tradycja rzeźbiarska klasyczna mniej więcej już w całych Włoszech odnosiła zwycięstwo nad bizantynizmem, tak samo w Rzymie, jak częściowo w Apulji, jak w Pizie i północnych Włoszech.

Piza zaś, jako artystyczne ognisko szczególnie szczęśliwie była położona, gdyż tam się krzyżowały północne prądy, których roznosicielami byli komaski, z wpływami łacińskiemi, za których przedstawicieli głównie uważać należy rzymskich marmorariów.

Nadto Piza dawała młodemu rzeźbiarzowi sporo starożytnych wzorów, była ona bowiem pierwszem i jedynem wówczas miastem w Toskanji, które miało niejako muzeum rzeźb starożytnych.

Mojem więc zdaniem nie potrzeba się silić, aby Mikołajowi z Pizy wyszukiwać obce, poza jego rodzinnem miastem leżące milieu artystyczne, gdyż Piza była wówczas korzystniejszem ogniskiem dla świetnego rozwoju rzeźbiarstwa, aniżeli każda inna miejscowość w środkowych Włoszech.

Pozostaje jeszcze kwestja, do dziś dnia niedość zbadana, o ile francuska rzeźba XII i XIII wieku mogła wpływać na Mikołaja Pizana i na początkowe rozbudzenie się jego talentu.

W chwili, kiedy Niccolo się wyrabiał, stała już rzeźba we Francji, a częściowo i w Niemczech, bez porównania wyżej, aniżeli we Włoszech, nie wyjmując Rzymu. Gotyckie katedry były ozdabiane temi przepysznemi, naturalnej wielkości figurami, które co do monumentalnej siły równają się prawie starożytnej rzeźbie. Sztuka francuska, zrodzona w Prowancji, biorąc sobie za wzory pozostałe tam z dawnych wieków gallo-rzymskie sarkofagi, zdobiła rzeźbą kościoły w S. Gilles, w Arles, w Moissac i Conques. Do najwyższego rozkwitu doszła wszakże w szkole w Chartres, skąd rozsiewała całe lasy wspaniałych posągów, od Languedoc aż po Burgundję.

Trochę później niż w Chartres, ale zawsze jeszcze na kil-

kadziesiąt lat przed wystąpieniem Pizana, zdobiono monumentalną rzeźbą „Notre Dame“ w Paryżu (1215) a w katedrze w Amiens (po roku 1240) ustawiono ów sławny posąg Chrystusa, le bau Dieu d'Amiens, który nie ma sobie równego aż po późniejsze czasy włoskiego odrodzenia.

Gdyby francuscy rzeźbiarze mieli byli marmur do rozporządzenia, a nie gruby kamień, to rzeźba ich ówczesna byłaby dorównała rzeźbie Michała Anioła.

W połowie XIII wieku powstał także w Niemczech, wprawdzie pod wpływem francuskiej sztuki, ale bardzo oryginalny styl rzeźbiarski, który w tak zwanej „Złotej bramie“ katedry we Freibergu, w górach Kruszcowych i w ołtarzu w Wechselbergu, tudzież w katedrze strasburskiej wzniósł się do wysokiej artystycznej doskonałości.

Stosunki Pizy z Francją były, jak wiemy, bardzo ożywione, a co do możliwych wpływów francuskich na toskańską szkołę i to podnieść wypada, że pielgrzymi włoscy, idący do św. Jakóba w Compostelli, zatrzymywali się w opactwie św. Piotra w Moissac, w Akwitanji, w jednem z głównych ognisk południowo-francuskiej rzeźby.

Jeżeli nadto zważymy, że luchezyńscy maestri Comacini w ciągłem musieli być zetknięciu ze swymi towarzyszami, którzy w Niemczech i we Francji pracowali, to oczywiście niema wątpliwości, że i Niccolo Pisano wiedział o artystycznym ruchu na północy i może widywał rysunki rzeźb francuskich. Zapewne jednak dopiero wówczas z tym ruchem się zapoznał, kiedy już tak dalece własny styl sobie wyrobił, iż niełatwo obce przejmował ideje. W ambonie też pizańskiej niema jeszcze śladu francuskiego wpływu, a grupa św. Marcina w Lucce i inne dzieła komasków zdają się być wówczas jedynymi pośrednikami pomiędzy północą a Pizanem.

Dopiero w ambonie sieneńskiej, a więcej jeszcze w najpóźniejszem dziele Mikołaja, w cysternie perugjańskiej, nie może się już artysta oprzeć francusko-gotyckim prądom, które zupełnie zawładnęły talentem jego syna, Jana.

Ani jednak ojciec, ani syn nie przejęli się monumentalnością francuskiej sztuki, a jeżeli Giovanni umiał się oderwać od płaskorzeźby, aby tworzyć samoistne figury, to figury te były zawsze bardzo skromnych rozmiarów. Giovanni nie miał

dość siły, aby wielkie z marmuru ciosać postacie, na co się dopiero późniejsi mistrze włoskiego odrodzenia odważyli.

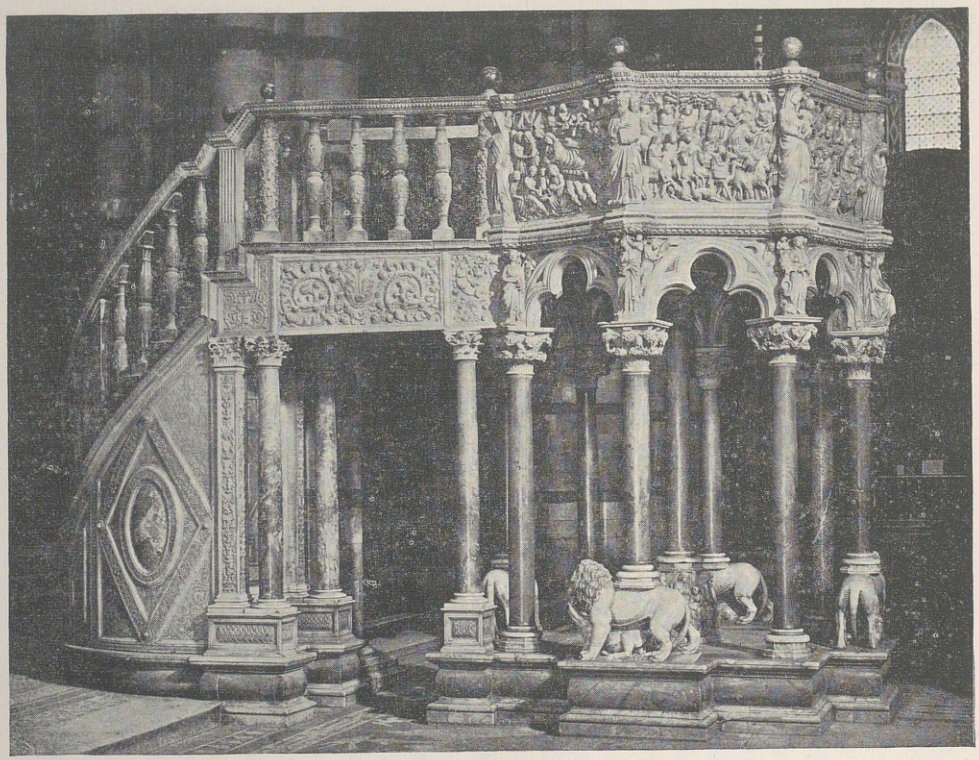
Niccolo był całe życie genjalnym komaskiem: opieranie się o architekturę, studjum natury i starożytnych wzorów, romańskie przytem tradycje — to były podstawy jego rozwoju.

Dlatego też w pizańskiej i sieneńskiej ambonie część architektoniczna prawie tyle co część rzeźbiarska przynosi zaszczytu swemu twórcy. Rzeźba jest tam dopełnieniem owych przepięknych form architektonicznych, któremi się odznacza cała dziwnie udana koncepcja.

Rysunek ambony najzupełniej jeszcze lombardzki, a nawet sposób, w jaki płaskorzeźby są w ściany wprawione, niczem się nie różni od praktyki komasków. Postęp jednak, osobliwie w rzeźbiarskiej części dzieła, ogromny: głowy figur w płaskorzeźbach, przedstawiających biblijne sceny, pełne wyrazu i gdyby nie rażące nagromadzenie przeróżnych postaci, gdyby nie niestosunkowa ich krótkość, toby i dzisiejsze oko nie miało im nic do zarzucenia. Tak jednak, jak wyszły z pod dłóta Pizana, są jeszcze przeważnie częścią składową i ozdobą ambony, w której mistrz położył główną wagę na architektoniczne wrażenie całego dzieła. Rzeźba nie jest jeszcze sługą architektury, a Pizano nie wyswobadza się pod tym względem z pod praw i tradycyj lombardzkich. Stąd wynika i owo zapełnianie płyty płaskorzeźbami aż po brzegi, niewolnicze naśladowanie chrześcijańskich sarkofagów z pierwszych wieków po Chrystusie, które przeszło do lombardzko-romańskiej sztuki. Mikołaj idzie w tej mierze tak daleko, że na jednej płycie przedstawia aż pięć rzędów postaci, jak to np. uczynił w płaskorzeźbie z sądem ostatecznym, w sieneńskiej ambonie.

Dopiero bliżej analizując poszczególne figury i wydobywając je niejako z tego ścisku, widzi się, jak olbrzymie rzeźba pod ręką Pizana zrobiła postępy, jak bardzo się wyniosła nad inne współczesne artystyczne prace.

Z rzeźby grecko-rzymskiej korzystał on w ten sposób, że naśladował pewne postacie i pewne techniczne fortele dawnych artystów, ale ostatecznie nie umiał konsekwentnie przeprowadzić ducha starożytnych, co go zresztą uratowało od zupełnej zależności od klasycznych wzorów. Pizano musiał znać także rzeźby etruskich sarkofagów, do nich bowiem możnaby



Ambona Mikołaja Pizana w sieneńskiej katedrze.

odnieść owe zanadto krótkie figury, rażące nierozwiniętemi proporcjami, które są jedną z cech charakterystycznych jego kompozycyj.

Geneza talentu i techniki Pizana nie zmienia jego zasług około rozwoju sztuki, nie można tylko tak rzeczy przedstawiać, jakby przed nim panowało najzupełniejsze barbarzyństwo co do rzeźby we Włoszech i jakby on był początkiem wszystkiego. Obok potwornej statui archanioła Michała w Groppolo, którą się często wymienia jako przykład upadku sztuki rzeźbiarskiej przed Mikołajem Pizanem, nie trzeba zapomnieć o Benedecie Antelanim w Parmie, o ambonie Gwidona da Como w San Bartolomeo w Pistoi, o grupie św. Marcina w Lucce i innych tam rzeźbach. Kościół w Groppolo mógł ozdabiać prosty rzemieślnik, podczas gdy w Lucce pracowali artyści.

W Lucce u św. Marcina, nad lewym portalem przedsionka, znajdują się także dwie płaskorzeźby, jak się zdaje dłóta Mikołaja Pizana, a w każdym razie pod jego wpływem powstałe, z których jedna przedstawia „trzech króli“, a druga, półkolista, „zdjęcie z krzyża“.

Przypuściwszy, że rzeźby te są dziełem Mikołaja, a nie jednego z jego uczniów, nie ulegałoby wątpliwości, że takowe należą do późniejszych prac mistrza, są one bowiem — a osobliwie „zdjęcie z krzyża“ — ostatnim wyrazem tego, na coby się talent Pizana mógł zdobyć. Niema tam ani niewolniczych reminiscencyj ze starożytnych sarkofagów, ani też naturalistycznych przesad ambony sieneńskiej, ale żywioły, z których jego rzeźba powstała, zlewają się tutaj harmonijnie w zastosowaną do miejsca i tematu kompozycję. Oczywiście, rzeźbiarz nie panuje jeszcze zupełnie nad materjałem, ale zbliża się do pokonania trudności, które trzeba usunąć, aby myśl swoją wypowiedzieć. Crove i Cavalcaselle utrzymują, że z tem „zdjęciem z krzyża“ sztuka tak doszła wysoko, iż potrzeba było już tylko Michała Anioła, aby zupełnie dojrzała.

Powiedzenie to może idzie za daleko; mnieby się zdawało prawdziwszem, co utrzymywał Donatello, że się od Pizana niemało nauczył.

Niccolo, jak po większej części wszystkie potężniejsze talenty, nie wpadał w manierę, ale całe życie, stopniowo się roz-

wijał. Przemawiałoby za tem owo „zdjęcie z krzyża“, a najcelniejszem tego postępu świadectwem jest cysterna Perugji, ukończona około roku 1280, którą mistrz w późniejszym już wieku, w towarzystwie swego syna Jana wykonał. Płaskorzeźby na rezerwoarach studni niezmierny w tej mierze okazują postęp, że artysta nie trzyma się dawnej swej metody zapełniania figurami całej płyty marmuru i przeładowywania jej, ale z wielką prostotą i artyzmem rzuca na niej najczęściej dwie tylko postacie. Wstrzemięźliwość, którą przejęli florentyńscy artyści, która cechuje także płaskorzeźby, zdobiące Campanillę Giotta.

Arka św. Dominika w katedrze bolońskiej, której część środkowa jest dziełem Mikołaja, wykonanem w późniejszych już latach, stanowi także dowód jego ciągłego rozwoju. Postacie, osobliwie mnichów, są tam wyborne i postęp rzeźbiarskiej techniki ogromny.

Dzieła Pizana są jednym z najcharakterystyczniejszych wyrazów owego ruchu, który stworzył odrodzenie. Proces ten objawiał się we wszystkiem: w religijnych pojęciach, w obyczajach, w języku, w literaturze i sztuce.

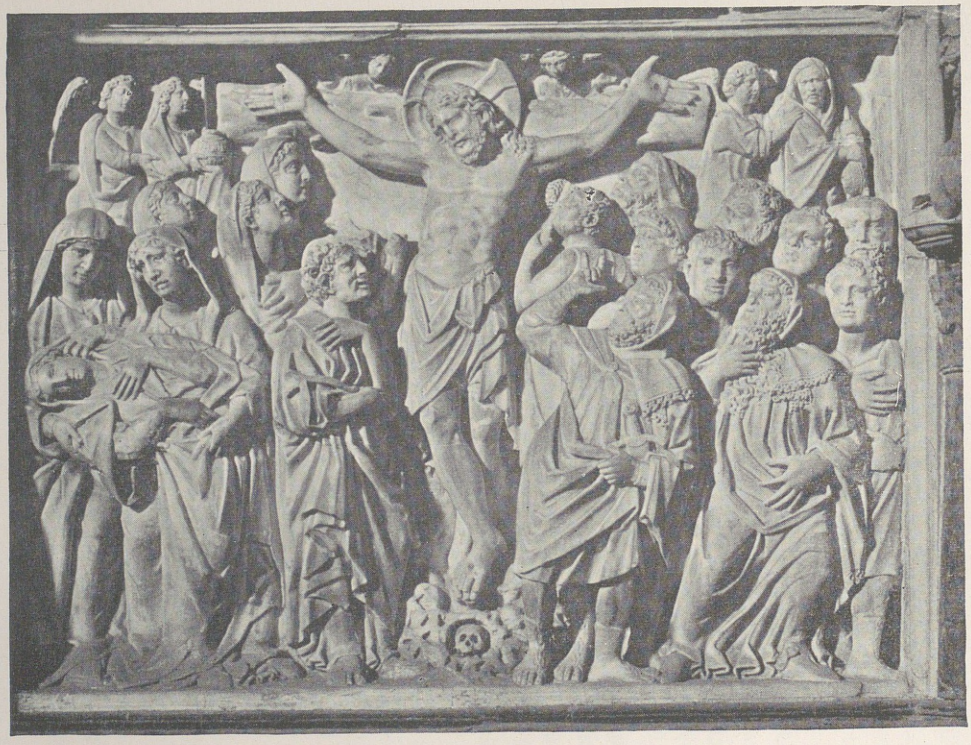
Ferment widać wokoło, a w rzeźbie Mikołaja może wyraźniej, aniżeli w czem innem, gdyż ideje, wlane w marmur, na pierwszy rzut oka nas uderzają.

Każdy genjusz jest tak wrażliwym na prądy czasu, jak owe fizykalne narzędzia, które na obserwatorjach zdaleka przewidują kosmologiczne zdarzenia. Mikołaj należy do tych artystycznych indywidualności, które z wiedzą, czy bezwiednie odtwarzają najsubtelniejsze ideje swej epoki.

Działanie jego zespala się w różnorodnych kierunkach: chce on wynaleźć ową mowę rzeźbiarską, ową technikę, bez której artysta myśli swej objawić nie potrafi, chce oddać narodową włoską istotę, uczucie religijne chrześcijańskie i ideę piękna.

Rozwiązanie pierwszego zadania w zupełności mu się udało, doprowadził on technikę rzeźbiarską do tego stopnia doskonałości, że artyści, którzy po nim przyszli, mogli już nietylko rzeźbić ludzkie postacie, ale i wyrazić w nich ten stan duszy, który w nie wlać chcieli.

Jak poeci toskańscy, z Dantem na czele, ustalili, skrysta-



„Ukrzyżowanie“ z ambony Mikołaja Pizana w Pizie.

lizowali język włoski, „volgare“ i uczynili go zdolnym do oddania całej głębi ludzkich pojęć i namiętności, tak Pizano z odłamów rzymskich marmurów i bezdusznych jeszcze figur lombardzkich stworzył rzeźbiarską mowę włoską, narodową. Zatopcie kawał rzeźby Pizana w norweskich fiordach, a ci, co go znajdą, po latach kilkuset powiedzą, że to marmur włoski.

W jednej mierze jeszcze Pizano nie umiał oddać ideałów czasu, a mianowicie religijnych uczuć chrześcijaństwa, rozbudzonego wystąpieniem św. Franciszka. Z wielkim tym artystą nie powstała jeszcze nowożytna chrześcijańska rzeźba.

Dość porównać ów sarkofag hrabiny Beatryczy w Campo santo, grobowiec starożytny, użyty tylko do przechowania popiołów średniowiecznej potentatki, z rzeźbami pizańskiej ambony, aby sobie w tej mierze jasne wyrobić zdanie. Na sarkofagu przedstawiony jest mit o Fedrze i Hipolicie. Pizano zrobił swą Madonnę podobną do Fedry. W ten sposób ta postać starożytna, uosobienie namiętnej greckiej miłości, którą Eurypides oddał na scenie, miałaby być wzorem do postaci Matki Boskiej, do ideału wszelkich cnót niewieścich. To przecież sprzeciwia się pojęciom i uczuciom chrześcijańskiego świata.

Pizano doszedł do tego zespolenia dwóch wręcz sobie przeciwnych typów tylko wskutek młodzieńczości włoskiego rylca, dla którego zadanie przedstawienia Matki Bożej w myśl pojęć chrześcijańskich było jeszcze za trudnem. Zadanie jednak, raz postawione, musiało być rozwiązane, a stało się to w sieneńskiem malarstwie.

Podobnie jak ideał włoskiej architektury religijnej, tak i ideał artystyczny malarski najpiękniejszej postaci chrześcijańskiej wiary miał się dopiero wcielić w sieneńską sztukę.

Jeżeli jednak Pizano nie umiał jeszcze znaleźć formy dla tego ideału, to w zupełności dał wyraz dążeniu społeczeństwa do wyrażenia w rzeźbie fizycznego piękna, które w ówczesnej sztuce prawie zaginęło.

Wtej mierze oparł on się tylko na starożytności i całą doniosłość swego zadania zrozumiał. Przełom stawał się koniecznym, ideał piękna w zupełnem był poniżeniu, a wystąpienie św. Franciszka, które pod względem duchowym uszlachetniało średniowieczne pojęcia, prawie szkodliwie działało

na artystyczną podobiznę człowieka. Malarstwo, będące pod bezpośrednim wpływem nauki św. Franciszka, wydało owego ciężkiego, olbrzymiego Chrystusa na krzyżu, o ponurej twarzy, który zdaje się nam być dzisiaj religijnem i artystycznem bluźnierstwem.

W figurach Pizana przebija się wszędzie dążenie do oddania piękności człowieka, za mało zna on wszakże anatomję ludzkiego korpusu, aby mógł harmonijnie w nim przeprowadzić ideę piękna; nad rysunkiem głowy i twarzy zaczyna jednak najzupełniej panować. W każdym razie wskazuje on wyraźnie kierunek, w którym pracować trzeba, a rzeźba włoska nie zejdzie już z drogi, którą szła rzeźba starożytna, będzie tylko starała się pogodzić fizyczną piękność z moralną.

Ideje i kierunki, które Pizano w swych rzeźbach starał się wyrazić, czynią jego dzieła niezmiernie zajmującemi. Wszystko tam fermentuje, burzy się, w każdym kawałku marmuru widać cywilizacyjną pracę XIII wieku. — Nie jest to sztuka spokojna, skończona florentyńskich mistrzów z drugiej połowy XV wieku, ale sztuka młodzieńcza, w której tryskają: siła, talent i życie.

Dlatego ambony Pizana zostaną zawsze arcydziełami, dokumentami cywilizacyjnemi epoki, które oddają w mistrzowski sposób ducha i dążenia czasu.

Jeden z francuskich pisarzy powiedział, że gdyby na sądzie ostatecznym miał jaki wielki przemawiać kaznodzieja do budzącej się z grobu ludzkości, toby nim musiał być Bossuet, stojący na ambonie dłóta Mikołaja z Pizy.

IV.

Z Pizanem rozpoczyna się nowa epoka w rozwoju sztuki we Włoszech, wyzwala on ją bowiem swym genjuszem przynajmniej w części z więzów „stowarzyszenia“ i — że tak powiem — indywidualizuje sztukę.

Organizacja komasków była najzupełniej średniowieczną instytucją, zacierającą w znacznej części artystyczne indywidualności i działała wspólną, zjednoczoną pracą. System ten miał swe zalety, wyrabiał nadzwyczaj wprawnych i dobrych robotników, dopomagał do szybkiego ukończenia wielkich bu-

dowli, z drugiej jednak strony utrudniał wybijanie się poszczególnych talentów i zastosowywanie nowych pomysłów. Gdyby taki system trwał był jeszcze wieki, sztuka musiałaby była dojść tam, dokąd doszła u wschodnio-azjatyckich ludów, do skostnienia w odziedziczonych formach.

Dzieła komasków, chociaż nieraz wysokiej wartości, są dziełami bezimiennemi; od Pizana począwszy, indywidualność artysty odzyskuje swe wrodzone prawa, mistrz pracuje dla swojej sławy, dla swego nazwiska.

Dlatego też grono uczniów Mikołaja, jak Fra Giulelmo (* 1238 † 1313) „sculptor egregius", jak Arnold di Cambio (* około 1232 † 1320), a przedewszystkiem jego syn Giovanni (ur. około 1250 † 1320), inaczej już wygląda, aniżeli owe rodziny artystów rzemieślników, które przez długie czasy te same dzierżyły tradycje.

Zdaje się być prawem natury, że dwie po sobie następujące generacje ludzi, jeżeli się swobodnie rozwijają, nie mogą iść temi samemi drogami i te same mieć przed sobą ideały. Człowiek tylko wtedy z całą energją i z całym wysiłkiem swej pracy zajmuje się jakiemś dziełem, jeżeli takowe powstało w jego myśli, zrodziło się z bólu jego ducha.

Jak we wszystkiem, tak i w sztuce, ideały znikającej generacji artystów przestają być ideałami jej następców, a jeżeli ci młodzi nie mają dość siły, aby wytworzyć nowe prądy, to przekazana im przez ojców spuścizna marnieje i staje się bezduszną robotą.

Młody Pizano, Giovanni, poszedł wcześnie jako pomocnik swego ojca do Sieny, aby tam podobną jak w Pizie rzeźbić ambonę (1265). Genjusz wszakże ojcowski długo na nim ciążył; Niccolo był zanadto potężnym człowiekiem, aby syn tak łatwo mógł się z pod jego wpływu wyswobodzić. Pomagając ojcu, nie mógł Giovanni swej samoistności rozwinąć. Widocznie jednak dał się już w Sienie poznać jako bardzo zdolny artysta, gdyż rodzinna Piza powierzyła mu budowę cmentarza, Campo santo, ostatniego dzieła, które zamknęło szereg wiekopomnych gmachów pizańskich.

Myśl zbudowania cmentarza, odpowiadającego wielkości katedry i baptisterium, musiała w Pizie istnieć oddawna, bo jeszcze przy końcu XII wieku tamtejszy arcybiskup Ubaldo

de' Lanfranchi, wracając z wojny krzyżowej, przywiózł na pięćdziesięciu trzech okrętach cały ładunek ziemi, wykopanej w Jerozolimie na górze Golgota, aby nią niejako uświęcić miejsce wiecznego spoczynku dla zasłużonych Pizanów. Wykonanie projektu przyszło wszakże dopiero w roku 1272 do skutku. Operajem był Orlando di Gherardo Sardello, a architektem Jan Pizano.

Nasz artysta stawia tam już budowę ściśle gotycką, przejmuje się w zupełności ideami, które sobie na północy zdobyły panowanie. Prześliczne lekkie arkady każą nam wierzyć, że Giovanni prawie większym był architektem, aniżeli rzeźbiarzem. W budownictwie mógł odrazu stanąć samoistnie, nie był w niem związany tradycjami ojca, szedł tam za własnym instynktem.

Samoistności tej nie znać w pierwszych jego dziełach rzeźbiarskich.

W roku 1286 zamówiono u niego w Arezzo ołtarz do katedry, w rok później chrzcielnicę do kościoła S. Giovanni fuorcivitas w Pistoi[1]). Ankona w Arezzo, dzieło wielkie rozmiarami, pełne figur, ciężkie, przeładowane, jest jeszcze odbiciem ojcowskiego talentu. Giovanni nie odnalazł tam samego siebie.

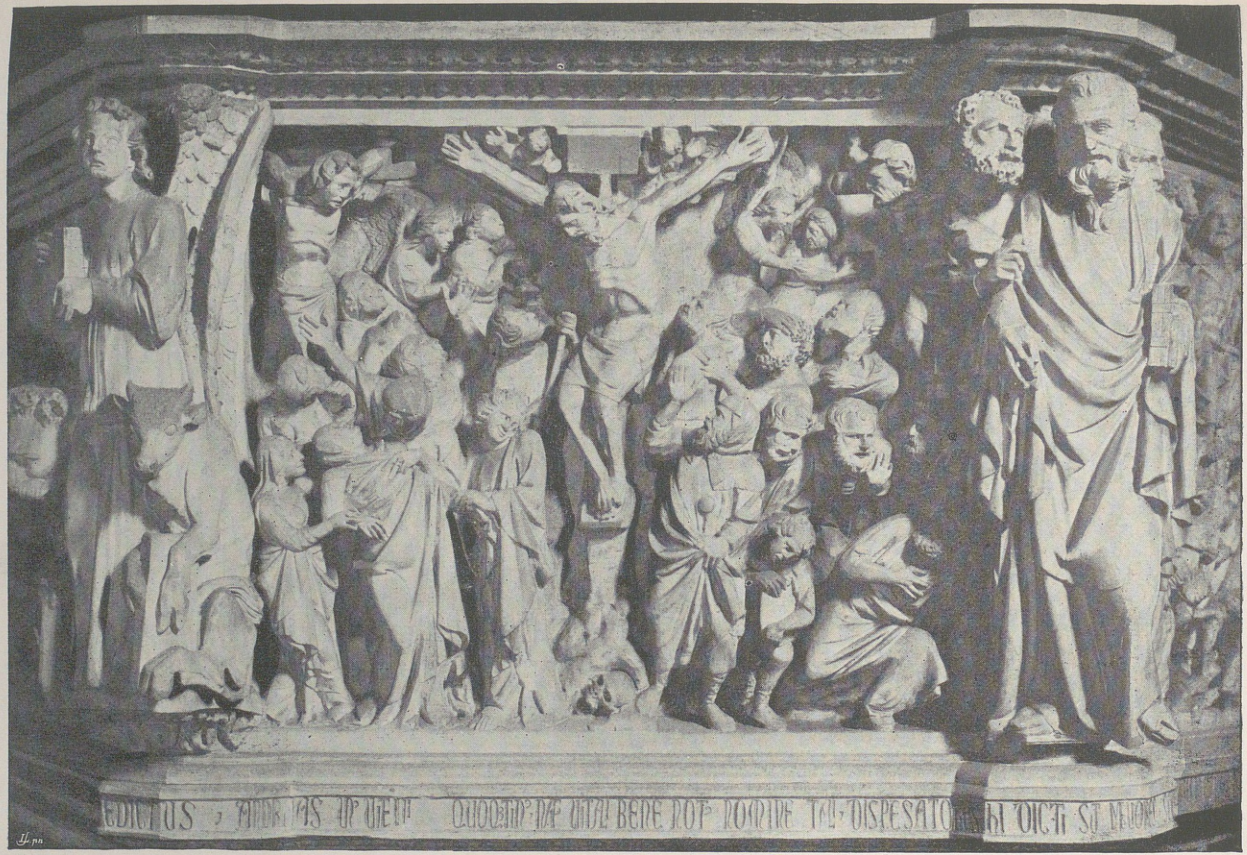
Ale nowe ideje już w nim pracowały, z jednej strony francuski gotyk, z drugiej wpływ Sieny. Malarstwo zaczęło się tam rozwijać, była to chwila, kiedy stary już Guido stworzył swoje Madonny, kiedy Duccio stawał się sławnym. Duch sieneńskiego artyzmu właśnie się wyrabiał, tamtejsi malarze znaleźli typ na oddanie Matki Bożej.

Pod wrażeniem tych nowych prądów spokojna, klasyczną powagą owiana rzeźba Mikołaja już synowi wystarczyć nie mogła. Zadaniem Jana stało się z jednej strony wyrazić w marmurze namiętności i boleści ludzkie, z drugiej: słodycz i miłość w postaci Madonny.

O ile ojciec był spokojnym, badawczym artystą, o tyle syna zdawały się prawie dantejskie szarpać namiętności. Tradycja Mikołaja więc nie mogła na długo okiełzać umysłu i techniki Jana.

---

[1]) Vide Burkchardt: Pośmiertne dzieła.



Jan Pizano. „Ukrzyżowanie“ z ambony u św. Andrzeja w Pistoi.

Usposobienie to objawiło się niebawem w całej swej potędze w dalszych dziełach, a mianowicie w dwóch ambonach, będących jego najznakomitszemi rzeźbiarskiemi pracami, w ambonach w S. Andrea, w Pistoi (1301) i w katedrze pizańskiej. Pierwsza dotąd istnieje, z drugiej pozostały szczątki, które są dzisiaj przechowane w Museo Civico w Pizie.

Ambona w Pistoi, co do architektonicznego planu i całej koncepcji podobna do kazalnic Mikołaja, niezmiernie się już od nich różni co do pojęcia i wykonania poszczególnych obrazów. Tam powaga i spokój, tutaj ożywienie, namiętność; tam Madonna przy narodzeniu Chrystusa spoczywa na łożu, jak Junona, tutaj grecka bogini przemieniła się w matkę pełną miłości, z dobrotliwym na ustach uśmiechem. W ambonach ojca i syna znajdują się płaskorzeźby, przedstawiające „ukrzyżowanie", temat mniej więcej w ten sam sposób w obydwu kompozycjach pojęty; gdy jednak Chrystus na krzyżu w Pizie jest pełną siły postacią, prawie oddany według starożytnego torsa, Chrystus w Pistoi stał się szkieletem, jak gdyby artysta chciał wyrazić, że i w tak marnem ciele może wielki, boski duch przemieszkiwać. Tylko głowa nabok zwieszona, bardzo piękna, zachowuje w swym szlachetnym, uduchowionym wyrazie twarzy znamię nadludzkiej wyższości. Jedynie ta część ciała, w której duch zamieszkuje, zdawała się być artyście godną wykończenia.

Giovanni starał się zawsze o oddanie gwałtownych uczuć w swych postaciach, o dramatyczny wyraz w twarzach, o zastosowanie ruchów ciała do kierunków ducha. Ponieważ wszakże jego artyzm niezawsze wystarczał do pokonania tych trudności, jakie z przedstawieniem głębokiej boleści lub namiętnych porywów są połączone, przeto rzeźbił on często figury, które właściwie są tylko karykaturami rzeczywistości. Tam wszakże, gdzie nie wpadał w tę przesadę, stwarzał nieraz bardzo piękne postacie i umiał wiele wlać w nie wdzięku.

W dążeniu do oddania człowieka w naturalnych jego ruchach przeszkadzał mu ciągle brak znajomości anatomji ludzkiego ciała. Nieraz potrafił on dobrze wyrzeźbić tę lub ową część korpusu, ale całość postaci najczęściej anatomicznie błędną wypadła.

Co do techniki włoskiej rzeźby ma Giovanni tę wielką za-

sługę, że pierwszy zaczął na szersze rozmiary rzeźbić en ronde bosse, a charakterystycznym w tej mierze objawem jest to, że swoją ambonę w pizańskiej katedrze nie oparł na słupach ale na karjatydach, z których jedna, Herkules, jest obnażoną postacią. Smutny to siłacz, nędzny, cieleśnie nierozwinięty, z zapadłą piersią mnicha, a nie z greckiemi muskułami, ale lody zostały przełamane, z pod dłóta nowożytnego artysty wyszedł wolno stojący posąg nagiego mężczyzny.

Zadanie, którego ojciec rozwiązać nie potrafił, stworzenie typu Madonny, Giovanni podjął na nowo. Siena zbliżyła go w tej mierze do chrześcijańskiego ideału, ale w zupełności nie zdołał on jeszcze osiągnąć wielkiego celu. Pozostało nam po nim kilka Madonn z dziecięciem. Figury nieduże, mniej więcej przedstawiające jedną trzecią naturalnej wielkości człowieka. Najlepsza z nich, utrzymana tylko w górnej części, znajduje się w pizańskiem Campo santo, inne, istniejące w całości: w Prato, Madonna della Cintola, w paduańskiej arenie, w muzeum berlińskiem i w Orvieto.

Dzieciątko Jezus zazwyczaj szczęśliwiej wyszło z pod dłóta, aniżeli Marja.

Giovanni chciał oddać w swej Madonnie przedewszystkiem macierzyńską miłość i nazewnątrz to uczucie w ten sposób uwydatnił, że matka trzyma dziecię na ręku, patrzy na nie, a mały Jezus kładzie rączkę na koronie, albo na jej piersiach. O ile wyraz dziecięcia wypadł, naprzykład w pizańskiej grupie i w Madonnie della Cintola, zupełnie odpowiednio, o tyle napróżno silił się mistrz wlać w twarz Madonny ową słodycz i miłość, którą wyrazić zamierzał. Jego Madonna ma albo twardy wyraz twarzy, albo rodzaj skrzywienia, które niemiłe na widza robi wrażenie.

W każdym razie był Giovanni na dobrej drodze, a rzeźbiąc swe Madonny, stał już bliżej chrześcijańskiego ideału, aniżeli Mikołaj, chciał stworzyć ową „Mater amabilis“, która w sercach ówczesnych zastąpiła Madonnę królową, na bizantyńskim siedzącą tronie.

W tej mierze zapatrywał się Pizano na francuską rzeźbę, na gotyckie wzory. Porównywując jego Madonny z Madonnami francuskiemi z końca XII wieku, widzi się zależność Jana od artystycznych prądów we Francji. Co do układu grup

umiał on poczęści dorównać francuskim rzeźbom, co do wyrazu twarzy Madonny i Jezusa znacznie się od tamtych różnił [1]).

Giovanni miał wpływ ogromny, był pośrednikiem, łącznikiem pomiędzy pizańską a sieneńską sztuką, z nim środek ciężkości artystycznego życia Toskanji przeniósł się z Pizy częścią do Sieny, częścią do Florencji. Szkoła rzeźbiarska w Pizie straciła swe podstawy: połączenie ideałów starożytnej rzeźby z nowoczesnemi prądami, idącemi z północy, a zbliżyła się do dążeń, które się powoli w Sienie i we Florencji wyrabiały. Następców Jana: Andrzeja i Nina trzeba już szukać we Florencji, pomimo, że noszą nazwiska Pizanów, a bezpośrednich uczniów mistrza w Sienie.

---

[1]) Na słupie północnym portalu katedry w Saint-Denis, pochodzącym z drugiej połowy XII wieku, na „porte dorée“ w katedrze w Amiens, znajdują się grupy Madonny z Jezusem zupełnie tego samego układu co Madonny Jana Pizana. W muzeum Luvru widzieć można małą francuską Madonnę z kości słoniowej, istny wzór Madonn Pizana w Campo santo albo w Prato.

ROZDZIAŁ SZÓSTY

SIENEŃSKA ARCHITEKTURA I RZEŹBA W XIII I XIV W.

I.

Na Maremmie toskańskiej, pomiędzy miasteczkiem Monticiano i Chiusdino, stoją jeszcze wspaniałe ruiny opactwa San Galgano, które nietylko w politycznych dziejach Sieny, ale i w historji toskańskiej architektury bardzo ważną odegrały rolę. Śmiało w górę strzelające mury i łuki tamtejszego kościoła świadczą jeszcze dzisiaj o jędrności i śmiałości gotyckiej budowy. Nosi ona ściśle północne formy, styl gotycki nie uległ w niej jeszcze włoskiemu wpływowi — i mogłaby stać nad brzegami Sekwany, gdzieś w okolicy owego opactwa Jumiege, z którego także już tylko piękne pozostały ruiny.

Pierwsza gotycka budowa, prezbiterjum świątyni w Saint Denis, w Ile de France, powstała pomiędzy rokiem 1137 a 1143, w niej zadanie zlania się ścian kościelnej budowy ze sklepieniem w jednolitą całość zapomocą ostrołukowej konstrukcji zostało stanowczo rozwiązane.

Z zaprowadzeniem chrześcijaństwa w Galji duchowieństwo przyjęło do budowy kościołów, podobnie jak we Włoszech, plan rzymskiej bazyliki ze swą potrójną nawą, pokrytą drewnianą powałą, z nawą poprzeczną i z półkolistą apsydą. Główna nawa przeznaczona dla ludu, poprzeczna dla duchowieństwa, apsyda dla kapłana, odprawiającego nabożeństwo przy ołtarzu na podwyższeniu, aby go dobrze było widać.

I może nie myślanoby o nowej formie budowy kościoła, gdyby nie strop drewniany, który ciągle groził niebezpieczeństwem pożaru.

Myśl ceglanego sklepienia sama przez się nasuwała się. Znalazło się ono w bizantyńskiej architekturze, ale sklepienie rozpiera i osłabia mury; trzeba je było w ten sposób skonstruować, aby niezbyt na nich ciężyło.

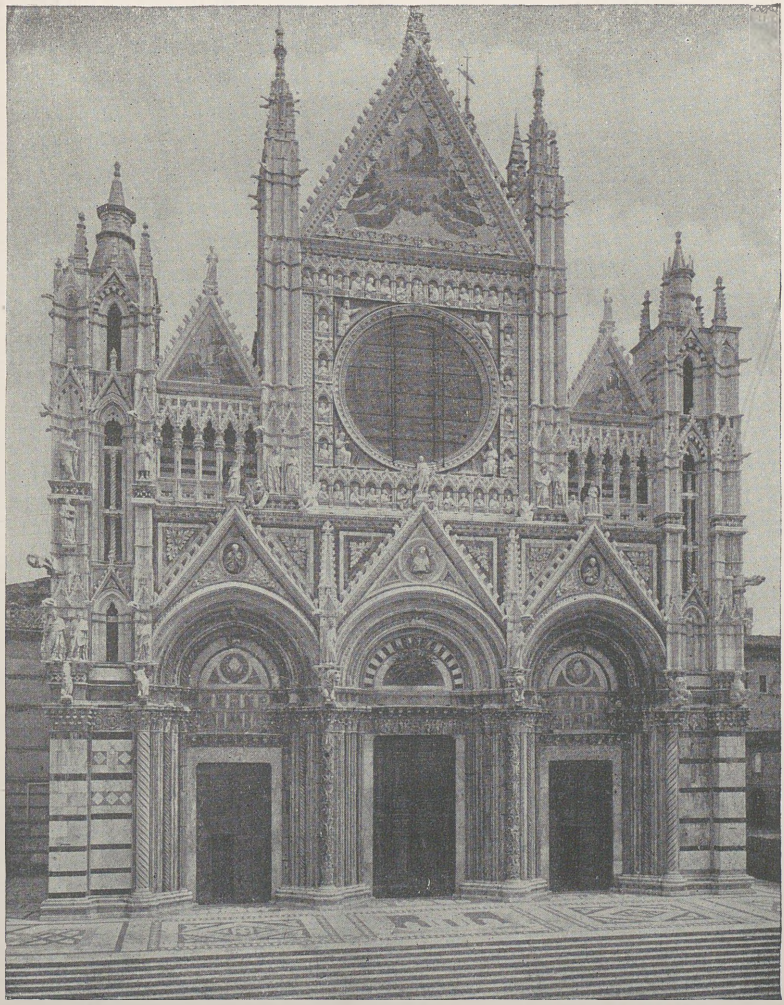
Całe początkowe zadanie gotyki było: pogodzenie murowanego sklepienia z planem bazyliki. Lombardzka architektura, ani północny romanizm nie umiały jeszcze tego zadania rozwiązać; wzmocniły one sklepienie, ale nie zlały go w całość z murami.

Dopiero z początkiem XII wieku cel ten osiągnięto. Opat Suger chce przebudować opactwo Saint Denis i wynajduje sklepienie jednolite i mocne, jak dąb z ziemi wyrosły. Odtąd budują kościoły obszerne, akustyczne, jasne, tak silne jak skały, a przytem lekkie jak gałęzie. Złamany łuk, znany oddawna, staje się podstawą nowej architektury.

W lat niespełna pięćdziesiąt po pojawieniu się gotyki we Francji francuscy cystersi pierwsi styl ten w odcieniu burgundzkim do Włoch wprowadzają, przebudowując kościół w Fossanuova, miejscowości położonej na dawnej via Appia, pomiędzy Rzymem a Neapolem.

Fossanuova była wówczas słynnem opactwem, w którem istniał rodzaj uniwersytetu zakonnego, zwanego studium artium. Uczono tam pomiędzy innemi także geometrji i architektury, a opactwo stało się punktem środkowym ruchu umysłowego i artystycznego w południowych Włoszech. Mnisi kształcili, jak się zdaje, nietylko swych alumnów, ale i świeckich uczniów w budownictwie, a wkrótce wpływ architektoniczny Fossanuowy stał się nadzwyczaj ważnym dla rozwoju sztuki. Tamtejsi architekci budowali niebawem gotyckie kościoły w Terracinie, w Piperno, w Ceccano, Ferentino, w Sermonecie i w Fondi, a przedewszystkiem w pobliskiem Casamari, gdzie cystersi wielkie założyli opactwo.

Mnisi z Casamari rozszerzali dalej gotycką architekturę: budowali w roku 1208 opactwo S. Maria d'Arbona w Abruzzach, a nawet zapuścili się aż do Toskanji, gdzie objęli bu-



Fasada katedry w Sienie.

dowę opactwa benedyktyńskiego San Galgano, tudzież klasztoru w dolinie Mersy, trzynaście mil od Sieny.

Cystersi bardzo szybko rośli w Toskanji we wpływ i bogactwa, gdyż synowie najzamożniejszych rodów, jak Guidi, Visconti, Ardengeschi i Aldobrandeschi, wstępowali do ich zakonu.

Właśnie w roku 1218, kiedy się kończyły roboty w Casamari, rozpoczynano budowę klasztoru w San Galgano, a podobieństwo planów obydwóch opactw każe się domyślać, że Donnus Joannes, architekt kościoła w Casamari, został kierownikiem tej budowy. Jeszcze kilku po nim pracowało tam mnichów-architektów, gdyż dopiero w roku 1255 opactwo zupełnie ukończonem zostało.

Wpływ cystersów na architekturę włoską stał się bardzo ważnym; z jednej strony rozciągał się po Lombardję i Marchję, z drugiej sięgał aż po Sycylję, gdzie ich zakon przebudował opactwo św. Mikołaja w Agrygencie i kościół cystersjanek La Badiazza w pobliżu Mesyny, będący dzisiaj w ruinie. Nietylko cystersi, ale i inne zakony, a mianowicie franciszkanie i dominikanie, brali często wzory do swych kościołów z Fossanuova, z Casamari i z San Galgano, ale ich naśladownictwa są zwykle uboższe i nie dorównują czystości pierwotnych wzorów.

Bezpośrednio jednak wpływało San Galgano na architekturę Sieny.

Z początkiem XIII wieku uchwaliło wzbogacające się mieszczaństwo sieneńskie wznieść katedrę, odpowiadającą rozwojowi rzeczypospolitej. Słynne chrześcijańskie kościoły we Włoszech stoją po większej części na gruzach dawnych rzymskich świątyń. W Sienie, w dziewiątym jeszcze wieku, wystawiono w miejsce świątyni Minerwy kościół, poświęcony Matce Boskiej, nazwany Maria Assunta. Rozmiary jednak kościoła były skromne, więc postanowiono go zburzyć i wybudować nową przepyszną świątynię.

Świątynia ta miała się stać chwałą rzeczypospolitej i rzec można, wynikła z duszy Sieneńczyków. Była najdroższym klejnotem ich starań, ich troski przez dwa wieki i dlatego jest tak włoską, że nosi w sobie wszelkie zalety i błędy artystycznego poczucia włoskiego narodu.

Zaczęto ją budować w roku 1229, a pierwszym architektem o którym wiemy, był Fra Vernaccio, mnich z San Galgano. W trzydzieści lat później, gdy już mury stały i kopuła była skończoną, w roku 1259, zaniepokoiło się całe miasto, gdyż poziom budowy od strony biskupstwa się obniżył. Gran Consiglio zajęło się sprawą; na posiedzeniu z dnia 11 lutego 1260 wybrano dziewięciu buoni uomini, z każdego Terzo po trzech, którzyby kontrolowali roboty. Zmieniono architekta, zarząd budowy objął znów mnich z San Galgano, ale człowiek wielkich zdolności, z którym Niccolo Pizano się zaprzyjaźnił. Nazywał się Melano, kierował robotami począwszy od roku 1260 przez lat czternaście i za jego czasów właściwie cała część konstrukcyjna gmachu ukończoną została.

Trudności, wynikające z położenia pagórka, na którym kościół stoi, były wielkie; nie dało się, jak w innych gotyckich katedrach, zbudować okrągłej apsydy, ale trzeba było, równo z pochyłością pagórka, zakończyć ją gładkim murem, zwłaszcza, że tam, gdzie dzisiaj znajduje się kościół świętego Jana, stała krypta, przeznaczona na baptisterium.

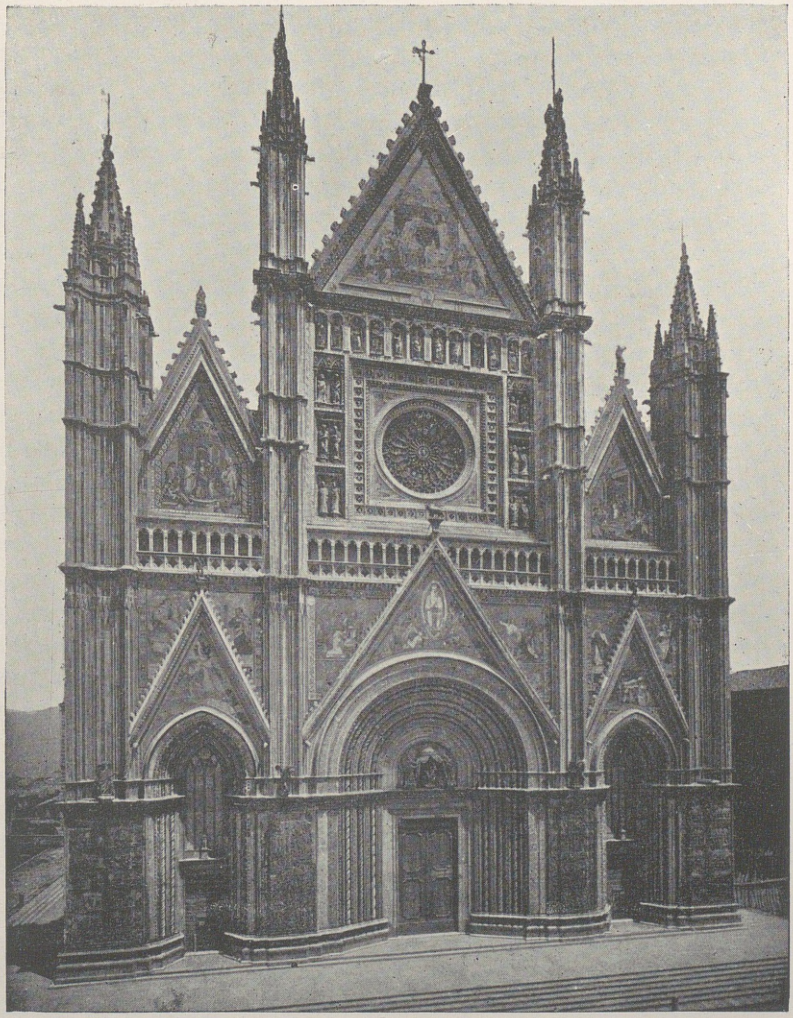
Plan zresztą katedry nie naśladował ściśle konstrukcji kościoła w S. Galgano, ale w całej budowie widoczny jest wpływ lombardzko-pizański, co zresztą było rzeczą naturalną, że Sieneńczycy nie zaufali w tak ważnej architektonicznej sprawie jedynie budowniczym zakonu cystersów, ale musieli do rady zawezwać także doświadczonych pizańskich architektów.

Katedra i w tej mierze odstępuje od planów innych podobnych kościołów, że kopuła nie spoczywa na czterech w kwadrat postawionych słupach, ale ma sześć kolumn za podstawę, a sześciokątne sklepienie przechodzi wyżej w nieregularny dwunastobok.

Tego rodzaju konstrukcja wymagała, aby kolumny bocznych naw usunęły się, począwszy od kopuły w kierunku ku apsydzie, z prostej linji, jaką zwykle idą, na prawo i na lewo.

Wskutek tego powstały nieregularności w samym planie świątyni, które sprawiają, że las kolumn, nie będąc bardzo systematycznym, staje się tem więcej malowniczym.

W roku 1265 zarząd robót powołał Mikołaja Pizana, aby



Fasada katedry w Orvieto.

podobną do pizańskiej stworzył ambonę. Siena zazdrościła Pizie.

Niccolo przybył z Arnolfem di Cambio i z młodym jeszcze wówczas synem swym Janem. Odtąd wpływ Pizanów na wykończenie, a mianowicie na ornamentację katedry, staje się przeważnym. Ideje pizańskiego stylu zaczynaja przenikać gotykę mnichów z San Galgano. W kilkanaście lat później, gdy się talent Jana Pizana rozwinął i sława iego rozszerzyła, Sieneńczycy powołują go na naczelnego kierownika budowy, na „Capomaestra" (1284) właśnie w chwili, kiedy trzeba było pomyśleć o przyozdobieniu fasady i ornamentacji nagich dotąd murów.

Giovanni wziął się z miłością do pracy i działał na swem stanowisku prawie aż po koniec wieku, po rok 1298. Niestety niepodobna dzisiaj już zbadać, o ile w istniejącej świątyni, a mianowicie w fasadzie, która w sto lat później przebudowaną została, zachowały się jeszcze ślady jego talentu. W każdym razie nosi ona piętno architekty-rzeźbiarza, stojącego pod wpływem francuskiej gotyckiej sztuki.

Siena umiała uczcić zasługi wielkiego Pizańczyka, nadając mu obywatelstwo miasta i uwalniając na całe życie od podatków. Spoczywa on też obok ulubionej katedry, w Chiostro dei Canonici, a skromna płyta marmurowa na zewnętrznej ścianie pałacu arcybiskupiego pamięć jego tam przechowuje.

Równocześnie z katedrą w Sienie stawiało Orvieto swoje duomo, a obydwie siostrzane świątynie z tego samego wynikły architektonicznego kierunku. Fasada w Orvieto była dziełem Sieneńczyka, Wawrzyńca Maitani, który od roku 1310 aż do śmierci (1330) kierował jej budową.

Maitani znał oczywiście rysunki Pizana z sieneńskiej katedry, a chociaż fasada w Orvieto prawie już ukończoną została w chwili, kiedy nad sieneńską dopiero rozpoczynano pracować, to przecież macierzyństwo obydwu fasad Sienie się należy.

Fasada w Orvieto wypadła architektonicznie poprawniej, logiczniej w konstrukcji, ale też i chłodniejsze robi wrażenie, aniżeli czoło katedry w Sienie, mniej ścisłe w rysunku, ale bardziej malownicze. Różnice zresztą tych obydwu fasad nie są co do charakteru całości zbyt wielkie; obydwie są wyni-

kiem tego ducha włoskiego, tego dążenia do barwności, które architekturę niemal w malarstwo chciały przemienić. Włoskie poczucie artystyczne nie mogło ścierpieć owej bezwzględnej logiki, jaką się odznacza północny styl gotycki, owej architektonicznej scholastyki, przeprowadzonej w najdrobniejszych szczegółach. Włochom potrzeba było barw, malowideł, mozaik, rzeźb, rozmaitości, któreby oko bawiły.

Stojąc przed sieneńskiem duomo, widzi się, jak północny styl gotycki uległ tutaj zupełnemu przekształceniu, rozszerzył się, rozsiadł i stracił strzelistość, która jest jego najistotniejszą właściwością. Na pierwszy rzut oka na fasadę, znać, że sieneńscy architekci byli nietylko budowniczymi, ale i rzeźbiarzami, że chcieli, aby się prace dłóta uwydatniały, że rozporządzali barwnemi marmurami i że zamiarem ich było okazać całą świetność i całe bogactwo cennego materjału. Nazwa gotyki wprawdzie pozostała, ale jej duch rozwiany; mamy przed sobą zupełnie coś nowego: styl włoski, poprzedzający odrodzenie.

Mimo malowniczości fasady, siła w niej niepospolita, talent artystów potężnie tutaj występuje. Osobliwie uderzają swą dekoracyjną energją rzeźbione słupy, przedzielające środkową bramę od pobocznych, istne sploty wawrzynów, różnorodnych owoców, z których tu i owdzie wyglądają ludzkie głowy. W żadnym stylu architektonicznym nie odgrywa postać ludzka, użyta jako ornament, tak ważnej roli jak w gotyckim, a żaden znów ze stylów gotyckich nie posługuje się nią tak często, jak gotyk włoski. Postaciami sieneńskiej katedry niemal całe miasteczko zaludnićby można. Godzinami można stać przed tą nieporównaną fasadą, a co chwila znajduje się coś zajmującego, jakiś szczegół, uderzający nas; taki tam przepych, takie bogactwo pomysłów, taka hojność genjuszu.

Różnice tej gotyki od gotyki północnej biją tutaj w oczy. Na północy bezwzględna tendencja pionowa, wszystko tam dąży do góry, ściany właściwie są tylko podstawą sklepienia, są tylko filarami. Gdzie się bez tego filaru obejść można, tam olbrzymie świeci okno. Smukła wieża, będąca częścią składową gmachu, jeszcze bardziej się do tego przyczynia, że budowa zdaje się uciekać z ziemi, w górę, w niebiosa.

We Włoszech przeciwnie; horyzontalny dach, który istniał w romańskim kościele, w zasadzie nadal pozostał. Z północnej gotyki tyle tylko pionowej konstrukcji przejęto, ile było koniecznie potrzeba do ubezpieczenia sklepień, gdzie się zaś można było rozszerzyć, tam się rozszerzano.

Styl romański, lombardzki, nie tak ścisły jak gotycki, pozwalający na różnorodne zmiany i dodatki, dostarczający szerokich ścian dla fresk i mozaik, więcej Włochom odpowiadał. Dlatego pomieszali oni gotyckie formy z romańskiemi, a dla malowniczości poświęcili czystość stylu. Architektura też włoska nie polega właściwie na nowych konstrukcyjnych zasadach, ale na nowych systemach ornamentacyjnych; bierze zewsząd to, co malownicze, tak samo z gotyki, jak od Arabów, albo sycylijskich Normanów, zdobiąc swe mury w sposób nietyle wynikający z istoty architektonicznej gmachu, ile w zamiarze działania swą ornamentacją na zmysł piękna.

Bruneleschi był może jedynym toskańskim architektem z poczucia, budowniczym, dla którego mur, sam przez się, swemi linjami miał sprawiać piękne wrażenie. Ale i ideje Bruneleschiego uległy zczasem powszechnej tendencji ornamentacyjnej.

Zaledwie katedra sieneńska stanęła w pełni swych form architektonicznych, a już nie zadawalała próżności ludu:

— — — or fu giammai
Gente si vana come la senese
Certo non la francesca si d'assai.

Sieneńska próżność tem bardziej cierpiała, że z początkiem XIV wieku zabierała się Florencja do postawienia świątyni, któraby wszystkie inne istniejące kościoły wielkością swą i przepychem przewyższała. Sieneńczycy tego znieść nie mogli, udali się więc w roku 1322 do Wawrzyńca Maitaniego w Orvieto, aby im podał plan przekształcenia katedry na daleko większą i wspanialszą świątynię. Maitani w sprawozdaniu, które niebawem przedłożył Signorji, zgodził się ze zdaniem starszyzny i radził, aby wybudować „gmach piękny i wspaniały o odpowiednich co do wysokości i długości i co do najmniejszych szczegółów proporcjach, w którymby nasz

Pan Jezus Chrystus i najświętsza Matka jego w pochwalnych hymnach sławieni być mogli".

Do wykonania tego projektu przystąpiono jednak dopiero w lat kilkanaście, a w roku 1339 Wielka Rada, Gran Consiglio, uchwaliła według wypracowanych już planów istniejącą katedrę przebudować. Dotychczasowa, 90 metrów długa świątynia, miała być tylko poprzeczną nawą olbrzymiego gmachu, której główne nawy miały stanąć w kierunku dzisiejszej Opera del Duomo.

Sieneńczyków rzeczywiście unosiła pycha, a była to pycha przed upadkiem. — Gdyby gmach ten był wykonany, byłby jednym z cudów świata, może najpiękniejszym i najwspanialszym kościołem chrześcijaństwa.

Kierownictwo nowej budowy poruczono architektowi króla Roberta neapolitańskiego, Sieneńczykowi z rodu. Nazywał on się Lando di Pietro, słynął jako znakomity artysta w całych Włoszech, homo magnae subtilitatis et adinventionis, a podobnie jak prawie wszyscy mistrze odrodzenia, był zarazem rzeźbiarzem i złotnikiem. Ulał duży dzwon miejski we Florencji, a dla Henryka VII zrobił cesarską koronę. Jeżeli plan wielkiej budowy, przechowany w Opera del Duomo, jest jego dziełem, o czem prawie wątpić nie można, to Lando należał do najpierwszych budowniczych XIV wieku.

Niestety, upadek polityczny i ekonomiczny Sieny nie pozwolił dokończyć olbrzymiej katedry. Niebawem po rozpoczęciu robót nawiedziła Włochy owa straszna morowa zaraza z roku 1348, która o połowę zmniejszyła ludność Sieny, a nadto ciągłe rewolucje i zamieszania, a wskutek tego brak funduszów, tamowały pracę.

Co więcej, czyto wskutek zaprzestania robót, czy wskutek błędów konstrukcji, zaczęły pękać mury rozpoczętej budowy, a Sieneńczycy musieli nawet się upokorzyć i zawezwali florentyńskich budowniczych do pomocy. Ci zaś, rzecz zbadawszy, odradzili dalszej pracy, zwłaszcza, że nowy gmach nawet w przeciągu stu lat nie mógłby być skończony.

Z zanadto śmiałych projektów pozostała tylko przepyszna ruina, o którą się dzisiaj opiera wąski dom podłużny Opera del Duomo i portal smukły i śmiały, świadczący o szlachetności zamierzonego dzieła.

Porzucenie kosztownych planów i pęknięcie murów istniejącej katedry pociągnęło jednak za sobą przebudowanie jej w latach 1374—1377 i doprowadzenie do tego stanu, w którym ją dzisiaj widzimy [1]). Wówczas także ukończono ostatecznie fasadę, a artyści Bartolomeo di Tommé, Giacomo di Buonfredi i inni rzeźbiarze pracowali jeszcze w roku 1377 nad statuami i ornamentami, które ją zdobią. W trzy lata później musiało już być dzieło ukończone, gdyż w roku 1380 Andrea Vanni, przyjaciel świętej Katarzyny, otrzymał małą zapłatę za pomalowanie twarzy i rąk Matki Boskiej z dziecięciem i innych figur na fasadzie katedry, z okazji uroczystości Wniebowzięcia.

Oprócz Duomo jedna jeszcze budowa leżała Sieneńczykom na sercu: przeistoczenie krypty, opierającej się o fundamenta apsydy katedry, a służącej za baptisterium, na kościół św. Jana, któryby tworzył niejako drugą, niższą fasadę świątyni, zakończającą godnie pagórek od strony miasta.

Tino di Camaino, jeden z najznakomitszych rzeźbiarzy sieneńskich w pierwszych latach XIV wieku, dokonał tego dzieła, a w roku 1317 rozpoczęto roboty około przepysznej fasady, która niestety niezupełnie została wykończoną. „E bella e gran cosa“ była to rzecz piękna i wspaniała, powiada kronikarz. Mistrzem, który do niej dał rysunek, był właściwie rzeźbiarz, a nie budowniczy. Mimo to jest ona ściślej gotycką, aniżeli fasada katedry, sumienniej się trzyma północnych w tej mierze idej.

Przyozdobienie chrzcielnicy u św. Jana miało później, w XV wieku, zajmować najcelniejszych toskańskich rzeźbiarzy.

Z kilkuwiekowej pracy około katedry, kościoła św. Jana i szpitala della Scala, na którą się składały wszystkie wybitne siły arytstyczne Sieny, powstał ów dziwnie piękny plac katedralny, z którym chyba plac św. Marka co do barwności

[1]) Na podstawie malowidła na jednej z okładek rachunków szpitala della Scala, przedstawiającego dawną katedrę, sądzi Douglas (str. 280), że przy przebudowaniu z lat 1374—77 nawet nawy kościoła powiększone zostały. Malowanie to wszakże jest tak niedołężne i w perspektywie błędne, że zdaniem mojem nie mogłoby służyć za dowód co do rozmiarów gmachu.

i południowej fantazji współzawodniczyć może. Ale plac sieneński odpowiada więcej duszy i usposobieniu włoskiemu, gdyż w Wenecji zanadto znać orjentalne wpływy.

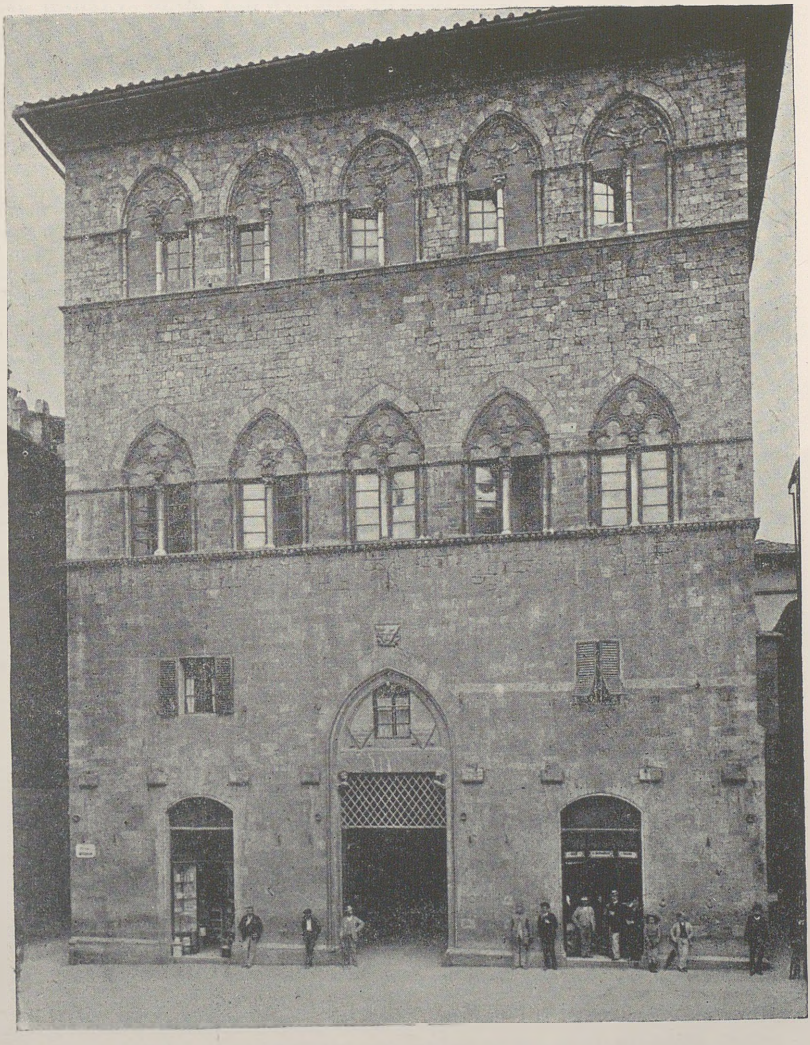
Urok włoskiego genjuszu jeszcze potężniej działa, gdy się wejdzie do wnętrza katedry. Pięć wieków pracowali tam sieneńscy rzeźbiarze i malarze, aby ozdobić ten przybytek wiary, narodowej dumy, rodzinnych marzeń i artystycznych ideałów. Gdy w godzinach popołudniowych słońce rzuci promieniami światła pomiędy las gotyckich, czarnobiałych słupów, gdy oświeci ambonę Pizanów, cyborjum Vecchiety, przepyszne wejście do bibljoteki Piccolominich Mariny i freski Pintoricchia, gdy rozbudzi te szeregi barwnych, charakterystycznych głów papieskich, które oryginalny gzyms stanowią — to ma się uczucie, że się stoi w świątyni, w której duch włoski się skrystalizował i przemienił w ciało; w mury, w rzeźby i obrazy.

Bardziej narodowego przybytku niema w całych Włoszech.

Z czasów wpływu gotyckiej architektury posiada Siena niewiele kościołów. Gmach franciszkanów był budowany z końcem XIII wieku w stylu włosko-gotyckim, ale po spaleniu się zgruntu odnowiony, nie należy jako dzieło architektoniczne do zbyt cennych zabytków. Pierwotny kościół budowali słynni architekci Agostino di Giovanni i Agnolo di Ventura, uczniowie Jana z Pizy.

Dominikanie zadowalali się zrazu mniejszym kościołem, który rozpoczęli budować w roku 1220 na pagórku San Prospero, nad Fontebrandą. Z końcem XV wieku postanowił jednak wznieść daleko większy gmach, któryby z franciszkańską świątynią mógł iść w zawody. Zasadą ich, jak również i franciszkanów, było: jak najbardziej rozszerzać środkową nawę na niekorzyść wielkości naw bocznych, aby jak najwięcej pobożnych mogło się gromadzić około ambony, umieszczonej oczywiście w nawie środkowej.

Pomimo że dominikanie budowali swój gmach w czasach odrodzenia, przecież wybrali architekturę gotycką. Ogromny kościół, nazewnątrz niedokończony, swem wspaniałem położeniem i ciemnemi murami sprawia zupełnie inne artystyczne wrażenie, aniżeli katedra. W Duomo wyrafinowa-



Palazzo Tolomei w Sienie.

na sztuka, w San Domenico surowa prostota, istny szary habit mniszy obok kardynała, przybranego w jedwabie i koronki.

Oprócz katedry zespalał przez długie czasy ratusz, Palazzo publico, ruch artystyczny Sieny. Jedna to z najbardziej charakterystycznych budowli we Włoszech, zamykająca ową przepyszną konchę, rynek sieneński, na którym odbywały się zgromadzenia ludowe, stanowiące o wojnie i pokoju, na którym św. Bernardyn miewał swoje kazania, na którym wreszcie do dziś dnia rozgrywają się owe roznamiętniające wyścigi, sieneńskie palio.

Plan ratusza był ukończony przed rokiem 1298, budowę rozpoczęto po roku 1298, a skończono ją już w roku 1309 z wyjątkiem środkowego podwyższenia, które dobudowano w XV stuleciu [1]). Wieżę wystawiono później, w latach od roku 1338 do 1349; pracowało nad jej planem aż ośmiu architektów, o pomiędzy nimi Agostino di Giovanni i sławny złotnik, Ugolino de Vieri. Rząd sieneński, zobaczywszy śmiały projekt, nie chciał wierzyć, aby się taka budowa utrzymać mogła, a gdy artyści zapewniali, że wieża stać będzie na wieki, ojcowie miasta zezwolili na jej wykonanie, ale pod warunkiem, że architekci zobowiążą się pod słowem honoru, że gmach nie runie, „che non cade".

Artyści dali słowo i wieża stoi do dziś dnia.

Prześliczną galerję wieży, która jakby korona wgórze się rozszerza i jeszcze bardziej jej smukłość i lekkość uwydatnia, rysował malarz z zawodu, Lippo Memmi. Kaplica zaś u spodu, Capella del voto, została wzniesiona po pomorze z roku 1348. W roku 1352 rozpoczęto pracę, ale rzecz się nie podobała, przerwano więc roboty i dopiero w roku 1376 ponownie do nich wrócono. Później zaś — w roku 1460 — dodano nowy fryz, pomysłu Antonia Federighi.

Wieżę przezwano „Mangia", gdyż ów sługa miejski, który po raz pierwszy młotkiem godziny na niej wybijał, nazywał się Mangia. Później dano tę nazwę automatowi, spełnia-

[1]) Co do szczegółów budowy ratusza vide: F. Donati: Il Palazzo del Comune di Siena, w książce zbiorowej Arte Antica Senese. Siena, 1904.

jącemu strażnika zadanie, a wreszcie na całą wieżę przeniesiono owo zagadkowe miano.

Charakterystyczną cechę Sieny stanowią do dziś dnia jej pałace, prawie wszystkie gotyckie, bo powstały w XIII i XIV wieku. Ponure, jakby fortece, bez wspaniałych portali, na parterze po większej części nie mające okien, zachwycają oko swą harmonją, swemi proporcjami, swem rozczłonkowaniem fasady i pysznemi gotyckiemi oknami pierwszego i drugiego piętra [1]), przedzielonemi marmurowemi słupkami „colonelli“ na dwie lub trzy części.

Pomimo, że w czasie walk pomiędzy stronnictwami zwycięzcy najczęściej burzyli domy swoich przeciwników, przecież sporo tych pałaców jeszcze się utrzymało. Brak im tylko owych wież obronnych, które nad dachami sterczały. Jedynie Palazzo Saracini zachował jeszcze część tej historycznej wieży, z której tambor miejski, Cereto Ceccolini, zdawał sprawę ludowi o przebiegu bitwy pod Montaperti.

Najdawniejszym z tych gmachów zdaje się być pałac Tolomeich, niewielki, ale swą budową, swemi rozmiarami dziwnie poważny, potężny.

Mało który gmach prywatny na świecie może się poszczycić takim napisem: „Jakób Ptolomaeus ten gmach około roku 1200 wybudował. Wskutek późniejszych zaburzeń — civilium dissentionum injuria — niejednokrotnie uszkodzony, został w roku 1272 odrestaurowany, a w roku 1585 odnowiony“.

Siedmset lat ta sama rodzina go zamieszkuje.

Naprzeciwko dawna siedziba wrogich Tolomeom: Salimbenich. W każdej prawie ulicy pełne ponurego nieraz uroku odwieczne kamienice. Pałac Sansedonich, jeden z najdawniejszych, z resztkami dawnej wysokiej wieży, pałac d'Elci Pannochieschi, obydwa na ratuszowym placu, pałac Buonsignorich przy Via S. Pietro o bardzo pięknej architekturze, palazzo Marsili przy Via della Città, palazzo Grottanelli, ongi siedziba kapitana di guerra, należą do klejnotów sieneńskiego budownictwa.

[1]) Ze względu na gotycki styl ratusza powzięła Signorja w roku 1297 postanowienie, że na Piazza del Campo mogą być budowane tylko pałace z gotyckiemi oknami.



Widok wieży Mangji z ulicy Dupre w Sienie.

Wielka ilość prywatnych i publicznych gmachów, które wznoszono w XIII i XIV wieku, wyrobiła bardzo dzielnych budowniczych, którzy się rozchodzili po całych Włoszech, po Orvieto, Rzymie, Neapolu, roznosząc sieneński styl architektoniczny. — Z pomiędzy nich wyszczególnia się imię Giovanniego di Stefano, który był jednym z architektów katedry w Orvieto, a co więcej, przebudowywał bazylikę laterańską w Rzymie. Z pomroku wychodzi także postać Lukki di Giovanni, nauczyciela Quercii, największego rzeźbiarza, jakiego Siena wydała. Lukka kierował również przez dłuższy czas budową duomo w Orvieto i pracował nad pizańskiem Campo santo.

Także Giovanni di Cecco chlubnie zapisał się w pamięci Sieneńczyków, gdyż on głównie budował kaplicę del Voto. Wreszcie Michele Ser Memmo głośną się cieszył sławą, zwano go artista universale, tak biegłym był w każdym dziale sztuki.

II.

Gdy Niccolo Pizano przybył do Sieny, aby pracować nad swoją słynną amboną, liczono tam wówczas sześćdziesięciu rzeźbiarzy, którzy mieli swoje warsztaty. Oczywiście nie byli to rzeźbiarze-artyści, ale raczej kamieniarze, maestri di pietra, którzy ciosali kamień do budowy, a przytem ornamenty do kościołów i nagrobki skromnej wartości. Tworzyli oni dość znaczną korporację, której statuty przepisywały ściśle określoną naukę dla czeladników.

Siena dziedziczyła co do techniki budowniczej i rzeźbiarskiej lombardzkie — a właściwie komasków tradycje, za czasów longobardzkich bowiem stawiano w samem mieście i w okolicy sporo kościołów. Do najcelniejszych należy Santa Mintola di Torri, gdzie się utrzymały rzeźby, przedstawiające Ewę, wygnanie z raju, zamordowanie Abla, a nadto zajmujące kapitele z ptakami, lwami i różnorodnemi fantastycznemi zwierzętami. Także w San Giovanni d'Asso znajdują się rzeźby ornamentalne z owych czasów, a wszystkie noszą cechy maestrów komasków, śmiałą rękę i pewną chęć brania motywów z natury.

Do bardzo oryginalnych zabytków z epoki przed Pizanem należy płaskorzeźba, przedstawiająca: zwiastowanie, narodzenie Jezusa i trzech królów, zachowana w kaplicy świętego Ansana w sieneńskiej katedrze. Jest to także praca wykonana na sposób komasków, ale widocznie pod wpływem starożytnych rzeźb etruskich, na co wskazują krótkie, krępe postacie.

Pizanie przenieśli punkt ciężkości rozwoju włoskiej rzeźby z Pizy do Sieny, a pracując tam dłużej, wykształcili miejscową szkołę, która zapewniła Sienie pod koniec XIII i w pierwszych dziesiątkach XIV wieku pod względem sztuki rzeźbiarskiej przodownictwo na całym półwyspie.

Ozdoby rzeźbiarskie katedry wymagały wielu artystów, a zczasem tylu się ich wykształciło, że nie mieli dość zajęcia w rodzinnem mieście. Sława ich wszakże rozeszła się szybko i niebawem powierzano im roboty po sąsiednich i dalszych miastach, a przeważnie stawianie grobowców.

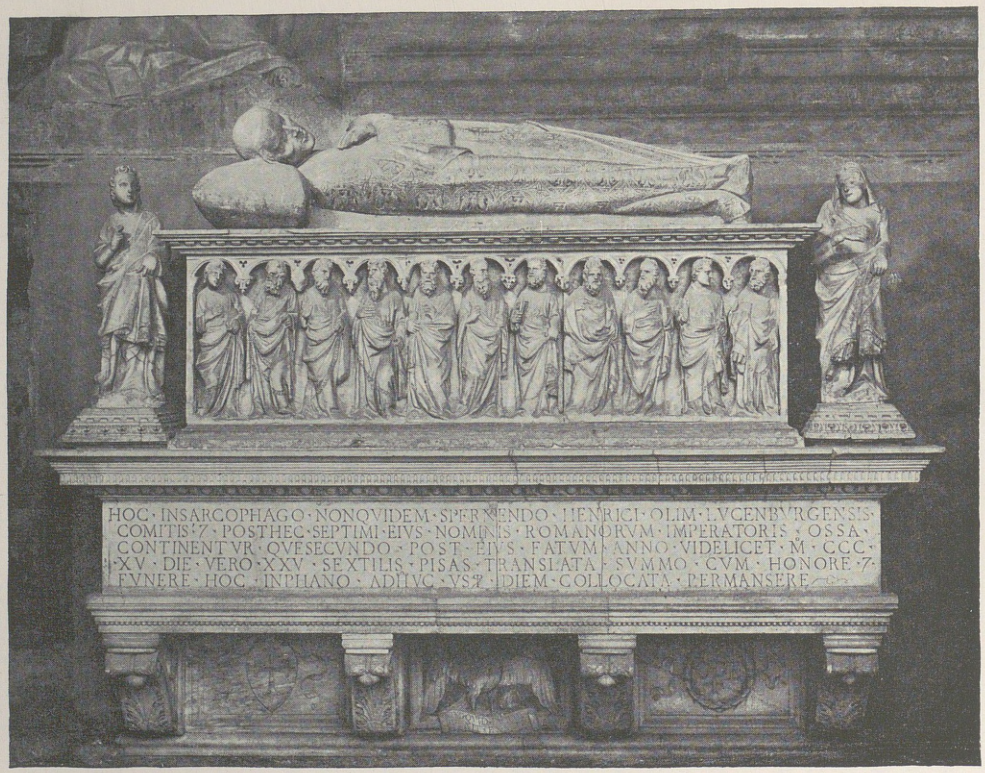
Florencja, państwo podówczas nadzwyczaj demokratyczne, o skromnych tradycjach, nie wprowadziła jeszcze zwyczaju czczenia znakomitych obywateli bogatemi pomnikami, jak Medjolan, Werona, Neapol, które miały swe despotyczne dynastje. Rody Skaligerów, Viscontich, Anjou przekazały nam przepyszne grobowce z pierwszej połowy XIV wieku. Florencja jeszcze wówczas nie miała swego panteonu i dopiero Andrzej Pizano swemi drzwiami do baptisterium (1330) rozpoczyna tam świetną epokę rzeźbiarstwa.

Kto więc w pierwszych lat dziesiątkach chciał w Toskanji pomnik postawić, udawał się do Sieny.

Sieneńscy też rzeźbiarze stworzyli pewne artystyczne typy nagrobków, które na długo się utrzymały.

Ich rysunek mniej więcej ten sam: sarkofag, stojący na konsolach, przyczepiony do muru kościoła. Zmarły spoczywa na sarkofagu, którego niższą część zdobią płaskorzeźby. Tak w przedstawieniu postaci zmarłego, jak w płaskorzeźbach, objawia się kierunek bardzo realistyczny.

Przedewszystkiem chcieli ci artyści uwiecznić z marmuru osobistość zmarłego, a nawet przedstawić ją w jej otoczeniu, w jej zwykłych zajęciach, słowem w płaskorzeźbach życie jej opowiedzieć. Był to krok niesłychanie ważny w rozwoju sztuki rzeźbiarskiej, dzielnie pobudzający fantazję. Artyści



Tino da Camaino. Pomnik cesarza Henryka VII, Piza Camposanto.

odrywali się w ten sposób od wiecznie tych samych tematów, czerpanych z pisma świętego i kanonów, przekazanych kościelną tradycją, stawali o własnych siłach.

Tej zasługi sieneńskich rzeźbiarzy zwykle się nie podnosi, pomimo, że w tej mierze byli oni dla innych szkół rzeźbiarskich we Włoszech nauczycielami.

W Massa di Maremma istnieje urna nad wielkim ołtarzem, mieszcząca ciało św. Carbona, tamtejszego biskupa, ozdobiona pięcioma płaskorzeźbami. Święty przyjmuje posłów papieskich, pije mleko sarny, która wyszła z lasu, leczy chorych, odprawia mszę w obecności papieża. W tych rzeźbionych obrazach dużo zmysłu spostrzegawczego i samodzielności. Giovanni Pizano nauczył sieneńskich rzeźbiarzy patrzeć na przyrodę i własnych sił próbować. Nad sarkofagiem znajduje się dwanaście małych, bardzo dobrze modelowanych posążków. Sarkofag wykonał rzeźbiarz Goro di Gregorio, który pracował nad fasadą katedry i brał udział w budowie obronnych murów Sieny.

Głośniejszym od Gora zdawał się być Rama di Paganello, ale niestety nie znamy dzieła, którebyśmy mu z pewnością przypisać mogli. Tyle o nim wiemy, że musiał do bardzo surowych jeszcze należeć ludzi, bo bił, czy nawet zabił żonę. Ale sławę miał wielką, gdyż dekret ułaskawiający go i puszczający zbrodniczy czyn w niepamięć, nazywa go jednym z najznakomitszych artystów, jacy „na świecie istnieją".

Dla historji ówczesnej sieneńskiej rzeźby niepowetowaną stratą jest pożar kościoła franciszkanów w roku 1615, tam bowiem istniały najpiękniejsze grobowce bogatych rodzin, które w płomieniach przepadły. Z tego też powodu nić rozwoju rzeźbiarstwa zdaje się w początkach XIV wieku w samej Sienie przerywać i musimy ją często nawiązywać dziełami tamtejszych mistrzów, rozsianemi po innych miastach.

Poza Sieną utrzymało się sporo dzieł Tina di Camaino (1298—1338), najznakomitszego artysty w tej generacji sieneńskich rzeźbiarzy, którzy się wyrobili pod wpływem Jana z Pizy. Tino, podobnie jak wielu innych, pracował około katedry i to aż lat trzydzieści ośm (1300—1338), ale równocześnie przyjmował obce zamówienia.

Najbardziej znanemi jego dziełami jest pomnik cesarza

Henryka VII w pizańskiem Campo santo (1315) i sławna alegorja miasta Pizy, którą dotąd samemu Janowi przypisywano. Pomnik był początkowo daleko wspanialszym niż dzisiaj i zdobił prezbiterjum katedry.

Wczesna śmierć młodego cesarza, który w drodze do Rzymu umarł (1313), odbiła się smutnem echem w całych Włoszech, po nim bowiem spodziewano się zakończenia walk stronnictw, rozdzierających ojczyznę i uspokojenia namiętności. Dante całe swe nadzieje pokładał na przybywającym z północy Henryku: Cino da Pistoia w pięknym, głębokiem patrjotycznem uczuciem owianym wierszu, śmierć jego opłakiwał.

We dwa lata po śmierci cesarza stanął ów pomnik w pizańskiej katedrze, a sam fakt, że sieneńskiemu mistrzowi wykonanie grobowca powierzono, świadczy, że Tino był wówczas najsłynniejszym rzeźbiarzem.

Supino próbował niedawno w teorji [1]) przynajmnej odtworzyć ten sarkofag, opierając się na rysunku innego grobowca tego samego artysty w Santa Maria Novella, tudzież na pięknym pomniku królowej węgierskiej w Donna Regina, w Neapolu.

Miało to być wspaniałe dzieło artystyczne, w które wchodziły grupy zebrane dzisiaj w Museo Civico w Pizie, tudzież statuy, zdobiące grobowiec arcybiskupa Ricciego w Campo santo. Najsłyniejsza z tych grup „La Pisa“ przedstawia kobietę w królewskiej koronie, piastującą dwoje dzieci i stojącą na słupie, który podtrzymują cztery alegoryczne postacie.

W dzisiejszej swej formie mieści się grobowiec Henryka na konsoli i jest tylko częścią dawnej wielkiej całości. Młody cesarz leży na marmurowej podstawie, na której wyrzeźbionych jest dwunastu obok siebie stojących apostołów. Na końcach konsoli umieszczono dwie figury świętych, które widocznie stały gdzie indziej na pierwotnym grobowcu.

W rzeźbach tych, nawskroś sieneńskich, znać ogromny postęp od czasów Jana Pizana. Przedewszystkiem Tino panuje już zupełnie nad oddawaniem człowieka en ronde bosse,

[1]) Archivio storico dell' arte. 1895.

a co więcej, pozbył się owego niepokoju, owych konwulsyjnie wyrażających się namiętności, które charakteryzowały dzieła Pizana, a natomiast zapanowały nad jego postaciami: miara, pokój i słodycz. Siena wykształciła własną rzeźbiarską szkołę, odpowiadającą temu duchowi, jaki ożywiał jej malarstwo.

Bardzo znakomitemi dziełami Tina, są także pomniki biskupa Antonia d'Orso we florentyńskiej katedrze z siedzącą postacią zmarłego (1322) i biskupa Feliksa Alliotti w Santa Maria Novella, w tym samym wykonany czasie. Marcel Reymond[1]) przypisuje mu także jeden z najbardziej zajmujących pomników XIV wieku we Florencji, grobowiec rodziny Boroncelli (1327?).

Sam fakt już, że do Florencji powołano wtedy sieneńskiego mistrza do wykonania tylu prac artystycznych, świadczy, że żaden z tamtejszych rzeźbiarzy nie mógł się z nim równać.

Znanym on był na całym półwyspie.

W ostatnich latach swego życia pracował w służbie dworu andegaweńskiego w Neapolu, gdzie zapanował nad tamtejszym artystycznym ruchem.

Nie był on zresztą pierwszym rzeźbiarzem sieneńskim, którego do Neapolu powoływano. Gdy Bartolomeo da Capua, wielki protonotarjusz króla Roberta, stawiał w roku 1314 wspaniały pałac w Neapolu, sprowadził już rzeźbiarzy i mozaicystów zajętych w Orvieto, którymi byli po większej części Sieneńczycy.

Sieneńscy więc rzeźbiarze mieli tam oddawna ustaloną sławę. Tino zresztą przyczynił się niemało do jej podniesienia. Według istniejących dokumentów w neapolitańskich archiwach przypuścić trzeba, że zajmował on tam kierujące stanowisko w rzeczach sztuki, że nawet malarskie prace podlegały jego kierunkowi, gdyż były wykonywane „z wiedzą i z zezwoleniem magistra Tino de Senis".

Pierwszą, jak się zdaje, jego pracą w Neapolu był grobowiec Katarzyny Austrjaczki, żony Karola księcia Kalabrji, zmarłej 18 stycznia 1322. — Pomnik ten znajduje się w San Lorenzo Maggiore.

---

[1]) Gazette de beaux arts. 1893, str. 330.

Tino przybył do Neapolu z Florencji; zajął się zaraz sprowadzeniem materjałów z Rzymu, bo podówczas mury wiecznego miasta służyły dla Neapolu i dla katedry w Orvieto za łomy marmuru. Do Orvieto spławiano je na tratwach Tybrem, pod wodę, do Neapolu przewożono na wozach, zaprzężonych bawołami.

Pomocnikiem rzeźbiarskim Tina był neapolitańczyk Gallardo da Napoli, a architektonicznym spólnikiem Francesco di Vico.

Prace Tina tak się podobały, że gdy w kilka miesięcy po Katarzynie Austrjaczce umarła Marja węgierska, wdowa po Karolu II, zamówiono u niego ów wielki grobowiec w Santa Maria di Donna Regina, który należy do najznakomitszych i najlepiej utrzymanych dzieł mistrza. Tino wraz ze swym pomocnikiem Gallardem wykończył go w roku 1325 w przeciągu kilku miesięcy i otrzymał zań wysoką sumę 10.000 lir.

Później pracował sieneński artysta w Santa Chiara w Neapolu, gdzie się znajdują dwa dzieła jego dłóta: grobowce księcia i księżnej Kalabrji, ukończone dopiero po roku 1333, podobne do mauzoleum królowej, tylko w skromniejszych rozmiarach.

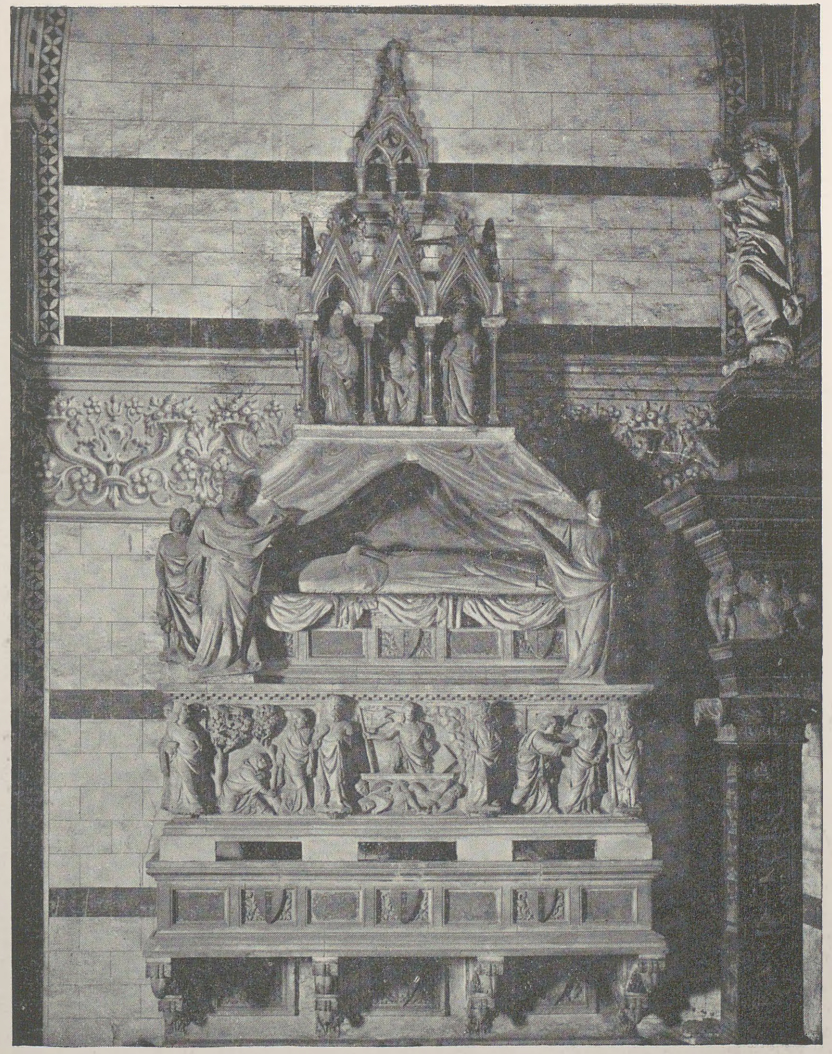
Także w Lorenzo Maggiore wykonał on mały pomnik dla dzieckiem zmarłej córeczki Karola di Calabria i drugiej jego żony Marji de Valois, a według wszelkiego podobieństwa do prawdy przypisać mu trzeba jeszcze dwa grobowce u dominikanów: dla Filipa di Taranto i Jana di Durazzo, brata króla Roberta.

Tino umarł w Neapolu z końcem roku 1337, pracując tam lat dwanaście dla chwały sieneńskiej sztuki.

Dwóch innych sieneńskich uczniów Jana Pizana, o których jużeśmy wspomnieli, mówiąc o architekturze, działało w tym samym kierunku co Tino, po toskańskich miastach. Byli nimi Agostino di Giovanni i Agnolo di Ventura.

O ich talencie mamy bardzo znakomite świadectwo, bo świadectwo Giotta:

Przejeżdżając do Neapolu przez Orvieto, widział tam mistrz florentyński prace tych dwóch Sieneńczyków na fasadzie katedry, które tak go zachwyciły, że poradził gminie



Gano. Sarkofag kardynała Riccarda Petronio w sieneńskiej katedrze.

w Arezzo, aby u nich zamówiła nagrobek biskupa Gwidona Tarleti.

Ów Gwido należał do bardzo niespokojnych wojowniczych kościelnych dygnitarzy.

Jako biskup i dożywotni signor miasta Arezzo, naraziwszy się papieżowi, połączył się z Ludwikiem Bawarskim, brał udział w niejednej bitwie, a 30 maja 1327 włożył własnoręcznie w medjolańskiej katedrze słynną lombardzką koronę na głowę cesarza. Ale monarcha, wyzyskawszy prałata, opuścił go, podejrzywając o intrygi z Florencją. Biskup poddał się wskutek tego znowu papieżowi (Janowi XXII), żył dalej spokojnie i umarł w zamku Montenero na Maremmach.

Jedyną po nim pamiątką to ów sarkofag w katedrze w Arezzo. Pod gotyckim baldachimem spoczywa postać biskupa, anioły odsłaniają ją, usuwając kotarę, a poniżej szesnaście płaskorzeźb opowiada życie zmarłego.

Są tam wojownicze sceny, jak biskup wjeżdża z pocztem rycerzy do miasta Caprery, które zmusił do poddania się, są płaskorzeźby pełne życia, dramatycznej siły, a niektóre z postaci bardzo udane, jak np. kobieta, która z ruchem szczerego bólu wyciąga ręce ku zmarłemu, albo inna, która sobie włosy z rozpaczy wyrywa.

Agostino i Agnolo zmarli w połowie XIV wieku i zdaje się, że raz tylko pracowali nad wspólnem dziełem, a mianowicie w Arezzo. Nie byli oni braćmi, jak to dawniejsi utrzymywali historycy sztuki.

Przewyższył może tych mistrzów talentem ich uczeń Gano, wielki realista.

W katedrze sieneńskiej utrzymał się bardzo świetny jego dłóta grobowiec kardynała Riccarda Petronio. Grobowiec, jak wiele innych pomników szkoły sieneńskiej, spoczywa na konsolach — i jak inne, zdobny płaskorzeźbą i figurami, odsuwającemi kotarę nad postacią zmarłego. Oryginalniejszym pomysłem jest rodzaj gotyckiej kapliczki, tworzącej u góry zakończenie kompozycji, w której stoją trzy postacie świętych. Dodatek ten może niezupełnie odpowiada architekturze pomnika, ale w każdym razie przyczynia się do jego malowniczości.

Znakomite dwa monumenty Gana znajdują się w kościele w Casole, w okolicy Sieny. Są to grobowce biskupów To-

masza di Andrea i Raniera Porina, w których osobliwie postać tego ostatniego uderza życiem i prawdą.

Gano widocznie nie troszczył się o rzeźbiarskie tradycje, chciał portretować i jak umiał portretował. To mu się udawało. Porino wyborną jest postacią; ubrany w obcisły kaftan, po którym spada płaszcz pięknie się fałdujący, ma w prawej ręce książkę, a lewą płaszcz podtrzymuje. Biret na głowie, miecz u boku, cała figura śmiała, mową i mieczem obrońca ghibelinizmu, partyzant Henryka VII. Jest to chyba jeden z najciekawszych ówczesnych pomników.

Drugi z sarkofagów w Casole przedstawia spokojniejszą osobistość Tomasza di Andrea, biskupa Pistoi, komisarza papieża Mikołaja IV w Toskanji, zmarłego w roku 1303. — Biskup spoczywa z rękami złożonemi na piersiach, poważny, nie należący do wojującego kościoła. Anioły podtrzymują kotarę.

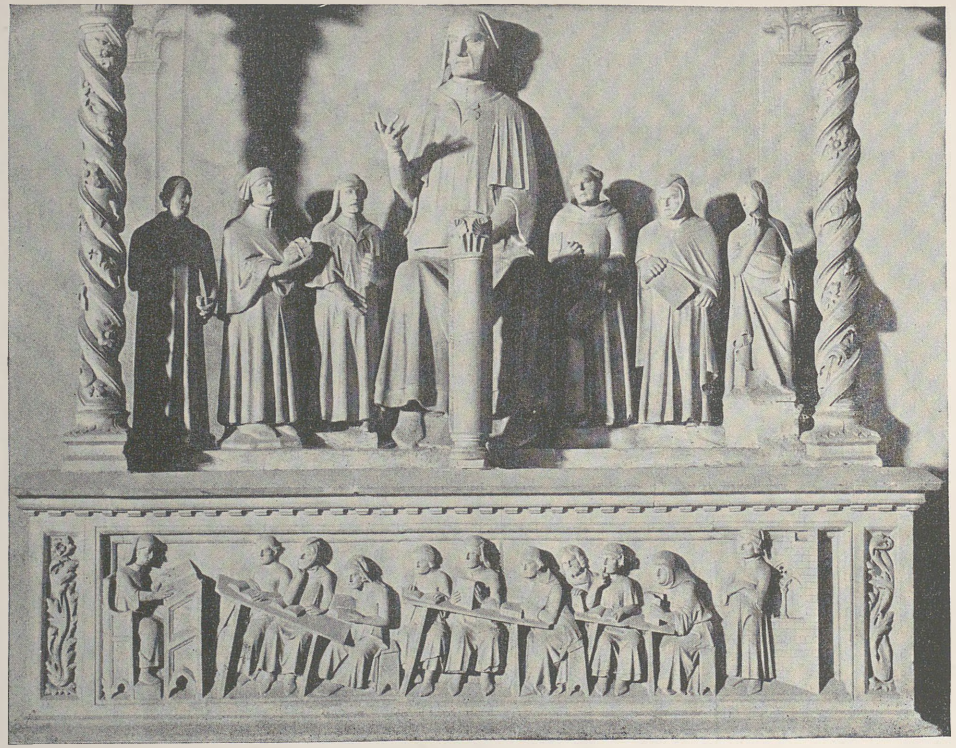
Za niepospolitym talentem Gana i to zdaje się przemawiać, że jeden z jego pomników kazano w roku 1346 wynieść z kościoła della Serre, gdyż statua pochowanego tam Hugona Cansoronti, nieznanej nam zresztą osobistości, tak uderzała imaginację swą pięknością, że lud nie chciał wierzyć, aby ten posąg nie wyobrażał świętego i modły swe przed nim odprawiał.

Z przedstawieniem głównych zdarzeń z żywota zmarłego na nagrobkach wiąże się cała serja pomników, tak zwanych „profesorskich“, których sporą ilość się w uniwersyteckiem mieście, w Bolonji, spotyka.

Na sarkofagu widzimy tam poważną osobistość, uczącą wokoło niej zgromadzonych słuchaczy, pomiędzy którymi zazwyczaj sporo się znajduje mnichów. Są to z tego względu zajmujące pomniki, że przechowały nam mniej lub więcej wierne typy średniowiecznych studentów.

Początek tych grobowców zdaje się być sieneński, a najdawniejszy z nich, w katedrze w Pistoi, jest dziełem sieneńskiego rzeźbiarza Cellina di Nese, przyjaciela Dantego, który go wykonał w roku 1337, aby uczcić słynnego Cinę di Sinibaldi, owego poetę, o którym mówiliśmy — i słynnego profesora prawa.

Pomnik spoczywa sieneńskim sposobem na konsolach; co



Cellino di Nese. Szczegół z grobowca Cina de' Sinibaldi w Pistoi w katedrze.

do architektonicznej koncepcji niewiele ma wartości, ale ze względu na przedstawione na nim postacie, więcej niż inne nas uczy. — Artysta w dwóch płaskorzeźbach ten sam oddał temat. Pod wysokim baldachimem siedzi Cino, trzymając w lewej ręce rękopis, a prawą wyciągając ku sześciu słuchaczom, z których po trzech stoi z każdej strony. Jeden z nich ubrany w zakonny habit, a jeden zdaje się być młoda kobieta. Profesor samą już wielkością swej postaci odróżnia się od uczniów, bardzo zajęty swym przedmiotem i zadowolony z siebie.

U dołu znów podobna scena w zmniejszonych rozmiarach, z tą tylko różnicą, że artysta umieścił tutaj katedrę z profesorem po lewej stronie marmurowej płyty, a dziewięciu słuchaczy w ławkach poza pulpitami.

Cellino mieszkał jakiś czas we Florencji, tam został skazany na wygnanie; pracował także w Pizie (1349—75), gdzie wykonał grobowiec Liga Ammanatiego w Capella Ammanati, a zapewne i gotyckie cyborjum nad głównem wejściem do Campo santo, mieszczące Madonnę w otoczeniu świętych, z klęczącym przed nią fundatorem Piotrem Gambacorti.

Także w sieneńskim uniwersytecie znajduje się profesorski nagrobek uczonego Niccola Arringheri, pochodzący z drugiej połowy XIV wieku (1374), z leżącą postacią zmarłego i płaskorzeźbą, przedstawiającą jego wykład uniwersytecki. U stóp profesora stoi posążek „w żalu pogrążonej Umiejętności".

III.

Sposobność do zupełnego rozkwitu znalazła sieneńska rzeźba w pierwszej połowie XIV wieku przy budowie wspaniałej katedry w Orvieto.

Budową kierował, jak wiemy, w czasie od roku 1310 do 1330 sieneński architekt i rzeźbiarz Lorenzo Maitani, jeden z najznakomitszych artystów, jacy się wyrobili przy pracy nad sieneńskiem duomo.

Pierwotny plan katedry chybiony, nie zadowalał zarządu budowy, powołano więc Maitaniego, który zmienił rysunki i nadał słynnej budowie ową wytworną całość, którą do dziś dnia podziwiamy.

Wspaniała fasada jego jest pomysłu.

Maitani pozostał do śmierci w Orvieto, sam rzeźbił w marmurze i bronzie, a po nim jeszcze jego synowie pracowali jako architekci, a zapewne i jako rzeźbiarze, nad wykończeniem ojcowskich planów.

Płaskorzeźby na fasadzie orwietańskiej katedry są wogóle największem dziełem dłóta we Włoszech, pokrywają one 112 kwadratowych metrów przestrzeni.

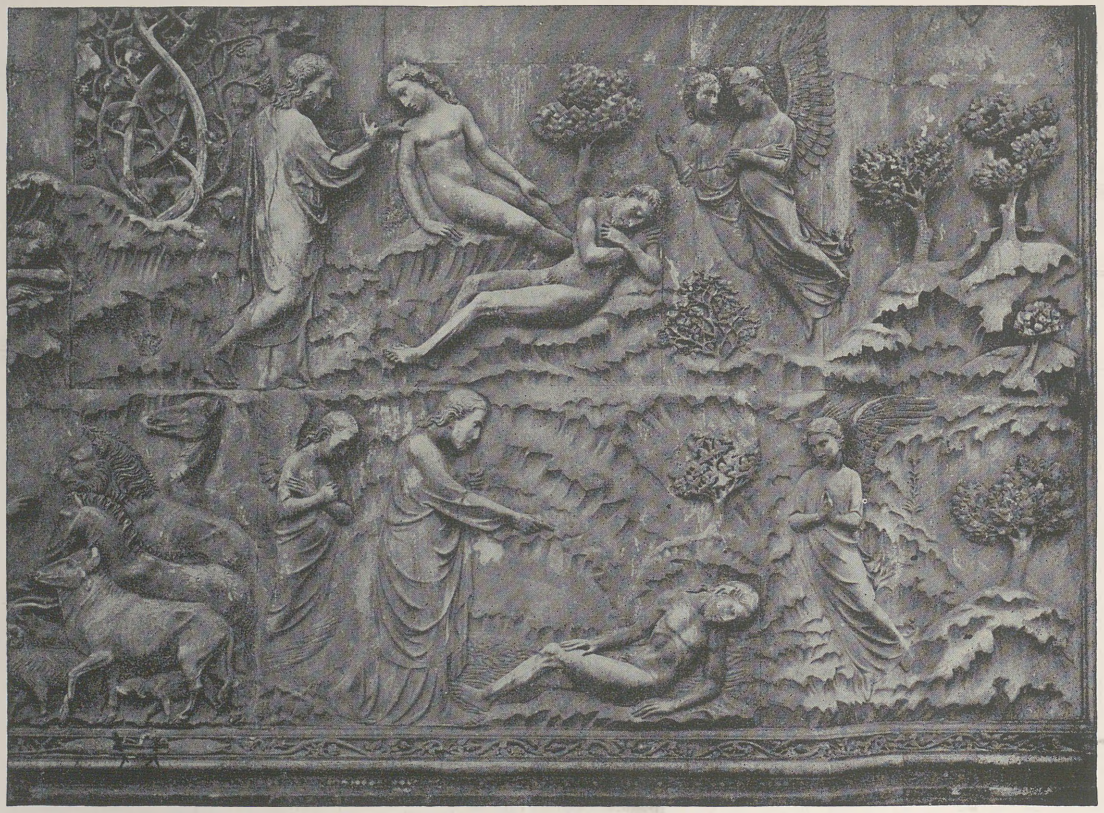
Co do ich właściwego pochodzenia wywiązały się w ostatnich czasach sprzeczne zdania. Burckhardt i Bode, równie jak większość dawniejszych historyków sztuki, którzy się katedrą w Orvieto zajmowali, przyznają je sieneńskim rzeźbiarzom, opierając się nietylko na sieneńskim tego dzieła charakterze, ale i na świadectwach Eneasza Sylwjusza, tudzież na innych wzmiankach w tej mierze, które na sieneńskich wskazują rzeźbiarzy.

Przeciw temu twierdzeniu wystąpił znakomity historyk florentyńskiej rzeźby Marceli Reymond, przypisując owe dzieło częścią florentyńskiej, częścią pizańskiej szkole. P. Reymond wykazuje, co zresztą już inni przed nim spostrzegli, dwa odrębne typy w pojęciu i wykonaniu tych płaskorzeźb, z których żaden nie zdaje mu się nosić cech sieneńskich.

Dwoistość wykonania nie dowodzi wszakże, że nad jedną częścią płaskorzeźb mieli pracować florentyńscy, a nad drugą pizańscy mistrze. Świadczyłaby ona tylko, że nie wszyscy zajęci tam artyści byli równej miary, obok wielkiego rzeźbiarskiego talentu mogli pomagać mniej uzdolnieni artyści. Zresztą nad całem dziełem pracowano czas dłuższy, co także musiało wpłynąć na zmianę i jakość stylu i wykonania.

Że Maitani był twórcą fasady i przez długi czas brał osobiście udział w robotach, niema wątpliwości; Sieneńczyk, zapewne własnymi otaczał się ludźmi.

Wywody p. Reymonda nie są oparte na historycznie ugruntowanych faktach, ale wysnuł on je z estetycznych wrażeń, które nie mogą stanowić niezachwianej badania podstawy. — Gdybyśmy nie mieli żadnych tradycyj, odnoszących się do rzeźb w Orvieto, gdyby nie było pewności, że mnóstwo sieneńskich architektów i rzeźbiarzy tam pracowało, to musielibyśmy sąd nasz fundować tylko na stylistycznej krytv-



Stworzenie Ewy. Z rzeźb na fasadzie katedry w Orvieto.

ce, skoro jednak przeszłość wiele nam przekazała faktów popierających zdanie Burckhardta, to nie mamy najmniejszego powodu stwarzać nowych hipotez.

Nie chcemy bynajmniej zaprzeczać, że wśród licznych rzeźbiarzy nie było w Orvieto i Florentyńczyków sądzimy tylko, że inspiracja do tych rzeźb wyszła z Sieny, że wykonanie ich przeważnie zawdzięczać należy sieneńskim rękom i że noszą one cechy sieneńskiego artystycznego ducha. Andrzej Pizano był wprawdzie architektem katedry w Orvieto od roku 1347 przez krótki czas, ale wtedy rzeźby zdobiące fasadę były już ukończone, a florentyński mistrz nie mógł ich przeistaczać i zapewne nie miał potrzeby zmieniania tego, co Maitani ku zadowoleniu gminy wraz ze swymi pomocnikami wykonał.

Daleko mniej jeszcze wpływu na wykończenie rzeźb fasady mógł mieć Andrea Orcagua, który dużo później, bo w r. 1358, zamianowany capomaestrem w Orvieto, do r. 1362 ten urząd piastował, ale około Orsanmichele we Florencji zajęty, bardzo mało w Orvieto przebywał. Za jego czasów pracowano głównie nad oknem i mozaikami fasady, które nie miały wypaść pomyślnie, gdyż pasty szklanne niedokładnie były ze sobą spojone, a komisja miejska, która mozaikę zbadać miała, wyraziła z tego powodu swą obawę, aby dzieło nie uległo szybkiemu zniszczeniu.

Przypatrzmy się owym płaskorzeźbom.

Na czterech pilastrach pomiędzy portalami katedry przedstawione są właściwie cztery epopeje z pisma świętego. Najprzód sceny z Genezy, następnie ilustracje do Księgi proroków, dalej żywot Chrystusa, a wreszcie sąd ostateczny.

Na każdym pilastrze wyrasta od dołu duża arabeska w kształcie pnącego się do góry drzewa, a pomiędzy symetrycznie ułożonemi gałęziami umieszczone są poszczególne sceny biblijne.

Myśl to oczywiście wzięta z rysunku drzewa genealogicznego Dawida, a nawet na dwóch środkowych pilastrach jest ona ściśle według tradycji uwydatniona, gdyż na drugim filarze wyrasta drzewo z leżącego Abrahama, a na trzecim z Jessego.

W rzeźbach dwóch zewnętrznych pilastrów, przedsta-

wiających genezę i sąd ostateczny, zachowali artyści podobny układ kompozycji, chociaż drzewa nie mają tutaj genealogicznego znaczenia i wyrastają wprost z ziemi.

Obok scen biblijnych pełno jeszcze pomiędzy gałęziami poumieszczanych aniołów i różnorodnych figur, podobnie jak to bywa w arabeskach dawnych minjatur. Wogóle całość zupełnie odpowiada temu sposobowi ornamentacyjnemu, jaki był minjaturzystom właściwym.

Najpiękniejsze co do kompozycji są rzeźby, odnoszące się do „genezy"; pełno w nich fantazji i bardzo śmiałych pomysłów. Artysta nie wahał się przedstawić tam tak trudnych do plastycznego wyrażenia misterjów, jak rozkazu boskiego: stań się światło! jak oddzielenia lądów od wód, jak stworzenia roślinnego i zwierzęcego świata.

Koroną całego dzieła jest stworzenie Ewy, obraz niewypowiedzianego wdzięku. Na tle pejzażu, naznaczonego drzewami, usnął Adam, a tymczasem Bóg jakby we śnie pogrążoną, budzi Ewę dotknięciem ręki.

Idylli stworzenia matki rodu ludzkiego przypatruje się z nabożnem zdziwieniem dwóch w powietrzu się unoszących aniołów, tak jasnych i lekkich, że i anioły późniejszej szkoły florentyńskiej przewyższyć ich co do artystycznej koncepcji nie zdołały.

Ewa z Orvieto i o tyle późniejsza Ewa Sodomy, to najpiękniejsze kreacje nagiej kobiety, jakie sieneńska sztuka wydała. Postać Ewy z Orvieto tak czysta, tak pełna uroku i niewinności, jak kwiat, który się rozwinął w pogodny poranek.

Wysoce dramatycznie przedstawił artysta scenę, jak Kain Abla zabija. Kain, silny jak Herkules, z wielką w ręku maczugą, jest nawet anatomicznie tak udaną postacią, jakiej dotąd ani w szkole pizańskiej ani w sieneńskiej nie bywało.

Rzeźby na drugim pilastrze, historja proroków, są najsłabszą kompozycją całego cyklu, wiele w niej niejasności i błędów w wykonaniu. Natomiast na trzecim słupie widzimy znów sceny z prawdziwym oddane artyzmem, a do najpiękniejszych należy „Nawiedzenie Marji", wielce szlachetne w rysunku kobiecych postaci. Także powyżej umieszczona płaskorzeźba, przedstawiająca „trzech królów", ma wielką artystyczną wartość.

Sąd wreszcie ostateczny, jedyny temat rzeźb czwartego słupa, zawiera znowu mnóstwo wysoce dramatycznych, z wielkim realizmem oddanych scen i postaci.

Sztuka XIII wieku uważała temat ten za najwyższy wyraz artyzmu. Mikołaj i Jan Pizanie przedstawiali ów dramat ludzkości aż cztery razy w swych ambonach, pomimo, że szeroka akcja nie odpowiadała ciasnym ramom ścian kazalnicy. W Orvieto miał artysta miejsce rozwinąć się, a jeżeli górna część, gdzie Pan Bóg króluje, niezupełnie odpowiada wielkości zadania, to natomiast Wskrzeszenie umarłych należy do najlepszych dzieł, jakie stworzyła ówczesna rzeźba. Pokonano w niej trudności, jakie pierwej nastręczało artystom oddanie nagiego ciała.

Jeżeli się całej tej olbrzymiej pracy na orwietańskiej fasadzie przypatrzymy, to przecież mimo prześlicznych szczegółów, ogromnej różnorodności pomysłów i niezwyczajnej fantazji artystów, nie odchodzimy od niej z zupełnem zadowoleniem.

W oddaleniu, z którego trzeba patrzeć na fasadę, aby ją całą wzrokiem objąć, tracą się szczegóły, a pozostaje tylko wrażenie dość zagmatwanej ornamentacji, która w żaden sposób do podniesienia architektonicznej piękności gmachu przyczynić się nie może. Jeżeli do owych ozdób rzeźbiarskich dodamy rozpościerające się u góry mozaiki, to cała idea upiększenia fasady okazuje się ściśle malowniczą, a architektoniczne jej linje właściwie tracą na tej tendencji.

Gdyby sobie ktoś zadał pracę i płaskorzeźby każdego słupa kolorami oddał na papierze, tobyśmy mieli przed sobą stylem i wykonaniem najistotniejszą minjaturę, jakby wziętą z jakiego rękopisu XIII lub początku XIV wieku.

Otwierając którąkolwiek z tych wspaniałych „bibles historiees“, których się sporo zachowało po wielkich bibljotekach, mamy przed sobą niemal wzory do rzeźb orwietańskich. Owe medaljony, owite stylowaną roślinnością, po której się wieszają rozmaite putti i zwierzęta, znajdujemy odtworzone w rzeźbie na słupach katedry tak dalece, że właściwie ornamenty fasady są do wielkich rozmiarów powiększonemi minjaturami, wykonanemi z marmuru.

Oczywiście styl i rysunek minjatur nie dopowiada zasa-

dom ornamentacji olbrzymiej fasady, a sieneńska katedra wiele na tem zyskała, że na jej murach płaskorzeźba w ten sposób zastosowaną nie została.

Cokolwiek bądź, widzimy w owych płaskorzeźbach w Orvieto wpływ sieneńskiego malarstwa, które w chwili, kiedy one powstawały, stało już w pełnym rozkwicie i swą pięknością widocznie fascynująco nawet na rzeźbę działało.

Ankona Duccia, freski Szymona Martiniego i księgi z minjaturami, których Siena niemało musiała wówczas stwarzać, wszystko to nadało największemu dziełu rzeźbiarskiemu sieneńskiej szkoły kierunek ściśle malarski, stojący z duchem rzeźby w sprzeczności.

Francuska rzeźba rozwijała się też w swych początkach daleko monumentalniej aniżeli rzeźba włoska, która dopiero pod dłótem Quercji i późniejszych florentyńskich mistrzów wróciła na właściwe sobie tory.

Rzec więc można, że sieneńskie malarstwo do pewnego stopnia szkodliwie oddziałało na tamtejszą rzeźbę, która stworzyła wprawdzie największe pracą i rozmiarami dzieło dłóta, jakie nam z owych czasów pozostało, ale dzieło grzeszące brakiem monumentalności, która jest jedną z największych zalet rzeźbiarstwa.

Z powodów politycznych, wskutek wewnętrznych walk stronnictw, które przyprowadziły społeczeństwo do zupełnego rozprzężenia, upadła sieneńska rzeźba w drugiej połowie XIV wieku. Bezpośrednim zadanym jej ciosem było wygnanie w roku 1368 czterech tysięcy obywateli, pomiędzy którymi było wielu artystów.

Upadek to wszakże pełen honoru, skoro Sieneńczycy pozostawili po sobie w Orvieto jedną z najświetniejszych spuścizn, jakie którakolwiek szkoła artystyczna potomności przekazać zdołała.

Sieneńska rzeźba miała zresztą w sto lat później odżyć jeszcze w genjalnych dziełach Quercji.

ROZDZIAŁ SIÓDMY

SIENEŃSKIE MALARSTWO
W XIII I W PIERWSZEJ POŁOWIE XIV WIEKU

I.

Malarstwo chrześcijańskie zdawało się mieć wszelkie potemu warunki, aby ogarnąć świat cały, gdyż początki wielkiej religji nosiły na sobie wybitne cechy piękna. Sztuka potrzebuje do powstania, do rozwoju i rozkwitu: miłości, wesela i wiary w przyszłość. Chrześcijaństwo dawało jej miłość, dawało swobodę życia, dawało wspierającą wszystko wiarę i nadzieję. Każda czynność, każde zdarzenie z życia Chrystusa i apostołów było pełnem malowniczości, a inaczej być nie mogło, gdyż idea nie ubarwiona prawdziwem pięknem, nie potrafi podbić serca i ducha całych narodów, całych społeczeństw.

Malarstwo chrześcijańskie powstało nadto na gruzach kultury, która sztukę do najwyższej wyniosła potęgi, mogło dziedziczyć całą technikę, cały kunszt, wiekowe w tej mierze doświadczenia Greków i Rzymian.

Ubogie też, prześladowane pierwotne chrześcijaństwo szło utartym torem, nie widziało w tem nic zdrożnego, na wzór pogan malować swe freski. I byłoby dalej kształciło odziedziczoną sztukę, gdyby nie różnorodne nieprzyjazne wpływy, które mu w tej mierze przeszkadzały.

Trzy były głównie przyczyny, które na długie wieki przerwały naturalny rozwój chrześcijańskiego malarstwa.

Przedewszystkiem gorączkowa obawa, aby społeczeń-

stwo nie stało się napowrót pogańskiem, unikanie wszystkiego, coby grecką i rzymską kulturę przypominać mogło. Chorobliwa ta idea wywołała szalony prąd burzenia wszystkiego, co się łączyło z pogańską sztuką, wywołało ikonoklastów, którzy w klasycznej sztuce i w każdej gałęzi malarstwa od niej pochodzącej widzieli wroga chrześcijaństwa.

Ikonoklaści, którzy powstali w Konstantynopolu, zarzucali papiestwu, że ochraniając dawne posągi, dawne obrazy, toruje drogi powracającemu pogaństwu; że lud nie pojmuje już niewidzialnego, wszystkiem rządzącego Boga, ale zaczyna na nowo czcić rzeźbione i malowane bożki. Im te malowidła bardziej przypominały dawną grecką piękność, im bardziej się zbliżały do natury, tem oczywiście były niebezpieczniejsze, a im artysta, idący za tradycjami klasycznemi, miał więcej talentu, na tem większe był wystawiony prześladowania. Ani kościół, ani władze państwowe nie mogły się oprzeć temu antycywilizacyjnemu prądowi, który szalał jak straszny orkan po całym obszarze starożytnej kultury i niszczył najcenniejsze jej zabytki.

Chcąc wogóle utrzymać malarstwo, trzeba było uczynić je, o ile możności, jak najmniej podobnem do przekazanych przez starożytność wzorów, trzeba zrobić je wstrętnem, brzydkiem, trzeba było zniszczyć piękno. Chrystus nie mógł być podobnym do Apollina a Madonna do Minerwy.

Co więcej, orjentalni ojcowie utrzymywali, że Chrystus był brzydszym, aniżeli każdy inny człowiek, albowiem chcąc ludzkość odkupić, przyjął na siebie wszystkie grzechy Adama i nawet jego fizyczną brzydotę.

Równocześnie z ideami ikonoklastów rozwijała się inna, zabijająca wszelkie piękno zasada: pogarda ludzkiego ciała, umartwianie go, ascetyzm. Zasadę tę antychrześcijańską, będącą owocem fantazji zdenerwowanych, upadających azjatyckich i afrykańskich ludów, przyjęli bizantyńscy i egipscy mnisi i roznosili ją prawie jako artykuł wiary po całym Wschodzie. Idea ta, która w dalszych swych konsekwencjach doprowadziła do najzupełniejszego nihilizmu, do powstawania sekt, dla których zaprzestanie rozmnażania się ludzkości było szczytem doskonałości, również wrogą była wszelkiej sztuce. Jakżeż malarstwo mogło się rozwijać w epoce, w której uwa-

żano ciało ludzkie za największego nieprzyjaciela duchowej i moralnej istoty, w której ideałem cnotliwego życia było ciało swe umartwiać, głodzić, katować, przekształcać człowieka w niedołęgę, w kalekę, w podobiznę trupa, w której utrzymywano, że zły duch łatwiej opanowywa pięknych aniżeli brzydkich ludzi.

Negacja w każdym kierunku, czy jako wybujałości mistycyzmu, czy też jako ateizm, musi niszczyć sztukę.

Z idealizowaniem brzydoty łączyło się rozwielmożnienie się wiary w szatana, zapanowanie religji strachu nad religją miłości. Całe życie średniowieczne przesiąknięte jest szatanizmem, zdaje się, że w pojęciach wszędzie zwycięża i panuje pierwiastek brzydoty złego. Człowieka nic tak nie zajmuje, o niczem on tyle nie śni, jak o pokusach, prześladowaniach, zasadzkach, podstępach, na które go djabeł naraża. Szatan brzydki, potworny, kalający imaginację.

Juścić wśród tych pojęć malarstwo chrześcijańskie rozwijać się nie mogło, w czasach, kiedy nawet postać Chrystusa na mozaikach tak bywała brzydka i ponura, że Zbawiciel nie błogosławić, ale grozić i złorzeczyć zdawał się ludzkości.

Według podania, pochodzącego z czasów włoskiego odrodzenia, już i djabłu tej brzydoty na świecie było za wiele, ukazywał się on we śnie artystom i błagał ich, aby zaprzestali li tylko szkaradne przedstawiać postacie, gdyż nawet on sam, djabeł, nie jest tak brzydkim, jak go malują.

Szczęściem tradycje sztuki greckiej żyły przez cały przeciąg wieków średnich, a płomień piękna gorzał jeszcze tu i owdzie, a najwięcej tam, gdzie starożytność napozór pokonaną została — w samym Rzymie. Kościół łaciński, bliższy tego cmentarzyska klasycyzmu, zawsze walczył, o ile mógł, przeciw bizantyńskim idejom. Wobec twierdzeń wschodnich mnichów, że Chrystus był ideałem brzydoty, przywodził Rzym cytację z pisma świętego: speciosus forma proe filiis hominum.

Ba nawet duch łaciński wymyślał rzekomo autentyczne opisy postaci Chrystusa, postaci pięknej i pełnej majestatu, aby się bronić przeciw bizantynizmowi. W tej szlachetnej myśli powstał zapewne w średnich wiekach list, który miał

przesłać prokonsul Lentulus, współczesny Chrystusowi, do rzymskiego senatu.

W tem sprawozdaniu postać Chrystusa była dokładnie scharakteryzowana. Rzymski funkcjonarjusz pisał, że prorok w Judei jest wysokim, że ma jasne włosy rozczesane na środku czoła, że ma twarz owalną, oczy podłużne i pełne słodkiego wyrazu. — Pismo Lentulusa było apokryfem...

Nawet w najciemniejszych epokach średnich wieków, przed rokiem tysiącznym, toczyła się więc walka o piękno, o malarskie ideały.

II.

Do niedawnych czasów streszczano historję malarstwa we Włoszech, przed wystąpieniem Duccia i Giotta, w ogólnikowem powiedzeniu, że aż po wiek XIII malarstwo było bizantyńskiem, przyczem bardzo często zamiast słowa „bizantyńskie“ pisano „greckie“, wychodząc z zasady, że wówczas te dwa wyrażenia mniej więcej to samo określały pojęcie.

Dlatego, że Bizancjum nad Grecją zapanowało, miało być także greckie malarstwo bizantyńskiem; dlatego, że Bizancjum na swój sposób greckie ideje przerobiło, musiała się zatracić wszelka grecka tradycja i utonąć w bizantyniźmie.

Tymczasem tych dwóch pojęć, w zastosowaniu do dziejów włoskiego malarstwa, w żaden sposób z sobą mieszać nie można. Tak samo jak dawne rzymskie malarstwo, podobnie i bizantyńska sztuka na greckich powstała zasadach; ideje artystyczne greckie utrzymały się jednak we Włoszech, mniej skażone obcemi naleciałościami, aniżeli w Bizancjum. W Konstantynopolu bowiem, prawie równie potężnie jak greckie, działały egipskie i asyryjskie wpływy i nadały bizantyńskiej sztuce archaiczną sztywność i nieruchomość form despotycznych społeczeństw. Tak jak pod względem politycznym cesarstwo bizantyńskie przyjęło asyryjsko-egipskie zwyczaje, tak też i w malarstwie przyswoiło sobie mnóstwo wschodnich tradycyj. Rzec można nawet, że ów wpływ azjatycko-afrykański okazywał się silniejszym aniżeli grecki i przytłumił w bizantyńskiem państwie grecką swobodę, grecką okrągłość form, wyciskając na niem swe twarde piętno.

W Rzymie i w południowych Włoszech mogły się tradycje greckiej sztuki łatwiej utrzymywać, gdyż tam nie spotykały się z tak potężnemi a wrogiemi sobie wpływami, jakiemi były ideje asyryjsko-egipskie. Geograficzne już położenie Włoch stało się w tej mierze dla nich pewną ochroną.

Włoskie też malarstwo wczesnych średnich wieków było bliższem grecko-rzymskich tradycyj, aniżeli bizantyńskie, a miejscowi artyści na ziemi włoskiej trzymali się przeważnie zasad odziedziczonych po klasycznej epoce, zasad tych samych, na podstawie których powstały freski w Pompei, w Bosco reale, w pałacach cesarskich w Rzymie.

Z tego samego źródła wynikły freski w katakumbach. Były one dalszym ciągiem italo-greckiego malarstwa, zastosowanego do pierwotnych potrzeb chrześcijaństwa. Źródło to zresztą bardzo było zdrowem, nie ulega bowiem wątpliwości, że rzymscy czyli raczej italo-greccy malarze posiadali najzupełniejszą znajomość rysunku, że przywykli byli do studjów z natury, że w wysokim stopniu wykształcili technikę kolorytu i że mieli pewne, doświadczeniem wyrobione reguły perspektywy, spuściznę po wielkich klasycznych Grekach. Zeuxisowi najpiękniejsze dziewczęta z Crotonu służyły za modele, a Agatarcos słynął na pięć wieków przed Chrystusem z wybornego zastosowywania perspektywy.

Freski w katakumbach nosza na sobie wszelkie cechy italo-greckich tradycyj, wyszły one z tego samego malarskiego świata, co freski pompejańskie. Dość w tej mierze porównać Madonnę z Jezusem, z II wieku, w katakumbach św. Priscilli, lub Madonnę w katakumbach św. Domiceli, lub wreszcie ową najpóźniejszą w katakumbach św. Piotra i Marcelina — z freskami neapolitańskiego muzeum, aby przyjść do tego przekonania. Twarz Madonny w katakumbach Domiceli jest nawet z taką prawdą oddana, że prawie wątpić nie można, iż według żywego została wymalowaną modelu.

To italo-greckie malarstwo dziedziczyło się we Włoszech w ciągu całego pierwszego tysiąclecia chrześcijańskiej ery: bizantyńska sztuka wprawdzie je przygłuszała i przyćmiewała, ale go zupełnie wytępić nie potrafiła.

Walka była trudna. Bizantynizm działał ścisłemi przepi-

sami, zakazywał oddawania postaci świętych według wzorów, branych z greckiej przeszłości, albo z żyjących modeli. Ograniczano fantazję artystów, wydano kodeksy malowania obrazów, których tradycja przechowała się jeszcze do dziś dnia na górze Athos.

W VIII wieku rozpoczęło się prześladowanie sztuki na olbrzymie rozmiary. Edyktem z roku 745 zostało malarstwo ogłoszone jako zajęcie „bezbożne", a całe państwo podzieliło się na dwa obozy. Do silniejszego, do ikonoklastów należało stronnictwo wojskowe, wyższe duchowieństwo, rząd; do ikonofilów większa część mnichów, którzy sami obrazy kościelne malowali — i lud, który je czcił oddawna.

Prześladowanie ikonofilów wzrosło w latach 760—775 do najwyższej potęgi. Leon Isauryjski skazał ich aż 50.000 na wygnanie do Włoch południowych, gdzie mieli wzmocnić żywioł bizantyjski i przyczynić się do zupełnego wynarodowienia miejscowej ludności.

Gdy zaś pierwsza przeszła burza, a malarstwo przynajmniej częściowo odzyskało swe prawa, ujęto je w jak najściślejsze przepisy i biurokratyczne formy. Koncyljum w Nicei w roku 787, a następnie synod w Konstantynopolu, ustanowiły reguły, których się malarze w przedstawianiu postaci i scen biblijnych trzymać byli powinni, a postanowienia te, nieobliczone, smutne dla rozwoju wszelkiej sztuki pociągały za sobą następstwa. Malarstwo zostało oficjalnem, państwowem.

Dość szczęśliwym zbiegiem okoliczności, owi mnisi malarze, wygnani do Włoch południowych, przynieśli tam swą technikę malarską i swe wzory, które były częścią ściśle bizantyńskie, w znacznej jednak części opierały się na dawnej, klasycznej, greckiej sztuce, najbardziej wówczas w Konstantynopolu prześladowanej.

W ten sposób na ziemi włoskiej chroniły się resztki klasycznej sztuki, albo w miejscowych rzymskich utrzymujące się tradycjach, albo przez bizantyńskich mnichów wygnańców tam przyniesione.

Sztuka więc italo-grecka, chociaż proskrybowana, pogardzona, niemodna, przecież żyła dalej, oczekując na odpowiedniejszą epokę do swego nowego rozwoju. Najgłębiej zaś była zakorzenioną w samym Rzymie, gdzie papieże, po więk-

szej części przeciwnicy wszelkich bizantyńskich prądów, ją ochraniali.

Według średniowiecznego podania istniała pod gruzami Rzymu jakaś kryjówka, jakiś przez szeregi północnych najeźdźców niespostrzeżony zakątek, w którym stał marmurowy posąg nagiej bogini, wielkiej piękności. Lud rzymski wiedział o nim, ale nie zdradzał się ze swym skarbem i doń pielgrzymował w chwilach zupełnego zwątpienia. Gdy ucisk obcych był nie do wytrzymania, gdy barbarzyńcy niszczyli wszystko, co ze świetnych klasycznych czasów pozostało, wtedy przekradali się rzymianie do tej kryjówki, a spoglądając na cudowne dzieło swej przeszłości, całowali je, płakali nad niem i wychodzili stamtąd pocieszeni, z wiarą w przyszłość.

Podanie to świadczy, że tradycja dawnej sztuki zawsze się w Rzymie utrzymywała i że ją lud w swem sercu piastował, pomimo wpływu wschodniego cesarstwa, najazdu barbarzyńców i bratobójczych wojen zdziczałych możnowładców.

Ikonoklaści i ich następcy najgorzej naturalnie wpłynęli na malarstwo monumentalne, wyrażające się zwłaszcza w kościelnych freskach. Zarządy kościołów, ludzie zamożni, nie zamawiali obrazów, wskutek czego wszelkie malarstwo marniało. Jeżeli zaś z końcem VIII wieku gdziekolwiek ozdabiano świątynię, to ją po większej części ozdabiano w stylu oficjalnym, bizantyńskim.

Jeden wszakże pozostawał dział malarstwa, na który przepisy rządowe stosunkowo najmniej miały wpływu i gdzie się tradycje klasyczne przed obowiązującemi formułami chronić mogły. Było to malarstwo minjaturowe, które, zamknięte w klasztornem zaciszu, nie było wystawione na publiczną kontrolę i krytykę.

Zdaje się nawet, że i późniejsi cesarze bizantyńscy, znudzeni zapewne wieczną tożsamością oficjalnych obrazów, wyszukiwali jeszcze mistrzów o resztkach dawnej, klasycznej techniki, aby im dawać ilustrować swe religijne księgi. Świadczyłby o tem zbiór czterystu trzydziestu minjatur, tak zwane „Menologjum“, księga, malowana dla cesarza Bazylego II (976—1025), przechowana w watykańskiej bibljotece.

Zbiór ten, dramatycznem przedstawieniem scen, swobodą

rysunku, charakterystyką postaci śmiało wychodzi poza bizantyńskie formy i wskutek tego niemało wpłynął na późniejsze włoskie malarstwo.

Także Bibljoteka Narodowa w Paryżu posiada rękopis psalmów z końca dziewiątego lub z dziesiątego wieku z kilkunastoma pięknemi minjaturami (Bibl. Nat. rękop. grecki nr. 139), przedstawiającemi sceny z życia Dawida i proroków, które odznaczają się wielką swobodą kompozycji i przypominają najzupełniej grecko-rzymskie klasyczne wzory.

Na pierwszej z nich widzimy Dawida, pasącego trzody swego ojca na górze Betleem i grającego na harfie, poza nim postać niewieścią w greckim stroju, a tuż przy niej strumień wody, wytryskający z pod drzewiny. Grecki napis objaśnia, że to ma być — melodja. Poniżej stoi silny, prawie nagi, włosem, jak dziki mieszkaniec lasów porośnięty człowiek, przedstawiający górę Betleem. Za nim kolumna z wazą, niby ex-voto i nimfa, przyciągnięta widocznie grą harfy. Tu i owdzie trzoda się pasie, której pies pilnuje, dwa kozły się bodą, istny sielankowy pejzaż. Po lewej, w odpowiedniej perspektywicznej odległości, widać bramę miasta ze zwodzonym mostem, po prawej, z zachowaniem bardzo dobrej perspektywy, drzewa woddali.

Cały obrazek równa się najlepszym pompejańskim freskom. Powtarza się on w cokolwiek gorszem wykonaniu w innym rękopisie bibljoteki watykańskiej (Cod. graec. nr. 389), tudzież w psałterzu bibljoteki Barberinich (Salterio nr. III 29) i w innych jeszcze, bardzo słabych kopjach.

Rzecz prosta, że malarstwo bizantyńskie, owo malarstwo, osłonięte protekcją państwa, musiało wpływać i na tych artystów którzy jeszcze italo-greckie przechowywali tradycje i że wpływ ten był szkodliwy, bo niszczył swobodę rysunku i kompozycji i odsuwał wszelkie studjum z natury. Ponieważ jednak zasady, na których się ono oparło, były przeciwne wszelkiemu poczuciu piękna, przeto ścisłe reguły kodeksów musiały tracić swą siłę w miarę jak pojęcia, które wywołały burzę ikonoklastów, się zacierały. Stąd też widać, że i u bizantyńskich artystów, z biegiem czasu, występują pewne dążenia ku przełamaniu narzuconych przepisów malarstwa, a prawo natury, że malarz z życia wzory swe brać powinien, powoli

i u nich zwyciężało. Przyczyniała się w tym kierunku zapewne i zrozumiała zresztą próżność cesarzy wschodniego państwa, którzy chętniej widzieli, aby ich portrety upiększone aniżeli brzydkie przechodziły do potomności. Twarz niejednej bizantyńskiej monarchini uwiecznioną została w tej lub owej „świętej", a w ten sposób naturalizm przekradał się nawet w koło, zamknięte ścisłemi formami.

W bizantyńskiem też malarstwie spotykamy się z niejedną piękną postacią, a osobliwie Madonny bizantyńskie, często pełne są artystycznych zalet. W pałacu arcybiskupim w Rawennie znajduje się mozaikowy obraz Matki Boskiej, tak zwanej „orans", której twarz, wybornie rysowana, pełną jest wyrazu łagodności. W grotach, pozostałych po bizantyńskich mnichach, w Kalabrji i w okolicach Bari istniały jeszcze niedawno freski, dające nam bardzo piękne przykłady tego postępu bizantyńskiej sztuki. Diehl reprodukuje w swem dziele o bizantyńskiej sztuce w południowych Włoszech, pomiędzy innemi modlącą się Matkę Boską i św. Mikołaja w Biscaglii, z XII lub XIII wieku, tudzież św. Antoniego z Barletty z XII wieku, których postacie do najsympatyczniejszych, jakie sztuka bizantyńska wydała, zaliczyć można. Osobliwie Madonna bardzo piękna, a jeżeli nie ma w twarzy tego wyrazu łagodności, który jej nadają początkowi Włosi, to natomiast przebija tam rozum i dobrotliwość.

Owe różnorodne przyczyny, które powoli osłabiały ścisły bizantyński formalizm, musiały tem samem wspierać i umacniać dawne grecko-rzymskie artystyczne tradycje i przyczyniać się do ich utrzymania.

Nie dziw więc, że nawet w najcięższych dla malarstwa czasach przekradały się starożytne malarskie ideje do kościołów, a jeszcze dość liczne doszły nas freski, świadczące, że italo-greckie pojęcia artystyczne właściwie nigdy nie wygasły.

Niedawno odkryte zostały na Forum romanum, w kościele tak zwanym Santa Mara Antiqua, freski, pochodzące z VIII wieku, z których niektóre noszą na sobie cechy starożytnej sztuki i natchnione są temi samemi tradycjami, które cechują pompejańskie i starochrześcijańskie malarstwo. Mury te zostały w znacznej części ozdobione za papieża Zacharjasza

(741—752), tudzież, jak się zdaje, w XI lub w początkach XII wieku i prawie całkowicie od góry do dołu są pokryte freskami. Malowidła przedstawiają Madonnę z dzieckiem, papieża Zacharjasza, św. Quirika i Teodata który ofiaruje model kaplicy Madonnie, historję męczeństwa św. Agnieszki i św. Julji, historję męki Pańskiej z ukrzyżowaniem i wiele innych przedmiotów.

Dziwić się rzeczywiście należy, że w czasach, o których przypuszczano, że wszelkie monumentalne malarstwo w nich zamarło, znaleźli się artyści, którzy tak wielkie stworzyli dzieło. Freski nie mają równej wartości, część ich wszakże przypomina najlepsze tradycje starożytnej sztuki, a niektóre sceny przewyższają co do siły i wyrazu poszczególnych osobistości nawet giottowskie kompozycje. Zadziwiająco piękną jest twarz młodej kobiety o greckich regularnych rysach, z okiem pełnem zadumy, jakby Junona, przemieniona w typ chrześcijański.

Z późniejszych czasów, z epoki, w której powtórny rozkwit sztuki bizantyńskiej zdawał się przygłuszać wszelkie starożytne tchnienie, kiedy opat Dezyderjusz w Monte Cassino (1066) powołał bizantyńskich artystów, aby mozaikami ozdobili nowo tam wybudowany kościół, utrzymały się freski w S. Angelo in Formis, koło Kapui, które również dawnego rzymskiego malarstwa noszą ślady.

Pomimo powszechnego panowania sztuki bizantyńskiej nie znać tam ani w kompozycji obrazów, ani w technice malarskiej nic bizantyńskiego, ale zewsząd przebijają dawne miejscowe tradycje, wieje duch Zachodu.

Treścią malowideł jest cała historja Zbawiciela: narodzenie i męka Pańska. Sąd ostateczny, po raz pierwszy tam we Włoszech oddany, ale według bizatyńskich wzorów.

Żywotności italo-greckiej sztuki we Włoszech dowodzą także freski w niższym kościele św. Klemensa w Rzymie, z których dwa obrazy, fundowane przez Bena de Rapiza, pochodzą z roku 1080 i odnoszą się do legendy o św. Klemensie.

W tej samej epoce zdają się być malowane jeszcze inne freski w S. Clemente, opowiadające żywot św. Aleksego, a ani jedne ani drugie nie mają w sobie nic bizantyńskiego. Noszą one na sobie cechy łacińskiej sztuki i przypominają

malowidła w katabumbach z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Postacie w S. Clemente wolno się poruszają, pozbyły się bizantyńskiej sztywności, wyrażają swe uczucia w sposób naturalny, pełen werwy i życia.

Niektóre z nich zdradzają nawet studjum starożytności, a zbroja naprzykład Sinezjusza i strój jego małżonki Teodory, których św. Klemens nawrócił na chrześcijańską wiarę, wziął artysta z rzymskich wzorów.

Słowa, które Sinezjusz mówi do swych niewolników, są napisane już nie po grecku, jak powszechnie na Wschodzie bywało, ale we włoskim, chociaż jeszcze barbarzyńskim języku.

Dwunasty i trzynasty wiek są epoką krzyżowych wojen, w której papieże dążą do owładnienia światem i uważają się niejako za dziedziców rzymskiego cesarstwa. Chwila więc do rozbudzenia się artystycznych tradycyj starożytności była wówczas bardzo korzystną, to też wszędzie na włoskiej ziemi widać, jak z pod porostów bizantyńskich i mchu średniowiecznego barbarzyństwa na nowo się puszczają zasypane korzenie wielkiej italo-greckiej kultury.

III.

Podobnie jak architektów, społeczeństwo włoskie potrzebowało z początkiem drugiego tysiąclecia i wielu malarzy. Malowano nietylko kościoły i obrazy do ołtarzów, ale gminy, rycerstwo i stowarzyszenia chciały mieć także freskami ozdobione ratusze, sale zgromadzeń i zamki.

Z upodobaniem malowano wszędzie herby i znaki korporacyjne, co wymagało wiele smaku i technicznej wprawy. Część składową ornamentów stanowiły nietylko różnorodne zwierzęta, jak smoki, lwy, orły, barwne ptaki, ale i figury rycerzy i świętych, tudzież drzewa i kwiaty. Wszystko to pociągało za sobą studja z natury i tego rodzaju technikę, jakiej bizantynizm w żaden sposób dać nie mógł.

Malarstwo znalazło wogóle zaraz z początku owego cywilizacyjnego rozwoju bardzo szerokie zastosowanie. Malowano w sposób artystyczny nietylko ściany kościołów, ale

i ambony, antepedja ołtarzy, chorągwie kościelne i cechowe, a nawet sprzęty w prywatnych komnatach.

Portretowanie się musiało być także w zwyczaju, a w każdym razie początkowi włoscy malarze musieli umieć oddawać podobizny, skoro sądy polecały artystom malować portrety zbrodniarzy zaocznie skazanych.

Dlatego też zajęcia dla malarzy było wiele, a po miastach Toskanji, w Pizie, w Sienie, w Arezzo znaleźć było można głośnych artystów. Jeden z nowszych badaczy naliczył w Sienie na podstawie dokumentów z XII i XIII wieku aż pięćdziesięciu dwóch malarzy, a oczywiście wiele nazwisk nie doszło do naszych czasów.

Pierwszy z tych sieneńskich artystów, o którym wiemy, był opatem klasztoru S. Salvatore del Montamiata i żył w latach 1187—1212, żadnego jednak z jego malowideł nie znamy.

Najdawniejszymi malarzami w Toskanji, których działalność w przybliżonej przynajmniej mierze ocenić możemy, są Giunta Pisano, Margaritone z Arezzo i Gwido da Siena. Pracowali oni w pierwszej połowie XIII wieku [1]).

Jeżeli pójdziemy za zdaniem włoskich historyków sztuki, tudzież Crowego i Cavalcasella, którzy przyznają fresk, przedstawiający ukrzyżowanie Chrystusa, w górnym kościele św. Franciszka w Asyżu, Giuncie Pisanowi (umarł po r. 1255), to byłby on już bardzo potężną w początkowem malarstwie włoskiem osobistością [2]). W tem przekonaniu i to nas utwierdza, że Giunta był przyjacielem słynnego generała franciszkanów brata Eljasza i że wogóle został powołany do ozdabiania freskami bazyliki św. Franciszka, że przeto do wybitnych musiał należeć artystów.

Fresk bardzo już zniszczony wilgocią, obdrapany tak, że o pierwotnym kolorycie i sposobie malowania niewiele dzi-

[1]) Znani nam są jeszcze: Bonawentura Berlinghieri di Lucca, który wymalował portret św. Franciszka dla minorytów w Pescii w roku 1223; Marchisello, którego obraz datowany z roku 1191 przechowywał się jeszcze w XV wieku; Lappo, malarz (1261) katedry w Pistoi i Tino di Tinibaldi i Deodato Orlando w Lucce, który malował dla zakonnic w S. Cestone i Angelo Puccinelli.

[2]) Thode (Franz von Assisi) i Zimmerman w swem dziele o Giocie, przypisują to „Ukrzyżowanie“ Cimabuemu, są to wszakże tylko hipotezy.

siaj możemy mieć wyobrażenia. Rysunek wszakże, kompozycja, jeszcze się utrzymały, a sądząc po nich, było to na owe czasy bardzo znakomite dzieło.

Artysta wybrał chwilę śmierci Zbawiciela.

W środku obrazu Chrystus na krzyżu, postać oddana bez przesady, bez gwałtownego skurczenia, wcale naturalnie. Wokoło, lekko się unoszą aniołowie, z oczyma trochę przymknionemi, jakby się nie chcieli patrzeć na straszną tragedję. Kilku z nich zbiera krew tryskającą z ran w kielichy, co odpowiadało przepisom kościelnego malarstwa.

Krew Chrystusa nie powinna była sączyć się na ziemię.

Po lewej widza grupa kobiet, pomiędzy któremi Marja stoi w pobliżu krzyża, wznosząc w największej boleści ręce ku swemu synowi; po prawej tłum ludu. Niektórzy z widzów zdają się wskazywać na Chrystusa: „Oto prawdziwy syn Boży“, inni, faryzeusze, o niemiłych, wstrętnych twarzach, z cynizmem lub w zamyśleniu przypatrują się smutnemu dziełu, którego dokonali. Pod krzyżem klęczy modląc się Eljasz, generał zakonu.

Całość potężne robi wrażenie i co do tragiczności w przedstawieniu tej wielkiej chwili dziejów chrześcijaństwa da się tylko porównać z „Ukrzyżowaniem“ Duccia i z późniejszem genjalnem dziełem Tintoretta.

Kompozycja i rysunek opierają się o tradycje rzymskiego, a nie bizantyńskiego malarstwa. Takiego ruchu, takiej żywości w charakteryzowaniu osób, tego rodzaju drapowania szat, nie umieli przedstawiać bizantyńscy artyści.

Przypuścić więc trzeba, że owe tradycje rzymskiej sztuki, które spostrzec mogliśmy we freskach Santa Maria Antiqua, pochodzących z końca XI wieku freskach niższego kościoła w S. Clemente w Rzymie i w minjaturach dziesiątego wieku, ciągle się dziedziczyły i że malarze XIII wieku niemi się przejęli, odpychając od siebie, o ile możności, wszelkie bizantyńskie naleciałości.

Giuntę sądzą zazwyczaj tylko z pozostałych po nim krucyfiksów, z przybitym Chrystusem. Właśnie jednak ten temat najbardziej podlegał bizantyńskiemu wpływowi, gdyż artysta, malując krucyfiks, najmniej mógł się oddalać od da-

nego przez kościół wzoru i musiał krucyfiks uważać za przedmiot ludowego kultu.

Naszem zdaniem nie można o Giuncie mówić jako wyłącznie o malarzu krucyfiksów, zakres jego działania był daleko szerszy, a artysta ten należał do wytycznych talentów na początku XIII wieku.

Lepiej aniżeli Giuntę ocenić możemy Gwida da Siena, gdyż po nim zachował się duży obraz Madonny z dzieciecem Jezus w sieneńskim ratuszu.

Obraz ten początkowo znajdował się w zburzonym już kościele S. Gregorio in Campo Regio, w XVI wieku przeniesiono go do S. Domenico, gdzie w najgorszem był umieszczony świetle i dopiero w czasie pobytu króla Humberta w Sienie zawieszono go w ratuszu, w sala del mapomondo, chcąc się pochwalić przed królem dawnością sieneńskiego malarstwa. Nosi on podpis Gwida i rok 1221, a przeto stanowi, wobec przeciwnych twierdzeń Vasarego, niezbity dowód, że szkoła malarska w Sienie, pierwej aniżeli florentyńska się rozwinęła. Podczas gdy we Florencji niema jeszcze śladów miejscowego malarstwa, a kościoły mozaiką ozdabiano, Siena miała już własnych i jak na owe czasy znakomitych malarzy.

O odczytanie daty, umieszczonej na obrazie Gwida, długie się toczyły spory, ale ostatecznie rozstrzygnął je F. Wickhoff, w swej pełnej erudycji i logiki rozprawie „O epoce Gwida z Sieny“ [1]), a dzisiaj nie ulega już wątpliwości, że artysta ten żył z początkiem XIII wieku.

Już na pierwszy rzut oka spostrzec można w tym obrazie pewien rys bardzo charakterystyczny: tron, na którym siedzi Madonna, nie jest bizantyński, ale nosi wyraźne cechy szkoły rzymskich marmorarjów. Sama Madonna o łagodnym wyrazie twarzy, orlim nosie, bardzo pięknych, podłużnych oczach i małych ustach, jest już owym typem Matki Boskiej, który się później przez dwa wieki, z małemi zmianami dziedziczy.

Cała postawa Madonny Gwida, drapowanie się chustki, spadającej z głowy na ramiona, wszystko to wcale dobrze po-

[1]) F. Wickhoff: Über die Zeit des Guido von Siena. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung: X Band, 2 Heft. Innsbruck 1889.

jęte; najsłabszą stroną obrazu jest błędnie rysowana lewa ręka Madonny i postać Jezusa, siedzącego na kolanach Matki. W tej mierze, co do anatomji i oddania ruchów ciała, miał Gwido jeszcze dużo do uczenia się. Przeciwnie głowa dzieciątka wcale ładna i sympatyczna, a w niczem nie przypomina malarzy bizantyńskich, którzy najczęściej przedstawiali zamiast Jezusa małych zgryźliwych starców na kolanach Marji.

W pinakotece w Arezzo znajduje się Madonna Margaritona, która również, jak Madonna Gwida, nosi na sobie cechy sztuki łacińskiej i z królowej w matkę jest przeistoczona. Typ to już prawie włoskiej kobiety z ludu, stylizowany cokolwiek na sposób bizantyński, aby niezbyt raził swą nowością. Ileż tam jednak dobroci, ile łagodności w tych dużych oczach, ile macierzyńskiego wdzięku w ustach. Jezus, którego Matka trzyma na lewem ramieniu, jak na początki wcale dobrze rysowany, z główką pełną naiwności. Sądzę, że tę Madonnę za mało dotąd ceniono.

Margaritone musiał dużo malować, gdyż stosunkowo dość nam obrazów po nim pozostało; kilka z nich, przedstawiających różnych świętych, dostało się do Narodowej Galerji w Londynie, jeden znajduje się w kościele delle Vertighe koło Monte San Savino, a olbrzymi jego krucyfiks ze św. Franciszkiem u stóp Chrystusa zachował się dotąd w San Francesco w Arezzo.

Margaritone często przedstawiał świętego Franciszka, ale autentyczności tym portretom przypisać nie można. Powszechnie za najbliższy prawdy uważają portret, malowany na ścianie w Sacro Speco w Subiaco, przedstawiający Poverella szczupłego, wysokiego, o bardzo ożywionej twarzy, otoczonej zakonną kapuzą. Święty ma tam szlachetne rysy, nos cienki, podłużny, trochę za duże uszy, nikły zarost brody i bardzo ładną rękę.

Inny portret, pendzla Bonawentury Berlingherego z Lukki w San Francesco w Pescia, ma zupełnie odpowiadać opisowi świętego, jaki nam pozostawił Tomasz da Celano [1]).

[1]) Carlo Paladini: San Francesco d'Assisi, nell'arte e nella storia lucchese. Firenze, Rassegna nationale 1901.

Do tych początkowych malarzy toskańskich należy jeszcze Florentyńczyk Marcovaldo, którego obraz Vergine del Bordone znajduje się w kościele Servitów w Sienie i jest naznaczony rokiem 1261.

Marcovaldo był zajęty w Pistoi, w tym samym co w Sienie czasie, a fakt, że u niego, jako u Florentyńczyka zamówiono obraz do sieneńskiego kościoła, świadczy, że go chlubnie znano. Jego Madonna odznacza się bardzo bogatą ornamentacją, a chociaż twarz później została przemalowana, przecież z całego rysunku sądzić można, że równie jak i inni artyści, o których mówiliśmy, podlegał on więcej łacińskiemu, aniżeli bizantyńskiemu wpływowi.

Wszystkie te Madonny dawnych toskańskich malarzy, co do całego układu, bardzo się różnią od bizantyńskich Madonn: po raz pierwszy bowiem od początkowych wieków chrześcijaństwa widzimy w nich uczucie miłości macierzyńskiej wyrażone przedewszystkiem w ten sposób, że Madonna trzyma Jezusa na lewem kolanie i z troskliwością ręką go obejmuje. W tej mierze wiążą się te Madonny z Madonnami w katakumbach, które również swobodnie, po macierzyńsku Jezusa na kolanach piastowały.

Podobnie przedstawiali Grecy i Rzymianie swe bogini-matki, jak Junonę, Cybelę, Cererę lub Westę. Na najdawniejszych klasycznych zabytkach widzimy Minerwę i Cererę, trzymające Bachusa lub Prozerpinę na kolanach, Eirene piastuje Plutona, a Fortuna Jowisza.

Z bogiń przeszła ta forma na przedstawienie cesarzowych, a dotąd się przechował medal starożytny z Faustyną, żoną Konstantyna Wielkiego, z dzieckiem w takim samym układzie [1]).

W czasach, kiedy chrześcijaństwo stało się religją panującą, a bizantyńska sztuka w pełnym była rozkwicie, mianowicie począwszy od V wieku, Madonna, zupełnie jak cesarzowa bizantyńska, przedstawianą bywa na tronie, w bogatych szatach z koroną na głowie, a obszycia i hafty z pereł i drogocennych kamieni zdobią jej szyję, piersi i ramiona. Niby asyryjskie lub egipskie bóstwo, sztywna, nieruchoma.

[1]) Abb. der preuss. Akademie. 1873 tabl. 3.

o spojrzeniu najczęściej groźnem lub co najmniej twardem. Jezus siedzi zwykle w ten sposób na jej kolanach, iż linja, od środka głowy matki pionowo nadół pociągnięta, trafia na środek głowy dziecięcia.

Czasami Jezus stoi na tronie obok Marji, która go wprawdzie ręką obejmuje, ale ruchem zimnym, drewnianym. Wiadomo mi zaledwie o jednej bizantyńskiej mozaice w duomo w Torcello, gdzie Madonna piastuje na rękach po macierzyńsku swe dziecię, ale też mozaika ta pochodzi z późniejszych czasów, z XII wieku.

U Gwida i Margaritona Madonna pozbyła się szat bogatych, sukien szytych klejnotami, ma welon na głowie i długi płaszcz, jak włoskie mieszczanki, a tylko tu i owdzie artysta pozwala sobie dodać jakąś złotą ozdobę. Dopiero późniejsi Sieneńczycy znowu wprowadzają do obrazu Madonny bogactwo, złoto i klejnoty.

Madonna tych toskańskich „prymitywów“ jest kochającą matką, wzbudzającą zaufanie ludu, jest ową mater amabilis, jak ją słusznie nazwała kościelna archeologja, matką pełną słodyczy, którą wielbić, przed którą serce swe wynurzać można.

IV.

Rola już tak była przygotowaną, że potrzeba było tylko genjalnego człowieka, aby na niej piękne wyhodował drzewo. Tym talentem był Duccio di Buoninsegna, Sieneńczyk z rodu i w Sienie osiadły.

Duccio urodził się około roku 1255 w kilka lat po urodzeniu się Jana z Pizy Cimabuego i był już artystą, kiedy Giotto dopiero na świat przychodził (1276). W latach, kiedy Giotto do wielkiej dochodził sławy, Duccio już kończył swój artystyczny zawód.

O latach młodzieńczych Duccia i o jego nauczycielu żadnych nie mamy wiadomości. W roku 1278 powierzyła mu gmina sieneńska malowanie skrzyń na dokumenty, owych „Cassoni“, które wówczas i w epoce odrodzenia najznakomitsi ozdabiali artyści. Także dawano mu do malowania okładki na akta dla Bicherny, z których wszakże tylko jedna

z roku 1293, nie mającą artystycznego znaczenia, przechowała się w berlińskiem muzeum.

W roku 1285, a więc w trzydziestym roku życia, był już Duccio bardzo znanym artystą, gdyż wówczas 15 kwietnia zamówiło u niego bractwo Marji Panny w Santa Maria Novella, we Florencji, za cenę stupięćdziesięciu funtów florenów, wielki obraz ołtarzowy, który miał przedstawiać „Madonnę i jej wszechmocnego Syna, tudzież inne figury".

Kontrakt, zawarty pomiędzy nim a bractwem, był wzorem tej przesadnej dokładności, tych adwokackich przewidywań, któremi się wówczas odznaczały wszystkie umowy.

Za powyższą cenę winien był artysta pozłocić i ozdobić ołtarz, a gdyby obraz nie był pięknie malowany i nie wypadł po myśli zamawiających, to bractwo nie byłoby zobowiązane ani do uiszczenia zapłaty, ani do zwrotu jakichkolwiek kosztów artyście.

Akt spisał publicznie Jacopo del Migliore z Mugnone, z mocy cesarskiej sędzia i notarjusz „koło wschodów braci dominikanów w Santa Maria Novella".

Dzisiaj niema już wątpliwości, że dziełem, które Duccio wskutek tego zamówienia wykonał, jest przypisywany dotąd Cimabuemu wspaniały obraz w kaplicy Ruccellai.

Vasari, w swym florentyńskim patrjotyźmie pierwszy obraz ten przyznał Cimabuemu, a za jego zdaniem poszły następne czasy. Wprawdzie Fineschi przeczył już temu w XVIII wieku [1]), ale głos ten przebrzmiał, nie pozostawiwszy śladów w dziejach sztuki. Dopiero w ostatnich latach F. Wickhoff miał dość odwagi i wiedzy, aby w swej rozprawie o Gwidzie z Sieny zachwiać owym dogmatem i przysądzić obraz w kaplicy Rucellai sieneńskiemu artyście.

Śladem, wskazanym przez wiedeńskiego uczonego, poszedł Dr. Richter: zbadał ów obraz dokładnie przy sztucznem

---

[1]) Fineschi: Memorie Istoriche. 1790. Vol. I, p. 321. W przedmowie pp. XLI, XLII mówi on stanowczo: „una gran Tavola della Madonna (di) Mess. Duccio di Buoninsegna... e la qual dubitarei che fosse quella, che da tutti si crede di mano di Giovanni Cimabue. — Vide M. I. Wood Brown artykuł o Madonnie Rucellai, w Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV. Tom II. zeszyt z roku 1902.

oświetleniu i w rozbiorze, popartym archiwalnemi poszukiwaniami, rzecz ostatecznie rozstrzygnął na korzyść Duccia[1])

Bractwo, dla którego Duccio Madonnę w S. M. Novella malował, zajmowało według florentyńskich dokumentów[2]) w roku 1316 kaplicę św. Grzegorza, sąsiadującą bezpośrednio z kaplicą Rucellai. Gdy w XVI wieku Madonna ta po raz pierwszy pojawia się w historji sztuki, wisiała wówczas na ścianie w kaplicy św. Grzegorza.

W roku jednak 1335 kaplica ta przeszła w posiadanie rodziny Bardich i z tego powodu zapewne obraz Madonny jako własność bractwa marjańskiego został stamtąd wyniesiony.

Patrząc na ową Madonnę i porównując ją z Madonną Duccia w sieneńskiej Opera del Duomo, o której mówić będziemy, trudno rzeczywiście zdać sobie sprawę, jak można było te dwa kompozycją, rysunkiem, kolorytem i duchem, jaki z nich wieje, zupełnie podobne do siebie obrazy dwom różnym przypisywać artystom. W wieku fotografji tożsamość ich pochodzenia musiała być sprawdzoną; jeżeli Maestà sieneńska jest obrazem Duccia, o czem nikt jeszcze nie wątpił, to i Madonna Rucellai jest dziełem sieneńskiego mistrza.

Obraz w S. Maria Novella dużych jest rozmiarów; Madonna siedzi na wspaniałym tronie, trzymając Jezusa na lewem kolanie. Sześciu aniołów tron podtrzymuje, jak gdyby go z nieba znosząc, na ziemię stawiali. Motyw to piękny i nowy, wprowadzający ruch i życie w obraz, który nawet Rafael później w swej Madonnie sykstyńskiej naśladował. W bizantyńskich obrazach stali aniołowie przy tronie Matki Boskiej sztywnie, nieruchomo, jakby skostniałe postacie.

Madonna Duccia w czerwonej tunice i ciemniejszym płaszczu tego samego koloru ma wyraz twarzy pełen dobroci i miłosierdzia, bardzo odmienny od współczesnych bizantyńskich typów, bardzo indywidualny. Toż samo piękne anioły więcej łacińską noszą cechę. Jezus, widocznie malowany

[1]) Richter: Lectures on the national Gallesy. London. Longmans, 1898, p. 6.

[2]) Arch. di Stato Firenze. Mss. S. M. Novella. Uscite di Compagnia di S. P. Martire. vol. I. anno 1316.

z natury, według modelu, chociaż najmniej archaiczną jest postacią w całym obrazie, przecież razi cokolwiek brakiem dziecinnego w twarzy wyrazu. Rozumne chłopię spogląda nie na matkę, ale przed siebie, na widza.

Tron Madonny, udrapowany białą materją w złocisto-niebieskie przetykaną wzory, odmienny od podobnych, ciężkich bizantyńskich tronów, wydaje się jakby rysowany pod wpływem rzymskich Cosmatów. W obrazie Gwida sieneńskiego widzimy jeszcze tron bizantyński, wysadzany drogiemi kamieniami, nad którym złotnik zdawał się pracować; tron Duccia jest już stolarską robotą, a i pod tym względem jest zajmujący, że znać w nim gdzie niegdzie gotyckie wpływy.

Cały obraz o żywych barwach musiał robić wesołe, miłe wrażenie, a ta pogoda tem bardziej go różniła od ponurych bizantyńskich malowideł i od tych groźnych krucyfiksów, które jeszcze Giunta zawieszał po kościołach. — Jutrzenka innego świata zabłysła w dziele Duccia, które się stało wzorem dla całych artystycznych pokoleń.

Oczywiście, że obraz w Santa Maria Novella musiał i w ojczystej Sienie podnieść bardzo stanowisko Duccia. Uważano go od tego czasu jako znakomitość, zasięgano jego zdania, a w roku 1295 wezwała go gmina do rady w sprawie budowy gotyckiej studni w pobliżu Porta Ovile.

Charakterystyczną cechą ówczesnych miejskich stosunków jest owa drobiazgowa równość wobec prawa, która najznakomitszego nawet obywatela nie chroniła przed cenzurami wszechwładnej Signorji. Mimo, że Duccio należał do wybitnych osobistości, często bywał karany to za długi, to za inne przekroczenia. Według sieneńskich aktów musiał płacić grzywny w latach 1280, 1295, 1302, a nawet w czasach największej swej chwały, w roku 1308, gdyż nie zastosował się do rozkazów kapitana del popolo i nie poszedł na wojskową wyprawę przeciw feudalnym panom na Maremmach.

Z długów biedak nie wychodził, a ostatnią o nim wiadomością, jaką nam akta przechowały, jest wzmianka, że 8 czerwca 1313 zaciągnął dług u Ser Tomasza di Dino.

Zamówienie, które artystę największą okryło chwałą otrzymał on 9 października 1308.

W początkach XIV wieku przyszła kolej na ozdabianie zbudowanej już sieneńskiej katedry, na upiększenie jej obrazami.

Operario del Duomo, messer Jacomo di Gilberti, zwrócił się do Duccia, aby artysta wykonał do wielkiego ołtarza wspaniałą „ankonę", przedstawiającą Matkę Boską na tronie, Maesta, ozdobioną wieloma jeszcze scenami z pisma świętego. Ołtarz miał niejako być dalszem wywdzięczeniem się Madonnie za opiekę w bitwie pod Montaperti i zastąpić skromna Madonnę o wielkich oczach.

Zamówiony obraz bardzo Sieneńczykom leżał na sercu: rząd rzeczypospolitej zmniejszył nawet liczbę robotników około wykończenia katedry, aby móc część pieniędzy, w ten sposób zaoszczędzonych, wydawać na malarskie dzieło, które miało kosztować olbrzymią na owe czasy sumę, przeszło trzy tysiące florenów w złocie.

Blisko trzy lata pracował mistrz nad ankoną. Na wiosnę roku 1311 ukończył ją i powszechnie wielkie wywołał wrażenie. Kronikarz sieneński, Agnolo di Tura, nazywa ją najpiękniejszym obrazem, jaki kiedykolwiek widziano i zrobiono, la più bella tavola, che mai si vedesse et facesse, a później Lorenzo Ghiberti mówi, że to rzecz wspaniała, è magnifica cosa; po Sienie zaś jeden tylko głos się rozszedł, że takiego dzieła żaden jeszcze malarz nie stworzył.

Dzień 9 czerwca 1311 był dla Sieny pamiętnem uroczystem świętem. Ukończony ołtarz przenoszono z muzyką, w procesji z mieszkania artysty do katedry. Zamknięto sklepy i warsztaty, bito w dzwony, cała ludność zaległa ulice. Bezimienny kronikarz tak swe wrażenia opisuje:

„Na miejsce Madonny delle grazie została zrobiona nowa, o wiele piękniejsza, pobożność wzbudzająca Madonna. Z odwrotnej strony przedstawia obraz sceny ze Starego i Nowego testamentu.

W dniu, kiedy go do katedry przenoszono, były sklepy zamknięte, a biskup zarządził uroczystą pobożną procesję księży świeckich i zakonników. W pochodzie brali udział Signori nove, wszyscy urzędnicy i lud cały; najgodniejsi szli z gorejącemi świecami za obrazem, a za nimi kobiety i dzieci z wielkiem nabożeństwem. Według zwyczaju obchodzono

całe Campo wokoło, podczas gdy w dzwony bito na chwałę tak szlachetnego dzieła.

Wykonał je malarz Duccio di Niccolo w domu de'Muciatti, za bramą Staloreggi, a cały ten dzień przeszedł na modlitwach i jałmużnach, które hojnie dawano ubogim na cześć Boga i Matki jego, która jest naszą orędowniczką i broni nas w swej nieskończonej litości od wszelkiego złego i osłania Sienę od zdrajców i nieprzyjaciół".

Według rachunków Bicherny, kosztowało przeniesienie obrazu z pracowni mistrza do katedry, jako też wynagrodzenie dzwonników i trębaczy, tudzież muzykantów, towarzyszących uroczystej procesji, przeszło dwanaście lir.

W uroczystości sam tylko Duccio nie brał udziału, tak bowiem miał zniszczone odzienie, że go wstyd było iść za procesją ulicami i zwracać uwagę na swoją biedę.

Cały ten opis przeniósł Vasari do Florencji i przytoczył go z niektóremi zmianami z okazji zawieszenia Madonny Rucellai w Santa Maria Novella.

Ankona sieneńska składała się z dużego obrazu, przedstawiającego Madonnę z dziecięciem, siedzącą na tronie w otoczeniu aniołów i świętych, pogrążonych w adoracji, tudzież z dwudziestu sześciu pomniejszych obrazów, umieszczonych na odwrotnej stronie. Całość miała 4.24 metrów długości a 2.10 wysokości i ujętą była w bogate, gotyckie, złocone i malowane ramy.

Duccio podpisał swe dzieło w myśl sieneńskich tradycyj: Matko Boża, bądź dla Sieny źródłem pokoju, bądź życiem dla Duccia, który cię wymalował. Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei, sis Duccio vita, te quia pinxit ita.

Ołtarz przeszedł bardzo smutne koleje, najprzód bowiem ustawiony w prezbiterjum, później przepiłowany i w części tam umieszczony, gdzie była Madonna delle grazie, znalazł się wkońcu w najnowszych już czasach w Opera del Duomo, gdzie przynajmniej w spokoju i dobrem oświetleniu oglądać go można. Całość nas jednak nie doszła, niektóre części zaginęły, albo do obcych dostały się zbiorów.

Przypatrzmy się bliżej ankonie.

Rozmiary Madonny, podobnie jak w ołtarzu Rucellai, są o wiele większe, aniżeli otaczających ją osób: tradycja to

greckiej i rzymskiej sztuki, która postaci bogów nawet wielkością od ludzi odróżnia. Początkowo chrześcijańscy artyści także się do tej idei stosowali.

Tron, na którym Madonna spoczywa, trzymając dzieciątko Jezus na lewem ramieniu, podobnie jak tron Madonny w Santa Maria Novella, przypomina raczej prace rzymskich marmorarjów, aniżeli bizantyńskie sprzęty. Jest to właściwie duża architektoniczna budowa, z poza której nadzwyczaj wdzięczne wyglądają postacie kobiet-aniołów.

Sama Madonna poważna, ale pełna słodyczy, naturalnie oddana; płaszcz, który spływa od głowy aż do stóp, układa się w tak miękką draperję, iż przypuszczać trzeba, że go artysta według modelu malował. Jezus, czteroletnie chłopię o młodej, rozumnej twarzyczce, kędzierzawych włosach, razi za dużym korpusem ciała w porównaniu do nóg, które stosunkowo bardzo nikłe wypadły. Dziecina na pierwszy rzut oka uderza swem pokrewieństwem z Jezusem w Santa Maria Novella, pomimo, że tutaj inaczej ma ułożone ręce.

Grupy świętych, mężczyzn i kobiet, klęczące symetrycznie po obydwu stronach, postacie rozumne, sympatyczne, po większej części nienaśladowane, z życia wzięte, przyczyniają się do podniesienia powagi całego obrazu, który Włosi w tej formie słusznie Maestà nazwali.

Szczególną pięknością odznaczają się śś. Agnieszka i Agata, przewyższające co do kobiecej urody wszystkie niewieście typy, jakie włoscy artyści stworzyli w tej nowej epoce malarstwa. Pełne także wdzięku są opierające się o tron anioły o szlachetnych twarzach, wyrażające głęboką dla Matki Boskiej adorację.

Ornamentacyjne szczegóły, wykonane z artyzmem złotnika, pełne bogactwa w pomysłach. Duccio staje w tej mierze na czele sieneńskich mistrzów. Złoto wszędzie: przyćmione i lśniące, gładkie i trochę wypukłe. Szaty Madonny i świętych obszyte kamieniami i ornamentami o misternym rysunku. Wszędzie liście i kwiaty stylizowane, wykonane na złotem tle, jakby rękami jubilera. Znajduje się pomiędzy niemi i klasyczny akantus, są sploty bluszczu i girlandy róż, a wszystko rysowane i żłobione z taką subtelnością i z takim smakiem, iż nie dziw, że później sieneńscy złotnicy, biorąc

sobie wzory z obrazów, zasłynęli na całą Europę. Szczególnie dużo zadawał sobie Duccio pracy, malując aureolę Madonny i Chrystusa: każda z nich to małe arcydzieło zręczności i wykwintnego smaku.

Talent Duccia był w obrazie, przedstawiającym samą Madonnę, więcej krępowanym tradycyjnemi formami, aniżeli w ilustracjach, przedstawiających jej żywot i żywot Chrystusa. Ilustracje te, przeznaczone do ozdoby odwrotnej strony ankony, a tem samem mniej wystawione na kościelną krytykę i na uwagi wielkości gminnych, które w owych czasach bardzo przestrzegały istniejących tradycyj, nadawały sie daleko więcej do wprowadzenia nowości.

Panuje też w nich swoboda, Duccio często odchodzi tam od dotychczasowych formularzy, a namiętność i uczucie oddaje z całą siłą, właściwą swej duszy. Na każdym niemal z obrazków widać realistyczne studja z natury.

Z rozpatrywania się w tych misternych pracach wynosi się przekonanie, że niema potężniejszego artystycznego talentu, któryby się nie chciał uwolnić z form skostniałych, przekazanych mu z przeszłości i któryby w zapatrywaniu się na przyrodę nie szukał odświeżenia sztuki. Jest to tak naturalny artystyczny instynkt, niezawisły od żadnych szkół malarskich i krytycznych teoryj, że ów „powrót do natury", o którym się często mówi, zawsze istniał i zawsze odgrywał nadzwyczaj ważną rolę. Nawet bizantyńscy malarze starali się wyłamywać z pod despotycznych reguł i szukać odświeżenia w przyrodzie.

Każda sztuka, mówię tutaj o malarstwie i rzeźbie, rozpoczyna się naśladowaniem natury, mniej lub więcej niewolniczem, mniej lub więcej udanem. To naśladownictwo jednak nigdy nie oddaje wiernie wzorów wziętych z przyrody, bo każde oko ludzkie inaczej patrzy i każda ręka inaczej pracuje.

Stąd powstają szkoły artystyczne. Im dłużej jednak trwa to naśladownictwo, tem bardziej sztuka kostnieje, tem bardziej się staje jednostajną i bezduszną. Tak było i z bizantyńską sztuką, której przemożny wpływ zastali Giunta Pisano, Gwido Sieneński i Duccio.

Zdawałoby się, że tak prostą powinno być rzeczą porzucić dawne formuły i rysować z natury, tak jednak nie jest.

malarze nie umieją już wskutek długiego naśladownictwa rysować według żywego modelu; w ciągu czasów zresztą technika się zatraca, trzeba dopiero nauczyć się patrzeć na przedmioty w sposób dla artysty przydatny i o ile możności wiernie je oddawać. Tylko umysły śmiałe, potężne, umieją się wyzwalać z formuł i przyzwyczajeń, w których się rozwijały i wzrosły. Umysły te są rzadsze, aniżeliby się spodziewać należało, dlatego ludzkość je tak bardzo ceni.

Duccio starał się zerwać łańcuchy dawnych tradycyj, musiał się ćwiczyć w rysowaniu według modelów, miał dość energji i talentu, aby iść w sztuce innemi drogami. Ta siła, ten talent nie wystarczały jednak, aby odrazu stworzyć nowe, pozbawione wad malarstwo, bo juścić praca ta przechodziła siły jednego człowieka, który nie mógł przezwyciężyć trudności malarskiej perspektywy i nauczyć się anatomji i mechaniki ludzkiego ciała, bo jej wówczas nikt dobrze nie znał, nietylko malarz, ale i lekarze.

Oczywiście społeczeństwo, które go otaczało, musiało być już znużone jednostajnością bizantyńskiej sztuki i jak zwykle w czasach wielkich reform i reforma malarstwa zewsząd się zapowiadała.

Ożywczych idej trzeba z końcem XII i w XIII wieku zawsze szukać we Francji; gotycki ruch artystyczny był tak potężny, że poruszał umysły w całej Europie. Rzeźba gotycka brała mnóstwo wzorów z natury: kwiaty, zwierzęta i postać człowieka. Wprawdzie stylizowała ona żyjące istoty stosownie do wymogów architektury, ale nie zatracała w nich bijącego tętna przyrody.

Nie trzeba zapominać, że Duccio był rówieśnikiem Jana Pizana i że również — jak wielki reformator rzeźbiarstwa — stał pod wpływem nowych prądów. Francuskie minjatury tak samo jak rzeźby do Włoch dochodziły, zresztą gotycyzm, podobnie jak poezja prowansalska, wciskał się wszędzie oryginalnością swej inwencji, zajmował wszystkie wrażliwsze umysły.

Duccio też wprowadzał w malarstwo gotyckie ideje, ale równocześnie łączył je z włoskiemi tradycjami.

Już w ornamentach tronu Madonny Rucellai spotykamy gotyckie motywa, a sieneńską Maestę oprawił on we wspa-

niałe gotyckie obramowanie. Sympatja jego do architektury gotyckiej objawia się w wielu obrazach, w których za tło służą mu gotyckie budowle. W tej mierze jest on prawdziwym znawcą i żaden z sieneńskich lub florentyńskich malarzy przez lat dziesiątki w architektonicznym rysunku mu nie dorównywa. W „Wejściu do Jerozolimy", obrazie, wchodzącym w skład sieneńskiej ankony, służą za tło gotyckie gmachy.

Przedstawił tam artysta bramę miejską na końcu ulicy Staloreggi, w pobliżu której mieszkał, kiedy swą Maestę malował, oddał pałace loggie i kopuły gmachów. To samo w innym obrazie, przedstawiającym Chrystusa uzdrawiającego ciemnego człowieka, który się znajduje w londyńskiej galerii, nadzwyczaj piękne widzimy tło architektoniczne, gotyckie.

Niektóre postacie w jego obrazach, a przedewszystkiem w sieneńskiej ankonie, jakby przerysowane z gotyckich wzorów, noszą na sobie najzupełniej cechę francuskiej sztuki. Gdzie niegdzie uderza pokrewieństwo pomiędzy jego świętymi a figurami Jana Pizana. Obydwaj mistrze na siebie oddziaływali, Duccio jednak zachował nawet w najdramatyczniejszych scenach miarę, przeciw której Pizano często grzeszył. Sieneńczyk nie wpadał nigdy w grymas, w karykaturę.

Od początku włoskie malarstwo upodobało sobie pewne przedmioty biblijne, z których artyści tworzyli najpiękniejsze kwiaty swego talentu. Do takich należało jako szczyt dramatycznej akcji „Ukrzyżowanie", a jako najwyższy wyraz religijnego liryzmu „Zwiastowanie" i „Narodzenie Chrystusa", które się stały prawdziwą skarbnicą dla włoskiej sztuki. „Ucieczka zaś do Egiptu" i „Trzej królowie" były tematami niejako „rodzajowego" malarstwa, gdyż pozwalały najswobodniej przedmiot traktować i niejedną nowość wprowadzić z natury.

Że Duccio te tematy i sposób ich przedstawienia z minjatur studjował, niema wątpliwości, dowodzi tego nadzwyczaj miękkie, subtelne prowadzenie pendzla, tak, iż przypuścić trzeba, że artysta, zanim się podjął wielkie robić obrazy, poprzednio musiał malować minjatury. Było to dla talentu artysty bardzo szczęśliwe przyzwyczajenie, wskutek którego po-

stacie Duccia nadzwyczaj są starannie wypracowane, nie banalne i w każdej z nich właściwy się przebija charakter.

W sieneńskiej galerji znajduje się mały jego tryptyk (Stanza I, 35), bardzo zniszczony, ale nieodnawiany, przedstawiający Madonnę w otoczeniu śś. Piotra i Pawła i rozmaite sceny z życia Chrystusa. W dziele tem, więcej może niż innem, widoczny jest wpływ minjaturzystów na sposób malowania Duccia. Ta sama drobiazgowość wykonania, to samo zamiłowanie do świetności ornamentów, ta sama wierność w oddaniu szczegółów.

Jeden z historyków sztuki, Kondakoff, chce nawet wiedzieć, na jakim kodeksie z minjaturami Duccio się opierał, a mianowicie: na ewangelji przechowanej w bibljotece w Parmie [1]). Jest to już wszakże za daleko posunięta domyślność badacza, gdyż najmniejszego nie mamy dowodu, że artysta widział kiedykolwiek te minjatury.

Kodeksów minjaturowych było wówczas dużo i w nich po raz pierwszy spotykamy ilustracje męki Chrystusa. Najsłynniejszemi w tej mierze, które dzisiaj znamy, są: ewangelja tak zwana syryjska z roku 586 mnicha Rabuli w bibljotece florentyńskiej, ewangelja grecka z Rossano i łacińska z Cambridge. W tej ostatniej są kompozycje, jak np. „Wejście do Jeruzalem“, której co do siły dramatycznej nawet Giotto nie przewyższył.

Duccio nie potrzebował jednak kształcić się na tak dawnych kodeksach, gdyż wówczas tak z klasztorów włoskich, jak z Francji, niemało się rozchodziło minjatur po całym świecie, które stosownie do artysty, który je malował, albo więcej bizantyńską, albo łacińską lub wreszcie gotycką nosiły cechę. Bibljoteki: watykańska, Laurencjana we Florencji i Narodowa w Paryżu przechowują jeszcze dostateczną ilość tych skarbów średniowiecznego malarstwa.

Część obrazów ankony, przedstawiających sceny z pisma świętego, odpowiada w zupełności pierwotnym przepisom ikonografji chrześcijańskiej i dawnym minjaturom, znaczna ich część jednak jest własną kompozycją Duccia, a męka Chrystusa nigdy jeszcze dotąd tak szczegółowo w sztuce jak

[1]) Kondakoff: Histoire de l'art byzantin. trad. Trawiński II. 156.

przez niego nie została przedstawioną. Najoryginalniejszym okazuje się mistrz w historji Marji, a mianowicie w sześciu obrazach, których treść zaczerpnął zapewne z opowiadań „Złotej legendy“ Voragine'a. „Wniebowzięcia Marji“, najpoetyczniejszej z tych legend, Duccio jednak nie ilustrował.

Szczyt swego talentu osiągnął on w „Ukrzyżowaniu“, które największy po tronującej Madonnie zajmuje obraz.

W przeciwieństwie z Giuntą Pizanem przedstawił Duccio Chrystusa na krzyżu pomiędzy łotrami, a wbrew dotychczasowym przepisom usunął aniołów, zbierających do naczyń krew Zbawiciela, jako zanadto drobnostkowy szczegół wobec wielkości rozgrywającej się tragedji.

Pięćdziesiąt postaci umieścił artysta na tym obrazie oprócz chmury aniołów, unoszących się nad krzyżem.

Ze stanowiska znajomości ludzkiego organizmu ciało Chrystusa nieporównanie lepiej wypadło niż u Giunty, a nawet jak u późniejszego Giotta, a w grupach osób, zgromadzonych po obu stronach krzyża, pełno wyrazistych twarzy. Z wielką prawdą oddał artysta scenę, jak Marja zemdlona upada na ramiona kobiet, których oczy z przerażeniem zwracają się ku Ukrzyżowanemu. Bardzo barwną i oryginalną wydaje nam się grupa żołnierzy, kapłanów i ludu na prawo. Każda z tych postaci jest inna, każda charakterystyczna. Pełno tam życia, wszystko naturalne, nie sztywne, nie wymuszone.

Do najbardziej udanych, zadziwiająco pięknych na owe czasy, należy główna grupa w obrazie, przedstawiającym „Zdjęcie z krzyża“. Marja obejmuje pochylającą się głowę Chrystusa i z wyrazem pełnym macierzyńskiego bólu przytula ją do swych ust, aby na ukochanem obliczu ostatni swój złożyć pocałunek. Obydwie te główne postacie, jako też inne, które je otaczają, są oddane z wysokim artyzmem.

W każdym niemal z obrazów Duccia znajdziemy coś podziwienia godnego, każdy z nich starannie wykonany, postacie rysowane z wielką znajomością proporcji, ręce i nogi piękne i starannie oddane.

Do najsympatyczniejszych dzieł jego należy „Zwiastowanie“, znajdujące się w Londynie. W przedsionku o gotyckiej architekturze scena się odbywa. Marja z drzwi wychodzi

anioł szczególnej piękności lekkim krokiem do niej się zbliża i ruchem ręki pełnym wdzięku zdaje się słowom swym jeszcze więcej nadawać nacisku. Obydwie postacie może tutaj bardziej ziemskie i jędrniejsze, aniżeli podobne postacie na obrazach Fra Angelika, ale właśnie dlatego bardziej zrozumiałe. Są one prawdziwem zwycięstwem nowego włoskiego ducha nad bizantyńską rutyną.

Duccio stworzył to, czem sieneńska szkoła malarska do dziś dnia serce podbija: kobietę młodą, pełną czarującego wdzięku, kobietę o oczach podłużnych, o rzymskim nosie i harmonijnem czole, o jakimś szlachetnym wyrazie w twarzy, który ją czyni wyższą od kobiet florentyńskich malarzy. Po raz pierwszy też w sieneńskiem malarstwie widzimy ożywczy uśmiech na twarzach kobiecych postaci, jakby jutrzenkę, zapowiadającą nową artystyczną erę. Bizantynizm nie znał dobrotliwego uśmiechu, tego najpiękniejszego objawu szlachetnej duszy.

Co także uderza w obrazach Duccia, to wielka miara w przedstawieniu tragicznych uczuć. — W „Ukrzyżowaniu“, w „Zdjęciu z krzyża“ lub w „Chrystusie przed Piłatem“ nie widać nigdzie tych niemiłych, często wstrętnych przekrzywień twarzy, tych ruchów konwulsyjnych, które tak częstemi są w rzeźbach Jana z Pizy. Tutaj ruchy naturalne i pewna prostota wszędzie rozlana, której Giotto najczęściej nie umiał wlać w swe postacie.

Olbrzymi postęp Duccia polega także na pejzażu, który śmiało bierze z natury. We „Wjeździe do Jerozolimy“ przedstawił artysta drogę, wijącą się pomiędzy ogrody, palmy, oliwki i pomarańczowe drzewa. Na murze dzieci się przypatrują lub wyłażą na gałęzie, w oknach pełno ciekawych, chłopaki biegną przed Chrystusem, jadącym na oślicy.

W „Cudownym połowie ryb“, w Opera del Duomo tak piękny pejzaż, na jaki się żaden inny malarz XIII wieku zdobyć nie potrafił. Giotto nie dorównał sieneńskiemu mistrzowi w oddaniu roślinności, drzew rysowanych z natury. To samo realne studjum widać w „Narodzeniu Chrystusa“, znajdującem się w berlińskiej galerji i w wielu innych obrazach.

Wpływ Duccia na malarstwo włoskie był olbrzymi i do-

ląd może dostatecznie go nie oceniono. Wskutek tego, że mistrz ilustrował prawie wszystkie ważniejsze sceny biblijne, wytknął na długie lata kierunek włoskim artystom i dał wzory, według których je przedstawiać mieli. Jeszcze u malarzy XV wieku można znaleźć ślady pomysłów sieneńskiego artysty.

Giotto wprawdzie cztery lata przed Ducciem (r. 1306) rozpoczął malować ten sam przedmiot, mękę Chrystusa w swych freskach, w padewskiej arenie, ale jego kompozycje nie dorównują bogactwem pomysłów kompozycjom Duccia.

Gdy Ingres, zwiedzając Sienę, przypatrzył się odbiciom z obrazów męki Pańskiej Duccia, przeznaczonym do wykonania sztychów Bartocciniego, unosił się nad niemi, sądząc, że początkowe sieneńskie malarstwo było już zapowiedzią „odrodzenia".

Sieneńscy malarze napisali na czele swych statutów z r. 1355 imię Boga wszechmocnego i Madonny, „gdyż jesteśmy, mówili, z łaski Boskiej tymi, którzy objawiają ludziom prostym, nie umiejącym czytać, rzeczy cudowne, zdziałane cnotą i będące skutkiem świętej wiary; a żadna rzecz, choćby była najmniejszą, nie może mieć początku i końca bez woli, wiedzy i miłości"; senza potere et senza sapere et senza con amore volere.

To credo, to wyznanie wiary najlepiej charakteryzuje szkołę sieneńską. Artyści sieneńscy malowali z wiarą i miłością, a najszczerszy wyraz temu wewnętrznemu nastrojowi ich duszy umiał dać po Ducciu Simone Martini.

V.

Tem, czem byli Guido Guinicelli, Cino da Pistoja, a wreszcie Dante w poezji dla podniesienia ideału kobiety, tem stał się Simone Martini w malarstwie. Donna angelicata — to również jego ideał, przedstawić ją jego zadanie.

Jak zwykle, myśl się w poezji pierwej objawiła, zanim przeszła do sztuki. Duccio był malarzem religijnym, Martini malarzem religijnego mistycyzmu. Owiany nadto duchem rycerskości wskutek swego zetknięcia się z dworem andegaweńskim w Neapolu, umiał lepiej aniżeli którykolwiek inny

włoski artysta oddać właściwości francusko-włoskiego rycerskiego świata.

Głównem jego staraniem było stworzyć kobietę, którą poeci opiewali, szlachetną, piękną, pełną jakiegoś nieziemskiego wyrazu. Wzrok jej miał objawiać wszelkie owe cnoty, które poezja uanielonej istocie przypisywała. Kobiety Martiniego to kasztelanki, patrycjuszki, wspaniale, najczęściej modnie ubrane, o długich, pięknie się drapujących sukniach, obhaftowane i ozłocone, jak kobietom rycerskiego świata przystało. Po rysunku kształtnych wąskich rąk poznać ich pochodzenie, po ruchach staranne wychowanie. Nie są to mieszczki późniejszych florentyńskich mistrzów, jak Gozzoli lub obydwaj Lippi, ale najszlachetniejsze kwiaty społeczeństwa. Do kobiet Giotta nawet porównać nie można tych wyższych istot Martiniego, wyglądają one wobec nich jak kobiety Reynoldsa w porównaniu z chłopakami Ostadego.

W arystokratycznej Sienie, w Pizie o dawnej kulturze, wreszcie w Neapolu na dworze andegaweńskim, gdzie przez jakiś czas Simone przebywał, mógł znaleźć modele do swych pięknych kobiet. Nie wyrobił on jednak jednostajnego typu świętych, ale prawie każda z nich ma swój własny charakter, swą odmienną cechę.

Petrarka nie bez powodu zwrócił się do Martiniego, aby mu wymalował portret Laury. Portret wypadł tak świetnie, że poeta poświęcił mu aż trzy sonety. Zapewnia on, że Szymon musiał chyba pójść do raju, dokąd się urocza udała Laura, tam ją widzieć i odrysować, aby na ziemi uwierzono, że tak piękną była.

Martini urodził się w Sienie około roku 1284 z ojca Marcina, w części miasta świętego Egidjusza; ożenił się z Giovanną, córką malarza Memma di Filipucci a siostrą Lippa Memmi, także sieneńskiego malarza; umarł w Awinjonie w roku 1344.

Czy był uczniem Duccia? niewiadomo; poszedł jednak śladami swego poprzednika, przejął się jego duchem i doprowadził sieneńskie malarstwo do wyżyny, na której wszystkie swe właściwości i zalety rozwinąć mogło.

Żywot i działalność Martiniego rozpada się na trzy wybitne epoki.

W roku 1215 pierwszą mamy wiadomość o jego artystycznej działalności, a odtąd aż po rok 1333 widzimy go pracującego częścią w Sienie i Pizie, częścią w Neapolu, malującego freski i obrazy.

Od roku 1333 do 1339 przebywa on w Asyżu, gdzie prawie najważniejszą część swej artystycznej pozostawia pracy, wreszcie od roku 1339 do 1344 maluje na dworze papieskim w Awinjonie wraz z bratem swym Donatem.

Przypatrzmy się pierwszej epoce.

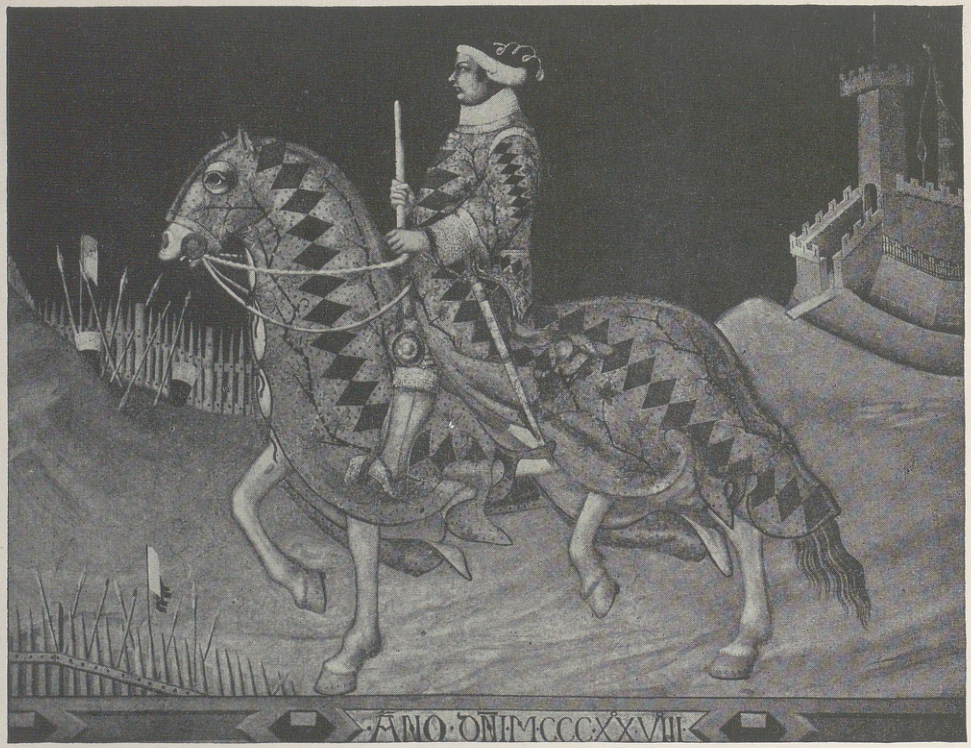
Niejeden z miłośników sztuki mógłby pozazdrościć sieneńskiemu syndykowi jego komnat w Palazzo publico. Gdzie spojrzeć, freski Sodomy i dawniejsze malowidła Sana di Pietro i Vecchietty; największą wszakże ozdobą całego ratusza jest sala na pierwszem piętrze, gdzie obok Sodomy panuje Martini.

Na głównej ścianie znajduje się ogromny jego fresk, przedstawiający Madonnę z dziecięciem pod baldachimem, otoczoną świętymi i aniołami. Zdaleka bije już obraz w oczy owem bogactwem złotem tkanych szat, ozdób, diademów, klejnotów, pereł, misternych aureoli nad głowami świętych, które się stały charakterystyką sieneńskiego malarstwa. Artysta, równie jak wielu innych tamtejszych mistrzów, szedł w tej mierze tak daleko, że niektóre ornamenty, jak agrafę, spinającą płaszcz Madonny, jak złocone taśmy, robił wypukłe, aby jeszcze większe osiągnąć wrażenie świetności.

Były to zabytki jeszcze bizantynizmu, a próżna, bogata w świetnych czasach Siena chętnie je przyjmowała.

W postaciach freska w ratuszu szukamy śladów owego wdzięku, który Petrarkę tak zachwycał. Znajdujemy go też zaraz w dwóch aniołach, klęczących przed tronem i podających Madonnie misę z owocami. Są to anioły, w których Simone przeczuł Leonarda, tyle w nich słodyczy i uroku. W samej Madonnie, łagodnej i poważnej, nie widać jeszcze wyswobodzenia się od dawniejszych pojęć, równie jak w Dzieciątku Jezus, które stoi na kolanach matki, trochę sztywne i rażące zanadto dojrzałemi rysami twarzy.

Po bokach Marji przedstawił artysta cały szereg świętych po piętnaście figur z każdej strony. Uderzają one jeszcze, zwłaszcza postacie stojące, brakiem znajomości ana-



Simone Martini. Guidoriccio da Fogliano. Palazzo pubblico Siena.

tomji ludzkiego ciała, natomiast twarze z prawdziwem zamiłowaniem są oddane. Całość kompozycji wyżej stoi od głównego obrazu ankony Duccia; w ugrupowaniu osób więcej tutaj swobody, więcej powietrza, więcej przestrzeni. Postęp w tej mierze znaczny, pomimo że fresk należy do wczesnych dzieł mistrza, malował on go bowiem w roku 1315, a więc zaledwie w kilka lat po ukończeniu Maesty Duccia.

Pod tronem Marji napis, wyjaśniający znaczenie obrazu w sali miejskiej starszyzny. Matka Boska przemawia tam: „Róże i lilje, zdobiące łąki w niebiosach, nie cieszą mnie więcej, jak wasze pożyteczne rady. Gdy jednak takiego pomiędzy wami spostrzegę, który, ziemską wiedziony chciwością, o mnie zapomina, kraj mój poniewiera, a im gorzej działa, tem większą okrywa się chwałą, ten niech się potępieńcem stanie, równie jak każdy, który go popiera". — A zwracając się do otaczających ją świętych, zapewnia Madonna, że modły ich nie pomogą tym, którzy niezgodę sieją w rzeczypospolitej.

Przestrogi te były aż nadto potrzebne w sali obrad sieneńskiego narodu.

Równie zajmującym jak Maestà jest inny fresk, pokrywający główną część przeciwległej ściany, którą Martini w trzynaście lat później malował.

Doliną pomiędzy dwoma zamczyskami jedzie rycerz na ciężkim, pysznie przybranym koniu, trzymając w ręku buławę. Jest to sieneński wódz Guidoriccio Fogliani de'Ricci, zwycięzca z pod Montemassi i Sassoforte.

Obraz już z tego powodu nas uderza, że wychodzi poza ramy zwykłych kościelnych i alegorycznych kompozycyj i daje nam miarę, jak Sieneńczycy umieli traktować przyrodę. Koń i rycerz wybornie oddani. Ricci siedzi silnie w siodle, koń tak stąpa naturalnie, że się niemal słyszy jego chody. W tym koniu i w tym jeźdźcu czuć już tę samą potęgę, która później tak charakterystyczną stała się cechą konnych pomników Donatella i Verocchia. A i pejzaż zajmujący: nie jest on już naśladownictwem krajobrazu Duccia, ale zupełnie zastosowany do tematu, nadzwyczaj się dobrze nadaje jako tło do pysznej postaci rycerza.

Obraz ten wyraźnym jest dowodem, jakieby świetne rze-

czy stwarzali byli pierwotni włoscy malarze, gdyby nie ciężył był na nich bizantyński formalizm. Poczucia przyrody brak im nie było, a pendzel ich nabierał natychmiast swobody, jak tylko nie byli krępowani przepisami malarskiej tradycji. Gdy się patrzy na konną postać Riccego, przypominają się prawie velasquezowskie portrety madryckiej galerji, jakaś szczególna siła i swoboda w całej tej kompozycji, a mówiąc po dzisiejszemu, rzecz jest zupełnie en plain air traktowana. Spoglądając raz na ścianę z Matką Boską i znowu na portret Riccego, prawie uwierzyć trudno, że obydwa freski jeden i ten sam artysta malował.

Z pierwszej epoki działania mistrza pochodzi także bardzo duża niegdyś ankona w Pizie i trzy pomniejsze Madonny w muzeum w Orvieto.

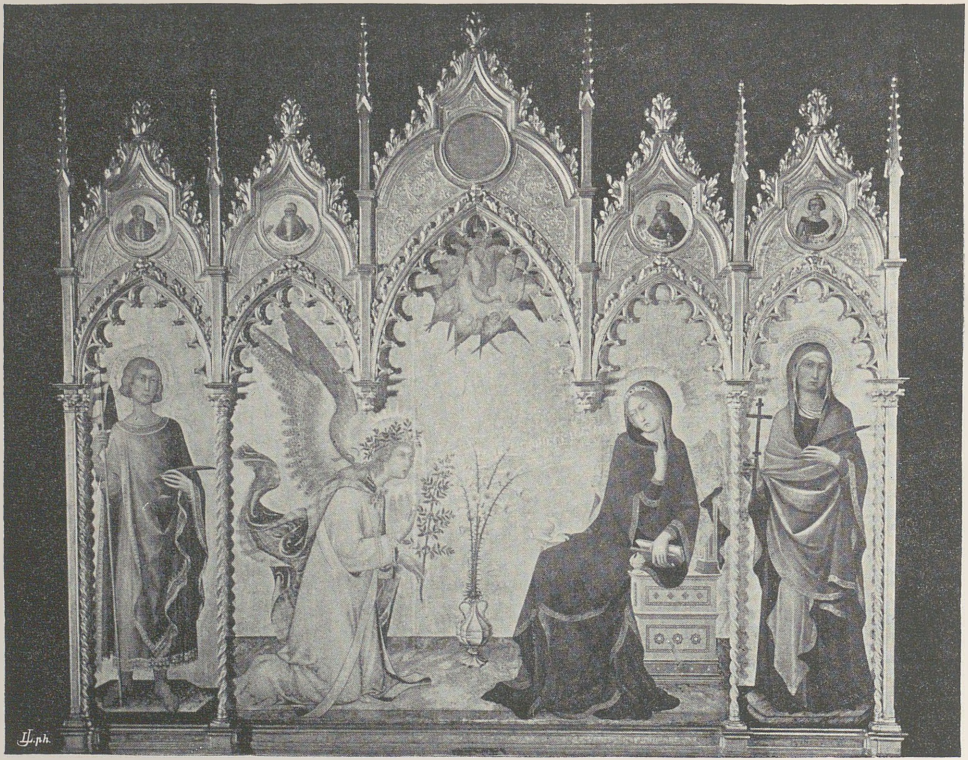
Madonna pizańska należy do tych samych olbrzymich kompozycyj jak Maestà Duccia. Zamówili ją dominikanie z Pizy w roku 1320, a przez długie czasy zdobiła ona główny ołtarz kościoła św. Katarzyny. W środku ankony królowała Madonna, a na bocznych obrazach i na predelli mieściło się czterdzieści jeden postaci. Dzisiaj ośm obrazów przechowuje muzeum pizańske, a reszta znajduje się w sali arcybiskupiego seminarjum.

Z wszystkich tych kompozycyj, podobnie jak z Maesty w sieneńskim ratuszu, wieje pewien liryczny spokój, głęboka, poważna religijność.

Nigdzie jednak nie przebija się tak ów religijny liryzm Martiniego jak w jego „Zwiastowaniu“, które się z katedry sieneńskiej dostało do florentyńskich Ufficjów. Pochodzi ono z roku 1333, a więc stoi na rozdrożu pomiędzy pracami Szymona w Sienie i Asyżu [1]).

Środkowa dość duża tablica przedstawia Zwiastowanie na złotem tle: przerażona Marja wciska się w krzesło, na którem siedzi, jak gdyby się chciała schronić przed niespodziewaną wiadomością; na lewo zbliża się archanioł Gabrjel z gałązką oliwną w ręku, a rozdziela ich wazon z białą lilją. Po

[1]) Obraz ten, przeznaczony początkowo do sieneńskiej katedry, został później darowany kościołowi San Ansano w Castelvecchio i dopiero w roku 1799 znalazł w Ufficjach swe ostateczne umieszczenie.



Simone Martini i Lippo Memmi. „Zwiastowanie“ w galerji Uffici we Florencji.



Simone Martini. Pasowanie św. Marcina na rycerza.
Fresk w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu.

bokach, w osobnych, gotyckiemi ramami przedzielonych obrazach, stoją z jednej strony św. Ansano, trzymając czarno-biały sztandar Sieny, a z drugiej św. Julja. — Dwie te figury są pendzla szwagra Szymona, Memmiego, podczas gdy środkową tablicę sam mistrz malował.

Obraz ten, pomimo że razi kilkoma błędami rysunku, należy przecie do najpiękniejszych, jakie wyszły z pod pendzla Martiniego, a nigdzie może tak wyraźnie jak w tej Madonnie i w tym archaniele nie uwydatnia się owo staranie się oderwania ludzkich postaci od ziemi i uanielenia ich, jakie charakteryzuje talent wielkiego Sieneńczyka. Bogata tam także ornamentacja, pełna wykwintnego smaku.

Idźmy jednak do Asyżu.

Powołanie swe do ozdabiania freskami franciszkańskiej świątyni zawdzięczał Martini Robertowi Andegaweńskiemu, królowi Neapolu.

Robert stał w ciągłych stosunkach z toskańskimi gwelfami, z pomocą których i z poparciem papieża Jana XXII chciał w całych Włoszech pokonać rycerstwo. W roku 1310 bawił nawet w Sienie, a w dwa lata później przyjmowano tam, w pałacu Squarcialupi, brata królewskiego, Piotra, hrabiego Gravinę. Inny brat Roberta przebywał w roku 1315 w Toskanji, a tak sam król jak i jego bracia okazali się bardzo hojnymi protektorami sztuki i znali sieneńskich artystów.

W roku 1317 najstarszy brat Roberta, św. Ludwik z Tuluzy został kanonizowany, a ponieważ poprzednio zrzekł się swych praw do korony neapolitańskiej i w świątobliwem tylko życiu szukał szczęścia, więc Robert miał dość powodów, aby tę kanonizację uroczyście obchodzić i liczne fundacje czynić z jej okazji.

Pomiędzy innemi sprowadził Robert Martiniego do Neapolu, aby wymalował obraz ołtarzowy, przedstawiający, jak św. Ludwik, zrzekłszy się korony, wkłada ją na skronie swego brata. Obraz znajduje się w San Lorenzo Maggiore w Neapolu, należy do najlepszych dzieł mistrza i szkoda tylko, że bardzo zniszczony. Martini bawił, jak się zdaje, od roku 1317 do 1320 na adegaweńskim dworze.

W projektach swych zapanowania nad całemi Włochami

używał Robert franciszkanów i stał się też jednym z najpotężniejszych protektorów zakonu. Żona Roberta, królowa Sancia, fundowała wielkie klasztory klarysek: S. Croce w Neapolu, gdzie miała własną kaplicę i w Aix en Provence, a nadto założyła konwent braci mniejszych na górze Syjon. Król liczył pomiędzy franciszkanami najlepszych doradców i przyjaciół i miał zamiar w późnym wieku szukać w ich klasztorze spokoju. Sancia wstąpiła po jego śmierci do klarysek i we franciszkańskim umarła habicie.

Królestwo w ciągłych byli stosunkach z Asyżem, a według wszelkiego prawdopodobieństwa postanowił król Robert na swój koszt przyozdobić kaplicę św. Marcina w San Francesco, którą fundował z końcem XIII wieku kardynał Gentile de Montefiore. Do wykonania tego dzieła przeznaczył Martiniego.

Od dłuższego już czasu było zwyczajem neapolitańskiego dworu powoływać sieneńskich artystów.

Pierwszym malarzem toskańskim, o którym wiemy, że pracował w Neapolu, był Montano d'Arezzo. Malował on w roku 1305 z rozkazu króla Karola II dwie kaplice w Castel Nuovo, a w roku 1309 dwie inne kaplice w Castel dell' Uovo i wiele innych prac tam wykonał. Montano był wprawdzie z Arezzo, ale trzeba go w kierunku sztuki uważać za Sieneńczyka, albowiem wówczas Arezzo stało w tej mierze pod wpływem Sieny.

Ilustrowanie żywota św. Marcina było dla Martiniego zadaniem bardzo pobudzającem jego artystyczną wyobraźnię, gdyż temat luźnie tylko wiązał się z istniejącemi malarskiemi tradycjami. W Toskanji li tylko w Lucce, w San Martino, znajdowały się wówczas płaskorzeźby, przedstawiające niektóre sceny z życia świętego. Z malarzy przed Szymonem nikt się tym tematem nie zajmował. Nadto święty Marcin miał rycerską przeszłość, więc artysta, będący świeżo pod wrażeniem dworskiego przepychu i rycerskich obyczajów w Neapolu, a nadto jako Sieneńczyk, lubiący bogatą w malarstwie ornamentację, mógł teraz swym upodobaniom dogodzić.

W jedenastu obrazach opowiedział Martini w kaplicy św. Marcina sceny z żywota świętego, z których osobliwie trzy freski na szczególną zasługują uwagę, gdyż w wysokim

stopniu charakteryzują dążenie Szymona, aby wiernie oddać rzeczywistość.

Do tych scen należy pasowanie św. Marcina na rycerza, odbywające się na tle arhitektonicznem. Młody rycerz stoi, ze wzniesionemi jak do modlitwy rękami, a cesarz miecz mu przywiązuje, podczas gdy giermek ostrogę przypina.

Po prawej przygrywa kilku muzykantów, po lewej dwaj cesarscy dworzanie trzymają znamiona rycerskie: jeden hełm, a drugi miecz. Zapewne artysta musiał scenę pasowania na rycerza widzieć albo w Neapolu, albo w ojczystej Sienie, gdyż rzecz tak przedstawił, jak się według opisów i dawnych minjatur odbywała.

Simone używa z upodobaniem architektonicznego tła, podobnie jak Duccio i Giotto, a zdaje się, że dla początkowych artystów architektoniczna perspektywa łatwiejszą było do oddania aniżeli pejzaż otwarty. Dlatego rzadko w swych obrazach porzucali oni mury miejskie.

Do równie dobrych jak pasowanie na rycerza, należy inny fresk, przedstawiający, jak św. Marcin odmawia przyjęcia podarunków, które mu cesarz ofiaruje. Także tam dużo realizmu, ale ten realizm bardzo się różni od cokolwiek brutalnego naśladowania natury, które Giotta cechuje. U Martiniego zawsze przeważa chęć przedstawienia każdej rzeczy, każdej sceny w sposób artystyczny, a z dokładnością w oddaniu natury łączy się misterność pendzla i pewna łagodność barw.

Ta różnica z Giottem uderza osobliwie w obrazie, przedstawiającym śmierć św. Marcina, gdzie pomimo, że wiele osób otacza ciało zmarłego i głęboki smutek rozlany na twarzach, nigdzie nie widać tego emocjonalizmu, tego niespokoju i szarpania się, które w podobnych scenach charakteryzują Giotta. Słusznie jeden z nowszych krytyków nazywa Giotta mimikiem a Martiniego fizjognomikiem, tamten bowiem chce wszelkie uczucie oddać w nerwowych wykrzywianiach muskułów, ten we wzroku i wyrazie twarzy. W tej mierze wybornemi przedmiotami porównania z Martinim jest Giotta fresk w wyższym kościele w Asyżu, przedstawiający, jak św. Damjan opłakuje św. Franciszka, tudzież „Śmierć św. Franciszka“ w S. Croce we Florencji.

Oprócz jedenastu obrazów pomieścił artysta na ścianach kaplicy jeszcze cały szereg świętych, jak śś. Klarę, Elżbietę, Ludwika francuskiego i Ludwika z Tuluzy, Magdalenę, Katarzynę, Franciszka i wielu innych, z których osobliwie postacie kobiet i św. Franciszka odznaczają się wszelkiemi zaletami talentu Martiniego. Uszlachetniony realizm, to cecha mistrza; patrząc na taką św. Magdalenę albo Katarzynę, zdaje nam się, że widzimy przed sobą ówczesne patrycjuszki, o ruchach pełnych szlachetności, o wypielęgnowanych rękach, o delikatnej karnacji ciała, o łagodnem spojrzeniu.

Porównywając te postacie z kobietami Ghirlandaja w S. Maria Novella, można spostrzec całą różnicę epok, w których obydwa mistrze malowali. Jedne i drugie typy są brane z życia, ale florentyńskie patrycjuszki to wierne portrety kobiet z ich zaletami i błędami, kobiet dumnych, namiętnych, zawziętych, o zaciśniętych ustach, które z pewnem zdziwieniem spotykamy w kościele za wielkim ołtarzem.

Przeciwnie, po owalnych twarzach Martiniego wionął ów poetyczny duch XIII wieku, który kobietę chce podnieść w sfery, gdzie istnieje wprawdzie namiętność, ale tylko namiętność dobrego.

Z tą chęcią upoetyzowania ludzkich postaci wiąże się zapewne rysowanie długich, wąskich oczu, będące cechą, zwłaszcza sieneńskich malarzy. U Duccia sposób ten przedstawienia ludzkiego oka nie dochodzi jeszcze tak daleko jak u Martiniego. Simone najskrajniejszym jest w tej mierze artystą, a za nim idą inni Sieneńczycy, a z Florentyńczyków w części Giotto, a osobliwie Orcagna, który wogóle bardzo podlegał sieneńskim wpływom.

Wąskie, podłużne oko nie było w sztuce nowością. Charakteryzowało ono osobliwie egipską i asyryjską sztukę, przeszło w części do bizantyńskiego malarstwa, ale nie zapanowało w niem w zupełności. Owszem, bizantyńska sztuka lubiła oko duże, otwarte, w czem się zgadzała z pierwotnem chrześcijańskiem malarstwem.

Zdaje się jednak, że wąskość oka, podobnie jak podłużność palców u ręki, była zawsze cechą pewnego arystokratycznego idealizmu, a w egipskch już portretach spotyka-

my najczęściej zmrużone oko u osób wysokiego rodu, przeciwnie wyraźne okrągłe w portretach pospolitych ludzi[1]).

Sieneńska sztuka, idealno-arystokratyczna, upodobała sobie ten podłużny kształt oka osobliwie u kobiet, zgodnie z poetyczną, otaczającą je aureolą. Postacie Laury, Beatryczy, tak się rozpłynęły w świecie ducha, że na swiat ziemski prawie nie spoglądały.

Przymrużanie oka miało więc wyrażać szlachetność duszy, a błąd ten przeciw rzeczywistości długo się w malarstwie włoskiem błąkał, dopóki nie zniknął w sztuce odrodzenia.

Wróćmy jednak do kaplicy św. Marcina.

Niemałą trudność musiał mieć sieneński mistrz w przedstawieniu św. Franciszka, zwłaszcza, że w Asyżu istniały już co najmniej dwa dawniejsze portrety świętego, z których jeden — niewiadomego pendzla — nosił pewne tradycje autentyczności. Giotto tyle namalował śś. Franciszków, nie odpowiadających tej idealnej postaci, iż z prawdziwą przyjemnością widzimy, że w Szymonie znalazł się przecież podówczas mistrz, który potrafił zbliżyć się do szczytnego wyobrażenia, jakie mamy o wielkim religijnym reformatorze i oddał go nadzwyczaj sympatycznie. Św. Franciszek Martiniego jest typem szlachetnego ascety, o wyrazie pełnym dobroci i boleści.

Kilka tych samych postaci świętych, które mistrz umieścił w kaplicy św. Marcina, spotykamy raz jeszcze w pobocznej nawie niższego kościoła. Wymalował on tam al fresco pięć popiersi świętych, a prócz tego pod „Ukrzyżowaniem“ Giotta, Madonnę z dzieciątkiem i dwoma świętymi. — Z tych popiersi osobliwie św. Klara niewypowiedziany roztacza urok; jest to jedna z najpiękniejszych postaci, jakie wydała szkoła sieneńska. Również Madonna należy do najlepszych dzieł Martiniego, zawiera ona wszystko, co Sieneńczycy umieli wlać w postać Matki Bożej: dobroć, słodycz i miłosierdzie.

[1]) Proszę porównać piękną twarz królowej Tai w egipskiem muzeum w Kairze i płaskorzeźbę z Abydos, przedstawiającą Setiego I (Perrot i Chipiez: L'Egypte. str. 124 i 694) ze słynną figurą pisarza egipskiego w Luwrze.

Zdaje się, że jednem z ostatnich dzieł mistrza, które wykonał jeszcze na włoskiej ziemi, przed swym wyjazdem do Francji, był fresk, przedstawiający „Wniebowzięcie Panny Marji", Assumptio gloriosae Virginis Mariae, ponad główną bramą pizańskiego Campo santo. Jest to bardzo potężna kompozycja. Madonna w mandorli, podtrzymywanej przez chóry aniołów, z Chrystusem u szczytu, jakby witającym Matkę w niebiosach.

Vasari fresk ten Martiniemu przypisuje.

Wprawdzie mury cmentarza dopiero w roku 1350 zupełnie zostały ukończone, ale to nie przeszkadza, że już w roku 1347 albo ósmym, a więc przed opuszczeniem Włoch, mógł Martini na ścianie, należącej do najdawniejszej części budowy, wykonać fresk, poświęcony Madonnie.

Prawdopodobnie było to pierwsze malarskie dzieło w Campo santo; pod błogosławieństwem Madonny rozpoczęto cmentarz ozdabiać, co zupełnie odpowiadało zwyczajom.

Fr. Ksawery Kraus, który bardzo sumiennie badał freski pizańskie i kilku innych historyków sztuki zgadzają się co do autorstwa tego fresku z Vasarim.

VI.

Ostatnie pięć lat życia (1339—1344) przepędził Martini w Awinjonie.

Że on tam malował freski i obrazy, że gromadził około siebie cały zastęp młodych artystów, niema wątpliwości: z jego fresków jednak utrzymał się zaledwie mało znaczący ułamek nad portykiem Notre Dame des Dons, z obrazów: Święta rodzina, znajdująca się teraz w Royal Institution w Liwerpoolu.

Ostatni ten obraz, o postaciach na złotem tle, malowany w sposób jak pizańska ankona, nie należy do najlepszych dzieł mistrza.

Freski zniszczono lub przemalowano, co się zaś stało z owym portretem Laury, którym się Petrarka zachwycał, niewiadomo.

Benedykt XII (1334—1342) był pierwszym papieżem, który włoskich malarzy powołał do Awinjonu, a miał na bu-

dowle i ich upiększenie funduszów niemało, gdyż jego poprzednik, Jan XXII, pozostawił po sobie pełne kasy.

Papież chciał Giotta sprowadzić, ale układy z florentyńskim mistrzem nie doszły do skutku, w znacznej więc części posługiwał się francuskimi artystami. Dopiero w kilka lat później przybył tam Martini.

Ze wszystkich fresków, po większej części bardzo zniszczonych, które pozostały w papieskim pałacu w Awinjonie, żadnego wprost Szymonowi przypisać nie można. Są w nich ślady sieneńskiego wpływu, ale całość obrazów nie dorównywa dziełom Martiniego, które mogłyby co najwyżej być szybko malowane przez jego włoskich i francuskich pomocników.

Pałac, którego dzieje są „un longne martyrologue", niszczono całe wieki i tylko resztki jego świetności się zachowały. Po wyprowadzeniu się papieży z Awinjonu uważano te gmachy za dobro publiczne i kto mógł, wynosił stamtąd marmury i wszelkie materjały budowlane.

Pozostało jednak dość innych śladów, tak w minjaturach jak i w dokumentach historycznych, aby ocenić, że pojawienie się Martiniego w Awinjonie było dla Francji wielkiem artystycznem zdarzeniem. Sieneńczyk zachwiał panowaniem północnej francuskiej szkoły malarskiej, a pod jego wpływem powstała nowa sztuka we Francji, zasadniczo się różniąca od dawniejszego miejscowego malarstwa. Jeżeli Toskanja zapożyczyła się w początkach XIII wieku u Francuzów co do architektury i rzeźby, to teraz oddawała swój dług wpływem na malarstwo i złotnictwo francuskie.

Jeszcze Filip VI sprowadzał w roku 1308 uczniów Giotta do Francji, a uczniowie Sieneńczyków malowali nietylko w Awinjonie, ale i w Chartreuse de Villeneuve za Klemensa VI i Inocentego VI. Klemens zastąpił północno-francuskich artystów Włochami.

Bardzo wyraźnie przebija się wpływ włoski we francuskich minjaturach. Cały szereg kompozycyj, ilustrujących żywot Chrystusa i Marji, przechodzi w ciągu XIV wieku z Włoch na północ. Naśladownictwo Sieneńczyków można spotkać nietylko w minjaturach, wykonywanych w Paryżu i Burgundji, ale za pośrednictwem Francji w Kolonji, Pradze i Norymberdze. W drugiej połowie XIV i w początkach

XV wieku maluje się na północy według włoskich, częścią sieneńskich, częścią florentyńskich wzorów.

U francuskich malarzy, pracujących w Awinjonie pod urokiem Sieneńczyków, wytwarzają się po raz pierwszy te formy, które trzeba uważać za podstawę nowych prądów malarskich z tej strony Alp; z pałacu papieskiego wyszedł kompromis pomiędzy dawnem a nowem północnem malarstwem. Nauczono się jednak więcej od Sieneńczyków aniżeli od Giotta; Simon Martini przekazał Francji i Niemcom spuściznę Duccia.

W samej Sienie wpływ Martiniego trwał przez wiek cały. Matteo di Giovanni, Neroccio, o których później mówić będziemy, szukali natchnienia w dziełach Szymona.

Z jego uczniów najwyżej stał Lippo Memmi, którego najznakomitszem dziełem jest fresk w Palazzo communale w San Geminiano, malowany w roku 1317. — Widoczny tam wpływ szymonowskiej Maesta.

Madonna Memmiego, piękna postać, pełna słodyczy, znajduje się także w kościele dei Servi w Sienie; inną małą Madonnę z Asciano posiada p. Torrini w Sienie.

Do wybitniejszych jeszcze uczniów Simona należą Luca di Tommè, Berna i Giacomo di Mino. Luca wprost naśladował mistrza. Jego duży ołtarz, przechowany w akademji sieneńskiej i fresk w kaplicy seminarjum w San Francesco, nie są pozbawione pewnego wdzięku.

Po Bernie pozostały liczne, niestety przemalowane freski, w katedrze w San Geminiano i jeszcze bardziej restaurowane malowidła w kościele św. Jana Laterańskiego w Rzymie.

Giacoma di Mino znamy tylko jeden obraz: Madonnę del Belwedere w Servi w Sienie. Madonna trochę hieratyczna, bogate stroje kościelne i ornamenta, ale szymonowskiego wdzięku niewiele.

Cała pizańska sztuka XIV wieku z Franciszkiem Trainim na czele, a w znacznej części i neapolitańska, stały pod wpływem Martiniego. Nieznani artyści, którzy ozdobili swemi freskami mury w Santa Maria di Donna Regina w Neapolu, byli albo Sieneńczykami albo neapolitańskimi uczniami Szymona, a malarz fresków w Incoronata także musiał stać pod jego wpływem.

VII.

Jeżeli Simone przejął się duchem rycerstwa i szlachty, to Piotr, a zwłaszcza Ambrogio Lorenzetti byli malarzami nowej ery, mieszczańskiej.

Starszy z nich, Piotr, miał się urodzić około roku 1280. Data zdaje mi się być za wczesną i należałoby ją przynajmniej o lat dziesięć naprzód posunąć.

Pierwszą wzmiankę o artyście spotykamy w księgach rachunkowych Bicherny, w roku 1305, a mianowicie, że wypłacono na ręce młodego Piotra (Petruccio) jakąś kwotę. Wzmianka ta jednak nie dowodzi, że Piotr już wtedy był niezależnym artystą, mógł go posłać po pieniądze do Bicherny ojciec, który się nazywał Lorenzo Laurati i także był malarzem [1]).

Dopiero w roku 1320 widzimy Piotra w Arezzo, pracującego na własną rękę nad ołtarzowym obrazem, który dotąd istnieje. Owa „ankona" zawiera wiele postaci świętych i Madonnę z dzieciątkiem, którą artysta pojął na sposób francuskich rzeźb i Madonn Jana Pizana. Jezus chwyta żywym ruchem płaszcz matki podobnie jak w gotyckich rzeźbach. Pomimo, że „ankona" nosi wogóle cechy dotychczasowej szkoły sieneńskiej, przecież we wszystkich postaciach przebija się pewna charakterystyczna energja, którą wszędzie u Piotra spostrzec można: bystre, przenikliwe oczy, grube karki, wysokie czoła i duże brody u mężczyzn.

Znamiona żywości i energji pendzla cechują także inny obraz, rodzaj Maesty, którą Piotr w roku 1328 wymalował dla kościoła S. Ansano, w Dofana, w pobliżu Sieny. Obraz ten znajduje się dzisiaj w sieneńskiej akademji, niestety — w znacznej części przemalowany. Świętego Eljasza, stojącego z jednej strony tronu, przemieniono nawet w świętego Antoniego, dodając mu laskę z dzwonkiem i u nóg małą świnkę.

Madonna z Ansano odpowiada wogóle ideom Szymona

[1]) Późniejsza data urodzin Piotra i z tego względu podobniejsza do prawdy, że przyjmując w tej mierze rok 1280, byłby odstęp pomiędzy urodzinami młodszego brata Ambrożego (1300) a starszego Piotra zanadto wielki, bo aż lat 20.

Martiniego, ale Jezus nie zachowuje się jak w dawniejszych sieneńskich obrazach, spokojnie, na kolanach matki, ale energicznie zwraca się do proroka Eljasza. — Postacie Eljasza i Mikołaja, który stoi po drugiej stronie tronu, bardzo potężne, znikąd nie naśladowane, własna mistrza kreacja. To samo i czterej aniołowie, umieszczeni poza tronem, nie mają w sobie właściwej Sieneńczykom słodyczy, ale odznaczają się pewną zadumą i powagą. Thode uważa ten obraz za jedną z najwznioślejszych kompozycyj, jakie wydało malarstwo XIV wieku. Pendzel tam wszędzie śmiały, barwy żywe, harmonijne, całość świadczy o artyście pełnym energji i męskiej twórczości.

Obrazy też Piotra szybko znalazły wielkie uznanie, a sława jego rozeszła się po całej Toskanji. Sieneńczyk mnóstwo miał zamówień.

W roku 1329 malował Madonnę ze świętym Mikołajem i innymi świętymi do kościoła Carmine w Sienie, za co otrzymał sto pięćdziesiąt florenów w złocie. Predella przedstawiała zdarzenia z dziejów zakonu karmelitów i dwie jej części przechowały się w sieneńskiej galerji. Na jednej papież Honorjusz IV potwierdza regułę zakonu i daje braciom nowy habit, na drugiej widzimy sceny z życia karmelitów, przypominające historje eremitów, w „Triumfie śmierci“ w Pizie. Główny obraz miał być sprzedany do Anglji w roku 1818.

W kilka lat później, w roku 1333, pracował Pietro nad nieistniejącą już dzisiaj Madonną na jednej z bram w Sienie, którą później Luca Thome miał odnawiać. W roku zaś 1335 ozdabiał wraz z swym bratem Ambrożym fasadę szpitala Santa Maria della Scala historjami z życia Marji, nad któremi unosili się później Vasari i Ghiberti. Istniały one jeszcze po rok 1720.

W tym samym czasie otrzymał Pietro zapłatę, w kwocie trzydziestu florenów, za obraz, przedstawiający żywot świętego Sawina, zamówiony do katedry w Sienie. Ponieważ artysta nie umiał po łacinie, więc maestro della gramatica Ciecho przetłumaczył biografję świętego na język ludowy, aby mistrz mógł według niej swe sceny malować. Zarząd katedry osobno nauczyciela wynagrodził za tę pracę.

W roku 1337 ukończył artysta obraz do San Martino

w Sienie, a w roku 1340 spotykamy go w Pistoi, gdzie malował Madonnę do kościoła św. Franciszka, znajdującą się obecnie w Ufficjach.

Madonna ta, dziwnie sieneńska, o łagodnem, pogodnem spojrzeniu, w różowej sukni i niebieskim płaszczu, siedzi na tronie, trzymając Jezusa, otoczona czterema pełnymi wdzięku aniołami. Jasne, w spokojną harmonję zlewające się barwy, podnoszą wiosenny, że tak powiem, urok tego obrazu.

W dwa lata później stworzył artysta jedno z najlepszych swych dzieł, „Narodzenie Marji", przechowane w Opera del Duomo w Sienie.

Kompozycja to bardzo jasna i prosta. W głębi święta Anna na łożu, na pierwszym zaś planie niańka, trzymająca dzieciątko na kolanach i ręką próbującą ciepłotę wody, którą inna kobieta wlewa do wanienki. Na bocznem skrzydle, na lewo, oczekuje Joachim wraz z drugim starszym mężczyzną wiadomości o narodzeniu się dziecka, którą właśnie przynosi przybiegający sługa. Na prawem skrzydle dwie kobiety niosą potrzebną bieliznę i naczynia. Wszystko to malowane żywo, energicznie, a cały układ podobny do płaskorzeźby Jana Pizana, przedstawiającej „Narodzenie Chrystusa".

Lorenzetti stanął co do kompozycji tej sceny wyżej aniżeli Giotto w swem „Narodzeniu Chrystusa" w Asyżu i w padewskiej Arenie. Gdy bowiem mistrz florentyński po dwa razy dziecię w tym samym obrazie przedstawia, Pietro rzecz uprościł i naturalną uczynił.

Ostatnie wzmianki o artyście mamy w roku 1344 i podobno z roku 1355 [1]), podczas, gdy według dotychczasowych domysłów miał Pietro wraz ze swym bratem Ambrożym umrzeć podczas wielkiej zarazy w Sienie, w roku 1348.

Data, iż Pietro jeszcze w roku 1355 pracował, byłaby z tego względu bardzo ważną, gdyż utwierdzałaby nas w przekonaniu Crovego i Cavalcasella, że zapewne Pietro malował fresk „Triomfo della morte", w pizańskiem Campo santo. Jednym z powodów, dla których powyższe przy-

[1]) Catalogo della galeria del R. Instituto provinciale di belle arti in Siena. Siena, Nave 1895. — Katalog ten zawiera obok bardzo cennych i zupełnie fałszywe daty. — Skąd autor katalogu zaczerpnął rok 1355 jako ostatnią datę odnoszącą się do artysty, niewiadomo.

puszczenie napotykało na niedowierzanie, była tradycja, że mistrz umarł w roku 1348, ponieważ zaś „Triumf śmierci“ musiał malować artysta, który patrzył na straszne sceny roku „czarnej śmierci“, więc tem samem Pietro nie mógł być tym artystą.

Pytanie, kto malował Triomfo della morte, jest jednem z najtrudniejszych do rozwiązania, a zarazem najważniejszych pytań historji sztuki włoskiej w XIV wieku. Co do dwóch w tej mierze zasadniczych kwestyj zgadzają się prawie wszyscy nowsi uczeni, a mianowicie:

Że te freski noszą najzupełniej cechę sieneńską;

Że artysta „Triumfu śmierci“ malował także „Życie anachoretów“ (Tebaidy) i „Sąd ostateczny“ na cmentarzu pizańskim, które właściwościami kompozycji zbliżają się do poprzedniego fresku [1]).

Najznakomitszym jest pierwszy z tych obrazów, a niema wątpliwości, że ideę do całej kompozycji wziął artysta z francuskiej legendy „O trzech zmarłych i trzech żyjących“, „Li trois Mors e li trois Vis“, którą Domenico Cavalca (urodzony 1270 w Vico Pisano, umarł 1342 w Pizie) z francuskiego przetłumaczył.

Trzech wesołych jeźdźców, wysokiego rodu, natrafiło na polowaniu na trzy otwarte trumny, z trzema w nich trupami, co oczywiście takie na nich zrobiło wrażenie, że porzucili

---

[1]) Crove i Cavalcaselle II. 27. — Douglas: A history of Siena, str. 369. — Paul Schubring: Pisa 78. — Thode: Studien zur Geschichte der ital. Kunst im XIV Jahrh. (Repertorium t. XI).

Vasari tylko „Tebaidy“ przyznał Lorenzettiemu; trzy inne freski, a mianowicie „Triumf śmierci“, „Sąd ostateczny“ i „Piekło“ przysądził Orcagni. — Dwa pierwsze freski są jednak stylistycznie tak do siebie zbliżone, że tylko jedno przed niemi można wymówić nazwisko. Za autorstwem Orcagni przemawiał w nowszych czasach Dobbert, a Franciszek Ksawery Kraus (Geschichte der christl. Kunst. II. B. 165) także się ku temu zdaniu przechyla.

Schubring: (Pisa. Leipzig, 1902) szuka anonima Sieneńczyka, któryby Triomfo della morte mógł był malować i znajduje go w artyście, którego freski zdobią „Incoronatę“ w Neapolu. Był to Sieneńczyk, tam powołany, który musiał widzieć słynne wesele Giovanny I z Ludwikiem z Tarentu w roku 1352 i wrażenia swe świetności dworu andegaweńskiego oddał w Incoronacie.



Piotr Lorenzetti. „Wesołe towarzystwo“ z fresku „Triumf śmierci“ w Camposanto w Pizie.

światowe życie i oddali się kontemplacji. Opowiadanie to, zastosowane do średniowiecznego społeczeństwa, miało swój początek na Wschodzie w podobnej buddyjskiej legendzie, której bohaterem był młody Sakyamuni i w późniejszem opowiadaniu o Barlaamie i Józefacie.

Życie anachoretów musiało być bardzo wdzięcznym tematem dla sieneńskiego artysty, gdyż faktycznie cała okolica Lecceto, jakeśmy wspominali, była rodzajem takiej egipskiej Tebaidy. Pietro znał oczywiście lepiej, aniżeli którykolwiek z florentyńskich albo pizańskich malarzy, zwyczaje i zajęcia owych eremitów i mógł je oddać według własnych spostrzeżeń. Pejzaż zresztą, służący za tło do tego obrazu, przypomina pagórkowate okolice Lecceta i Mont-Oliveto maggiore.

Freski w Campo santo rozpoczęto malować po ukończeniu murów cmentarza, zaraz po roku 1348 lub 1350, a więc w czasie, kiedy właśnie Piotr Lorenzetti mógł być pod wrażeniem zarazy z r. 1348, która osobliwie w Sienie w straszny szalała sposób.

Badacze przeciwni w tej mierze autorstwu Lorenzettiego podnoszą, że akta pizańskie o różnych wspominają artystach, którzy w Campo santo pracowali i tylko o Piotrze żadnej nie zawierają wzmianki. Pochodzi to jednak stąd, że rejestry administracji katedry spaliły się częściowo, a przed rokiem 1368 nie mamy dokumentów, odnoszących się do fresków pizańskich.

W braku zaś piśmiennych dowodów, chcąc nie chcąc trzeba się opierać na porównaniu tych malowideł z innemi współczesnemi dziełami sztuki, aby się domyślić artysty, który je stworzył.

Supino w książce swej o Campo santo [1]) wychodzi z zanadto miejscowego pizańskiego stanowiska, szukając Pizańczyka, któryby Triomfo della morte malował — i znajduje go w Trainim. Sądząc jednak po obrazach, które w Pizie po tym artyście pozostały, nie można przypuszczać, aby dość mierny ten talent był zdolnym wznieść się do tak potężnych kompozycyj. Zresztą Traini umarł w r. 1345, a freski o które chodzi, najwcześniej po roku 1348 powstały.

[1]) Supino: Il Campo Santo di Piza. Firenze 1896.

Przeciw przypuszczeniu Crovego i Cavalcasella, że Triomfo mogłoby być pracą Piotra Lorenzettiego, wystąpił pierwszy, o ile wiemy, Thode, który się głównie opierał na niezgodności stylu pizańskich fresków ze znanemi czterema jego obrazami.

Według Thodego, główną charakterystyką Piotra jest surowa powaga, podniosłe uczucie i wspaniałe uroczyste przedstawienie rzeczy. Natomiast odmawia mu niemiecki krytyk owej namiętnej werwy, która charakteryzuje Giotta, tej dramatycznej siły, która dąży do oddania najwyższych nut duchowego nastroju, równie jak i słodkich delikatnych uczuć Simona, zlewającego walki i sprzeczności życia w spokojną harmonję.

Otóż, zdaniem mojem, trudno szukać w tych czterech dziełach Lorenzettiego, na których Thode swój sąd opiera, giottowskich gwałtownych uczuć, ponieważ przedmioty w nich przedstawione nie dawały artyście sposobności do dramatycznych porywów. Były to spokojne ołtarzowe obrazy, a przecież mimo łagodnych tematów znać i w tych dziełach „lwa pazury", widać, że artysta, który malował ołtarz w S. Ansano, potrafił się do tragicznych podnieść wyżyn. Proszę się tylko przypatrzyć — aby przyjść do tego przekonania — potężnej osobistości Eljasza, albo świętemu Janowi w ołtarzu w Arezzo, albo tym oczom jego postaci, pełnym ognia i namiętności, zupełnie się różniącym od łagodnych oczu figur w dawniejszych sieneńskich obrazach.

Wogóle Pietro niemało uległ wpływowi Jana z Pizy, objawiającemu się w emocjonaliźmie i nerwowości ruchów przedstawionych postaci, a nawet i w rysunku niektórych kompozycyj. W środkowym np. obrazie ołtarza w Arezzo grupa Madonny i Jezusa zupełnie przypomina układ Madonn Pizana. W „Ukrzyżowaniu" Piotra w San Francesco w Sienie zdaje nam się mieć przed sobą ucznia wielkiego inicjatora gotyckiej myśli we Włoszech.

Niema też najmniejszej wątpliwości, że Pietro był artystą zdolnym do oddania najgwałtowniejszych uczuć ludzkich i że jego talent stał zupełnie na wysokości fresków pizańskiego Campo santo.

W kompozycjach zresztą pizańskich spotyka się te same



Piotr Lorenzetti. Szczegół z fresku „Triumf śmierci“ w Camposanto w Pizie.

typy, które znamy z ołtarza w Arezzo i z Tebaidy, przechowanej w Ufficjach, a nawet niektóre kobiety w Triomfo podobne są do kobiet w sieneńskiem „Narodzeniu Marji". Także uderzające w wielu postaciach fresków pizańskich szczegóły, jak grube szyje, przenikliwe spojrzenia oczu, są charakterystycznemi cechami Piotra.

Crove i Cavalcaselle przysądzają także Piotrowi freski, przedstawiające sceny z męki Pańskiej w dolnym kościele w Asyżu, które prawdopodobnie pochodą z czasów, kiedy mistrz ukończył swój ołtarz w Arezzo. Malowidła te o wiele niżej stoją od pizańskich kompozycyj, ale widocznie powstały także pod wpływem płaskorzeźb ambony Jana Pizana w pizańskiem Duomo. Brutalny gotycyzm rzeźbiarza-architekty wszędzie się tam przebija. Sądzilibyśmy wszakże, że do wykonania tych fresków Lorenzetti głównie swych pomocników używał, wykonanie ich bowiem mierne, a nawet gdzie niegdzie bardzo pobieżne.

W każdym razie Pietro rysuje się jako jedna z najpotężniejszych malarskich osobistości XIV wieku, która zczasem jeszcze wyraźniej wystąpi, jeżeli badania archiwalne przyjdą w pomoc stylistycznej krytyce.

Podnoszenie wpływu Giotta na naszego artystę uważamy za zupełnie niewłaściwe. Siła i dramatyczna skłonność Piotra tłumaczy się jego malarskiem usposobieniem i gotyckiemi tradycjami Jana Pizana. Wysoko posunięty zmysł kolorystyczny, zamiłowanie w barwach, w złoceniach, w ozdobach, nie pozwalają na zestawienie go z szarym florentyńskim mistrzem.

Do jakiego stopnia Pietro lubował się w ornamentacyjnym przepychu, dowodzi „Wniebowzięcie Marji", „Assunta", którą przeniesiono z Santa Maria della Scala do sieneńskiej galerji. Twarze tam prawie tylko malowane, zresztą jakby jubilerska robota, same złocenia.

W tej mierze miał Pietro niemały wpływ na późniejszych sieneńskich malarzy, którzy daleko więcej aniżeli początkowi, aniżeli Duccio i Martini, otaczali swe postacie ową złocistą atmosferą.

VIII.

Wyżej jeszcze od brata talentem, a jak się zdaje i wykształceniem stał młodszy, Ambrogio Lorenzetti, urodzony około roku 1300, któremu tak Vasari jak i Ghiberti w swoim „komentarzu“ oddają wielkie pochwały.

Rozpoczął on swój zawód jako uczeń Piotra, a Douglas sądzi, że Madonna z Jezusem, będąca obecnie w posiadaniu pana Dormer Fawens, jest jego najdawniejszem dziełem, jakie nas doszło, również jak i Ancona, w Palazzo comunale w Massa Maritima, której krytycy sztuki po większej części nie znają.

Z tej samej epoki ma być także ołtarzowy obraz w sieneńskiej galerji, jedno z najmilszych dzieł Ambrogia. Przedstawia on Madonnę stojącą, z dziecięciem na ręku, które się do niej z wielką przytula miłością. Na prawo umieścił artysta w osobnych przedziałach Marję Magdalenę i św. Jana Ewangelistę, po lewej św. Dorotę i św. Jana Chrzciciela. — Dziwnie ujmującą jest postać św. Doroty, trzymającej jedną ręką kwiaty w zagięciu swej sukni, a drugą ofiarującej bukiet Marji. W całej tej kompozycji, nawskroś sieneńskiej, znać wpływ Martiniego, jego słodycz i szlachetność pendzla.

Po tych pracach młodości wykonał Ambrogio w roku 1331 freski w S. Francesco w Sienie, które do końca zeszłego wieku pod tynkiem były ukryte. Część przynajmniej cennego dzieła, które Ghiberti szczegółowo opisuje i bardzo wysoko ceni, została uratowaną.

Oprócz scen z życia św. Ludwika z Tuluzy zachowało się jeszcze fresco, przedstawiające męczeństwo franciszkanów w Marokku.

Z pierwszej serji widać już tylko, jak Bonifacy VIII przyjmuje do zakonu klęczącego przed nim Ludwika, z drugiej mamy bardzo cenny obraz. Na tronie siedzi sułtan z mieczem w ręku i wydaje rozkaz, aby ścięto trzech klęczących, w modlitwie pogrążonych franciszkanów, którzy pomiędzy Saracenami chcieli głosić słowo Boże. Dużo dramatyczności i wyborne ugrupowanie osób są główną zaletą tej kompozycji, a w niektórych postaciach, mianowicie w samym sułtanie i w kacie, który właśnie miecz podnosi, tyle siły, że



Ambroggio Lorenzetti. Postać „Pokoju“ z fresku, przedstawiającego dobre rządy, w Palazzo pubblico w Sienie.

Piotr Lorenzetti lub Giotto mogliby Ambrożemu tych figur pozazdrościć. Wykonanie zresztą fresków dość pobieżne.

Po ukończeniu swej pracy u franciszkanów udał się Ambrogio do Florencji i do Cortony. We Florencji malował ołtarz w kościele San Procolo, z którego pozostały tylko dwa obrazki predelli, przedstawiające sceny z życia św. Mikołaja. Znajdują się one w Ufficjach.

W roku 1335 wrócił artysta znów do Sieny, gdzie pomagał bratu w malowaniu słynnych fresków fasady szpitala S. Maria della Scala, a we dwa lata później, w pierwszych miesiącach roku 1337, rozpoczął na polecenie rządu swe największe dzieło: freski w Sala della pace w Palazzo della Signoria. Pracował nad niemi blisko trzy lata z pomocą maestra Neri i innych, mniej znanych artystów. W roku 1339 ukończył to pomnikowe dzieło z wyjątkiem kilku postaci które dodał dopiero w sześć lat później.

Freski te chociaż wogóle jako alegorja dobrych i złych rządów pomyślane, w znacznej części dają nam bardzo realny obraz ówczesnego życia i są najlepszą malarską ilustracją codziennych zajęć społeczeństwa pierwszej połowy XIV wieku we Włoszech.

W tej mierze nieocenioną mają dla nas wartość, a o ile alegoryczna ich część jest trochę zawikłana i bez odczytania napisów dobrze jej zrozumieć nie można, o tyle obrazy, brane z życia, pociągają swą prawdą i fotograficzną prawie wiernością.

Pierwszy obraz, „Dobre rządy“, najbardziej alegoryczny. Uderza tam przedewszystkiem ukoronowana osobistość, starzec o siwych włosach, dużej brodzie, w płaszczu koloru tarczy herbowej Sieny (balzano) do połowy białym ze złotem, do połowy bardzo ciemno-zielonym, prawie czarnym.

Ma to być „Rząd“ reggimento, na dowód czego trzyma berło w jednem, a pieczęć miasta w drugiem ręku. Na pieczęci Madonna z dewizą Sieny: Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam, wokoło głowy starca litery: C. S. C. V., znaczące: Commune Senarum Civitatis Virginis, a powyżej unoszące się skrzydlate genjusze, wiara, miłość i nadzieja.

U stóp „Rządu“ bawią się dwa dzieciaki, Romulus i Remus, gdyż syn Remusa miał założyć Sienę.

Postać „Rządu“ ma coś w sobie z Jowisza, coś z klasycznej starożytności, a patrząc na nią, przypominają się słowa Ghibertego, że Lorenzetti kształcił się, rysując rzymskie posągi. To samo i na niektórych innych postaciach znać wpływ rzymskiej sztuki.

Po bokach „Rządu“ rozsiadły się na wygodnej ławie: pokój, odwaga, rozum, wspaniałomyślność, umiarkowanie i sprawiedliwość, figury kobiet, ozdobione odpowiedniemi symbolami. Słynna postać „Pokoju“, „pax“, z różdżką oliwną w ręku, najwygodniej spoczywa, jakby na orjentalnej poduszce, opierając nogę o hełm i o pancerz.

Najpiękniejszą z tych bogiń narodowego szczęścia jest „Sprawiedliwość“, młoda, pełna życia i wdzięku kobieta.

Przed „cnotami“, jakby pilnując publicznego porządku, stoi trzech konnych i trzech pieszych żołnierzy.

Po prawej stronie umieścił artysta „Sprawiedliwość“ po raz wtóry, tłumacząc jej dobroczynne działanie.

Ma ona tron osobny, podobnie jak główna postać w obrazie, jak ów starzec, „Rząd“ przedstawiający. Wzrok swój zwraca ku niebiosom, gdzie się genjusz mądrości unosi, z opiekuńczo rozwartemi skrzydłami.

Od tronu „Sprawiedliwości“ spadają dwa sznury, jeden czerwony, drugi biały i łączą się na dole, w ręku „Zgody“.

„Zgoda“ podaje je dalej, jako symbol jedności „dwudziestu czterem“ mężom, rządzącym Sieną, którzy, ich się trzymając, idą dalej, parami, ku starcowi, ku Reggimento. — Sznury więc sprawiedliwości i zgody wiodą Signorję do władzy.

Cała ta zawiła alegorja, w kompozycji trochę jednostajna i w ugrupowaniu osób niezbyt szczęśliwa — ma niemałe znaczenie w historji sztuki włoskiej, jako pierwsza próba na wielką skalę pomyślanego alegorycznego obrazu.

Najbardziej w niej zajmującym jest ów szereg członków rządu, samych poważnych postaci, ubranych w długie płaszcze, będących zapewne portretami ówczesnej Signorji.

O wiele więcej udanym jest drugi fresk, na prawej ścianie, w którym artysta kreśli skutki „dobrych“ rządów, będący oczywiście apoteozą istniejącego reggimento, pochlebstwem dla Ventiquatro. Tło stanowi Siena ze swemi pałacami o go-

tyckich oknach, z mnóstwem niezgrabnych wież obronnych, z katedrą w głębi.

Z głównej bramy jakaś młoda patrycjuszka na wspaniałym koniu wyjeżdża z miasta w świetnym orszaku, ku innej bramie ciągną włościanie z objuczonemi mułami, idzie kobieta z koszem na głowie, pachołki około osłów się krzątają. Przez otwarte bramy widać nauczyciela na katedrze i żaków w ławkach, słuchających jego wykładu, widać pracownię krawiecką, a w oknach kamienic tu i ówdzie przypatrujących się ludzi. Na wolnem miejscu na pierwszym planie, dziesięć młodych, strojnie ubranych dziewcząt tańczy, za ręce się trzymając, jakby tworzyły „koło“ w mazurze. Wszędzie pełno ruchu, życia, wszystko oddycha szczęściem, jakie dają społeczeństwu sprawiedliwe rządy.

W dalszym ciągu obrazu, poza murami miasta, okolica Sieny, owe charakterystyczne pagórki, poprzerzynane wądołami. Po drogach ruch gospodarski i handlowy, gdzie niegdzie zamczyska, mniejsze osady, po polach robotnicy. Jedni orzą glebę, inni pędzą do miasta juczne zwierzęta, a jakiś wieśniak prowadzi wieprza na sprzedaż. Cały kraj zdaje się być w wysokiej rolniczej kulturze, a bezpieczeństwo publiczne ochrania ludność.

Jako przeciwieństwo, odwrotna strona medalu, złe rządy, tyranja pospólstwa, pod którą Siena niejednokrotnie jęczeć musiała. Artysta poświęcił jej trzeci obraz.

Przedstawicielka motłochu, to istna piekielnica, potwór ludzki, odziany czerwonym płaszczem, rogi ma na głowie, a kły w paszczy; w jednem ręku trzyma nóż, a w drugiem naczynie z trucizną.

Dwór tej córy czarta to: zdrada, okrucieństwo, oszustwo, gniew rozdwojenie i wojna. „Sprawiedliwość“ ma ręce i nogi związane i leży bezwładnie u stóp tyranji,

Również straszne są skutki złych rządów, jak je artysta przedstawia. Pełno scen morderczych wokoło: nad bramą miasta spoczęła półnaga postać z mieczem w ręku, to „Obawa“. „Niepewność“ — timor. Wstęga z napisem objaśnia jej istotę: „W tym kraju panuje osobisty interes, Tyranja trzyma Sprawiedliwość w uwięzi — więc idzie drogą bez obawy śmierci, bo w murach i poza murami miasta — rozboje“.

Niestety, słowa te niebawem sprawdzić się miały, w kilka lat bowiem po ukończeniu fresków Lorenzettiego nastąpiły najsmutniejsze czasy Sieny: w roku 1348 wybuchła morowa zaraza, a następnie walka z Karolem IV i dalsze wojny domowe.

Sam artysta miał umrzeć w owym strasznym roku

Ambrogio jest niejako artystycznym towarzyszem włoskich noweljerów, stoi on w tym samym rzędzie co Boccaccio lub Sachetti, a najbardziej zbliża się do swego ziomka Fra Filippa, o którego powiastkach później mówić będziemy.

W jego freskach żyje włoska kultura XIV wieku.

Tę samą zaletę ma dla nas jedyny uczeń jego i naśladowca, Paolo di Maestro Neri, który ozdabiał freskami ściany portyku w Lecceto, w siedzibie Fra Filippa. — Ma on równą prawie Lorenzettiemu łatwość pendzla i wrażliwość na wszystko, co go otacza, nie jest jednak samoistnym talentem

IX

Jaki był stosunek sieneńskich malarzy do pierwotnych florentyńskich artystów, a mianowicie do Cimabuego i Giotta? Oto pytanie, na które w każdym razie odpowiedzieć trzeba, aby ocenić stanowisko, jakie w toskańskiej sztuce zajęło sieneńskie malarstwo.

Cimabue jest do pewnego stopnia mityczną w sztuce postacią. Dokumentami stwierdzonych jego fresków lub obrazów nie mamy, a jedynym bez wątpienia z pod ręki mistrza wyszłym rysunkiem jest postać św. Franciszka w słynnej mozaice w trybunie pizańskiej katedry. Ta postać właśnie dlatego, że zrobiona z mozaiki i że niezbyt udana, żadnej nam wszakże nie daje miary do ocenienia jego talentu.

Najcelniejszem świadectwem sławy Cimabuego jest wiersz Dantego w Purgatorio:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.

Najważniejsza zaś data, mogąca służyć do wyrobienia sobie zdania o jego sposobie malowania, w najnowszych dopie-



Giotto. Glorja św. Franciszka w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu.

ro czasach odkrytą została. Według badań Strzygowskiego, Cimabue bawił w roku 1272 w Rzymie [1]), skądby się tłumaczyło, że się przejął zwłaszcza w swych freskach, które mu w Asyżu przypisują, raczej łacińskiemi aniżeli bizantyńskiemi tradycjami i że wogóle widać w jego dziełach dążenie do uwolnienia się z bizantyńskich więzów.

W tej mierze spotyka się on z Sieneńczykami, a mianowicie z Ducciem.

Wielce sympatyczne dzieło, które badacze sztuki powszechnie Cimabuemu przypisują, fresko w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu, przedstawiające Madonnę z Jezusem na kolanach, otoczoną czterema aniołami, ze stojącym obok św. Franciszkiem, tak dalece tchnie wdziękiem sieneńskich mistrzów, żeby się je prawie jednemu z Sieneńczyków przyznać chciało. Szkoda tylko, że fresk ten w epoce baroku przemalowany został, że znowu nam tylko bardzo słabą staje się podstawą do ocenienia mistrza.

Jeżeli jednak rozpatrzymy się we freskach apsydy i bocznej nawy wyższego kościoła w Asyżu, które nowsi badacze w znacznej części z wyjątkiem prac Giunty Pizana Cimabuemu przyznają [2]), to mielibyśmy przed sobą artystę wielkiej siły, pokrewnego Giuncie, idącego śladami łacińskich artystów. Mianowicie potężne tchnienie wieje w obrazie, przedstawiającym walkę aniołów z szatańskim potworem.

Dotychczasowa krytyka nie stawia zresztą Cimabuego na zbyt wysokiem reformatorskiem stanowisku w rozwoju sztuki włoskiej. Jej bożyszczem jest Giotto.

Vasari, Crove i Cavalcaselle i większość historyków sztuki rozpoczyna właściwie dzieje włoskiego malarstwa od Giotta i uważa go za wytyczny genjusz, który zerwał z bizantyńskiemi tradycjami i pierwszy miał odwagę studjować naturę. Przeciw zbytecznemu wywyższaniu florentyńskiego mistrza występował w pierwszej połowie zeszłego wieku jeden z najznakomitszych znawców sztuki, niemiecki uczony Rumohr, a im bardziej postępuje badanie sieneńskiego malarstwa, tem większych potrzeba wysiłków, aby toskańskiego Jowisza utrzymać na wysokościach Olimpu.

[1]) J. Strzygowski: Cimabue u. Rom. [2]) Zimmermann: Giotto. I. str. 209.

Niedawno odważył się znowu bardzo kompetentny znawca Palmarini podnieść topór celem obalenia olbrzymiego pomnika, postawionego na cześć Giotta i starał się w trzeźwym rozbiorze sprowadzić zasługi Florentyńczyka do właściwych rozmiarów [1]).

Palmarini utrzymuje, że:

Nieprawdą jest, co mówi Vasari, że epoka przed Giottem była w malarstwie barbarzyńską i nieporadną i że niewiele albo zupełnie nie miała wyobrażenia o rysunku.

Nieprawdą jest, że Giotto, stworzywszy nowe typy i nowe formy, stał się rewolucjonistą w sztuce, jak chcą pp. Crove i Cavalcaselle.

Nieprawdą jest, jakoby Giotto był przewodnikiem z dawnego do nowego stylu, jak pisał Lanzi.

Twierdzenia Palmariniego wynikają oczywiście z przyznania sieneńskiej sztuce tego stanowiska, które jej oddawna przyznać należało. Kto raz rzetelnie ocenił działanie Duccia, nie może utrzymywać, że pierwszy Giotto zaczął rysować z natury, że on pierwszy porzucił bizantynizm i odnalazł przyrodę. Wprawdzie już humanista Policyan, mówiąc o Giocie, kładzie mu w usta słowa: „Ja jestem tym, który ożywił przygasłą naturę", ille ego sum, per quem natura extincta revixit, ale wiadomo, że każdy humanista dla charakterystycznego powiedzenia i gładkiego wiersza gotów był dziesięć razy nieprawdę napisać. Zresztą Policyan powtarzał to, co wówczas wszyscy utrzymywali, stawiając Giotta niemal narówni z Dantem. Dzisiaj wiemy, że Giotto z Dantem tyle tylko ma wspólnego, że się z nim w Padwie zaprzyjaźnił i że bywalec malarz stał się zapewne przyjemnym towarzyszem dla wygnańca poety.

Giotto był właściwie popularyzatorem istniejącego kierunku malarstwa, rozpowszechniał to, co inni już swą pracą wynaleźli i w tej mierze wielkie położył zasługi.

Trzeba się odważyć powiedzieć prawdę: Giotto jako malarz miał mało fantazji, kompozycje jego niezawsze stały na

[1]) I. M. Palmarini: L'Arte di Giotto. Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea. 1—15 ottobre 1901.

wysokości jego sławy, a malując dużo, stworzył bardzo ogólne, jednostajne reguły do oddawania charakterystyki swych postaci. Gdzie niegdzie nawet tak dalece ją zaniedbywał, że musiał używać napisów, jak np. w padewskiej arenie, aby znaczenie figur objaśnić.

Co do poczucia perspektywy i geometrycznych rozmiarów, to Sieneńczycy go przewyższyli, bo przynajmniej starali się oka nieproporcjonalnością nie razić, podczas gdy Giotto najczęściej mało się w tej mierze troszczył o widza.

Wreszcie, aby już odrazu wypowiedzieć wszystko, co sławnemu Florentyńczykowi zarzucić można, nie był on zupełnie kolorystą, a jego szare tony nie przybliżały się nawet do sieneńskiej barwności.

Nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego krytycy na pierwszem prawie miejscu dzieł Giotta, jako przykład kompozycyjnej siły jego talentu, stawiają alegorje ślubów franciszkańskich w Asyżu. Dzisiaj rzeczywiście jestem szczęśliwy, że Palmarini także tego pojąć nie jest w stanie.

Są to ubogie pomysły wygłodniałej ascetyzmem fantazji zakonników, na których wykonanie potężniejsza indywidualność artystyczna nigdyby się zgodzić nie była powinna.

Jeszcze najlepszą jest alegorja ubóstwa, gdzie Chrystus bierze za ramię „Ubóstwo", wychudłą kobietę w łachmanach i przybliża ją do św. Franciszka, który na jej palec wkłada zaręczynowy pierścionek. Przynajmniej ta kompozycja niezbyt zawikłana; Chrystusa postać jednak blada, bez wyrazu, nic nie znacząca, a w świętym Franciszku nie moglibyśmy odgadnąć tej szlachetnej duszy, tego wielkiego reformatora, tego mistyka, który nadaje charakter XIII stuleciu. Przed nami stoi gruby, dobrze wyglądający, młody jeszcze mnich o twarzy spokojnej, bezmyślnej.

Tutaj przynajmniej ów święty jest mnichem, jak wielu innych, ale w innym fresku, w tak zwanej „Glorji św. Franciszka", wygląda on jak zbrodniarz, który porzucił galery i niewiedzieć jakim sposobem dostał się pod kościelny baldachim.

Było to profanacją, w ten sposób św. Franciszka malować.

Człowiek o niskiem czole, o wielkich uszach, o zapadniętych oczach, o rozpłaszczonym nosie, o wystających kościach

w policzkach, przygarbiony i ciężko obsiadły w swoim habicie, to ma być ów ideał ewangelicznej prostoty i miłości, który porywał tłumy.

Patrząc dalej na owe dobrze wykarmione, rozweselone, ciężkie żniwiarki, przebrane za aniołów, które go otaczają, nie można się domyślać, czy one z niego żartują, czy pochwalne śpiewają mu hymny.

Z innej alegorji, alegorji czystości zakonnej, z tej cnoty idealnej i pełnej naiwności, zrobił Giotto tak ciężką kompozycję, że bez długiego komentarza nie można jej zrozumieć.

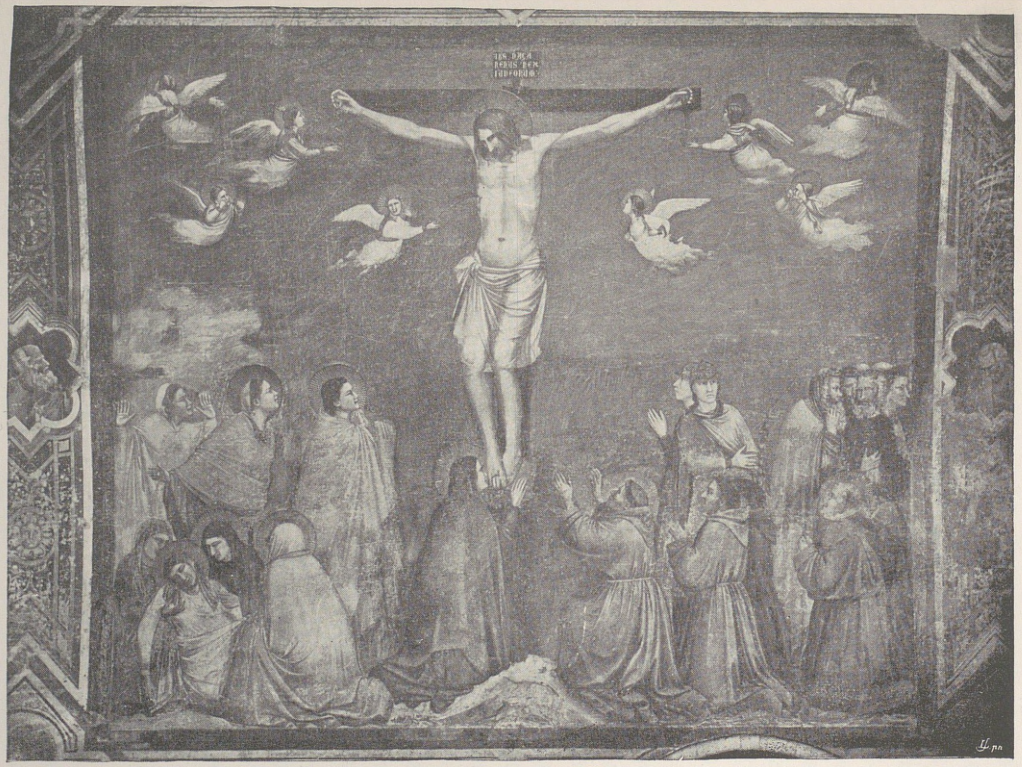
Czystość, młoda kobieta, siedzi w oknie olbrzymiej wieży, stanowiącej środek niezdobytej fortecy, a pod murami gromadzi się mnóstwo rozmaitych osobistości, rozgrywają się przeróżne alegoryczne sceny. Przyznać jednak trzeba, że pomiędzy temi postaciami znajduje się kilka kobiet, wprawdzie ciężkich, jak zawsze u Giotta, ale przynajmniej bardzo sympatycznych.—Patrząc na ten obraz, żałować przychodzi owych mnichów, którzy niemało musieli namyślać się i narozprawiać z Giottem, zanim z tych obrad wyszły te zawikłane freski.

Czwarta wreszcie alegorja, „Posłuszeństwo zakonne“, równie niezrozumiała. A co więcej, św. Franciszek stoi tam na dachu tak błędnie zbudowanej loggii, że się o jego życie obawiać można.

Giotto malował w Asyżu i w Padwie „Ukrzyżowanie“, ale ani jeden ani drugi fresk nie dorównuje „Ukrzyżowaniu“ Duccia. Jeszcze obraz w Asyżu ma cokolwiek oryginalności w ugrupowaniu i kilka ładnych kobiecych twarzy, ale natomiast zawiera szczegół, sprawiający wśród tak tragicznego tematu prawie komiczne wrażenie. Franciszkanie klęczą pod krzyżem parami, jak klerycy w kościele. Formalizm zabił prawdziwe uczucie piękna.

Drugie „Ukrzyżowanie“ Giotta w Padwie, to już zupełnie pobieżna robota, niegodna artysty, który miał Duccia za swego poprzednika.

Jeden z nowszych francuskich krytyków, Pératé, powiada, że Madonny Giotta w porównaniu z kobietami sieneńskich malarzy są małemi mieszczkami florentyńskiemi, wobec szlachetnych, subtelnych, kobiecych postaci Sieny. Szczera to prawda, ale przecież znam trzy młode kobiety Giotta, które



Giotto. „Ukrzyżowanie". Fresk w niższym kościele św. Franciszka w Asyżu.

zwracają uwagę swym tajemniczym, jakimś nieziemskim wdziękiem. W Padwie, w obrazie przedstawiającym sąd ostateczny, trzy postacie, zapewne trzy cnoty, odbierają od donatora od Scrovegnego model tamtejszej kaplicy. Ale... są one jakby pożyczone u jakiego sieneńskiego mistrza, tak dalece noszą na sobie cechę wpływu Duccia.

Dużo się mówi o „wspaniałej architekturze“ w obrazach Giotta. Prawda, architektura, pałace, portyki, loggie są ulubionem tłem Giotta, ale często dziwić się trzeba, że ów znakomity architekt malował tak swe budowle, że gdyby były postawione w ten sposób, jak były rysowane, musiałyby runąć odrazu.

Nie pochodziło to z nieznajomości praw budowniczych, bo Giotto może większym był architektem aniżeli malarzem, ale z pobieżnego traktowania rzeczy. Architektura zresztą florentyńskiego mistrza nie jest bynajmniej oryginalną, ale łączy się z dziełami rzymskich Kosmatów. Widać w niej wielkie zamiłowanie do inkrustacji ścian, słupów, gzymsów różnokolorowemi marmurami. Zamiast fryzów, obramowań, wypukłych ornamentów, używa mistrz najczęściej intarsji, wypełnia nią ściany i korzysta wszędzie ze znajomości tej techniki. Fasada kościoła San Damiano, której jest twórcą, powstała także pod wpływem Kosmatów.

Pobieżność Giotta stąd musiała pochodzić, że robił on za wiele, był nadzwyczaj wziętym przedsiębiorcą artystycznym, który, malując to we Florencji, to w Asyżu, to w Padwie, jeżdżąc do Rzymu, aby tam dawać rysunki do wielkiej mozaiki, trudniąc się wreszcie przeważnie architektonicznemi pracami, nie mógł się z całem przejęciem i całą dokładnością poświęcać ideałom malarstwa.

Giotto potrzebował dużo grosza, miał córki do wyposażenia, przyjmował więc mnóstwo zamówień bez wyboru, bez artystycznej krytyki. Apoteozę ubóstwa w Asyżu malował, bo mnisi ją mieć chcieli, jedyny bowiem wiersz, jaki po nim pozostał, jest krytyką ubóstwa.

U współczesnych Giotto był sławnym, bardzo sławnym. Dante wielbił jego talent, Petrarka pisał o nim jako o najznakomitszym mistrzu owych czasów, Boccaccio nie miał słów na podniesienie jego talentu, nazywał go jużto najznakomitszym

mistrzem na świecie, jużto jednym ze świeczników florentyńskiej sławy. Co więcej, Boccaccio oceniał jego zasługi w sposób, w jaki go dzisiejsza ocenia krytyka, kładł nacisk na to, że Giotto skierował sztukę na nowe tory, że wyrwał ją z błędów, w których grzęzła przez całe wieki i stał się wiernym naśladowcą natury. Z poetyczną przesadą mówił o nim, że mistrz tak maluje, iż oko ludzkie myli się wobec dzieł jego, uważając to za rzeczywistość, co jest tylko sztuką.

Współcześni łączyli nazwisko Giotta z postaciami Petrarki i Dantego. Benozzo Gozzoli przedstawił w San Francesco, w Montefalco, w trzech medaljonach trzech największych mężów włoskich z przełomu XIII wieku na wiek XIV, pomiędzy nimi znajduje się Giotto.

Te pochwały niezupełnie przekonywają, na sądach współczesnych w wielu razach najmniej polegać można. Francuzi uważali do niedawnych czasów swego Corneilla za największego poetę świata.

Może za mało podnoszono talent Giotta jako budowniczego. Dekret tylko, którym florentyńska Signorja zamianowała go majstrem (magnus magister) i kierownikiem budowy kościoła katedralnego, jest nam dowodem, że Florencja ceniła w tej mierze wielkie jego zasługi. Jaki był jego współudział w planach do S. Maria della Fiore i Kampanilli, dzisiaj trudno oznaczyć; to wszakże pewna, że budowę tej ostatniej prowadził on tylko do wysokości jedenastu łokci, do pierwszego rzędu płaskorzeźb, a jego następcy Andrzej Pizano i później Francesco Talenti dzieła z pewnemi zmianami dokończyli.

Czy pierwotny plan Kampanilli, tak jak ją dzisiaj widzimy, jest Giotta pomysłem? Zdaje się, że — nie. Zrobił on plan wieży, przedłożył go władzom miejskim, ale projekt okazał się niepraktycznym: wieża nie miała harmonijnej podstawy, zanadto była obsiadłą u dołu, a wgórze za wąską, za cienką. Dopiero Andrzej Pizano miał tym błędom zaradzić, a niepowodzenie w tej mierze tak gryzło Giotta, że — jak mówiono — było powodem jego śmierci. Ów błędny projekt okazywałby, że mistrz nietylko w malarstwie ale i w architektonicznych pracach bywał powierzchownym.

Ruskin mieszkał przez dłuższy czas naprzeciw Kampanilli i pisze o niej, że to najpiękniejsza wieża na świecie. We

Włoszech zapewnie, ale na świecie? nie trzebaby zapominać o wieżach gotyckich na północy.

Jakiekolwiek zarzuty podnieść można przeciw dziełom Giotta i przeciw krytykom, przypisującym mu przeprowadzenie rewolucji w malarstwie, której on bynajmniej nie rozpoczął, zaprzeczyć się nie da, że był on wielkim talentem, że niesłychanie dużo zdziałał dla rozszerzenia nowej sztuki i że podniósł jej poziom. Czy działanie jego na przyszłość florentyńskiego malarstwa było tak doniosłem, jak powszechnie się mniema, to kwestja ta wymagałaby osobnego studjum i nią się tutaj zajmować nie mogę. Tyle tylko nadmienić muszę, że Giotto nie stworzył szkoły, że większa część jego współpracowników zestarzała się przy mistrzu i nie miała już później własnej fantazji.

Taddeo Gaddi pracował z nim lat dwadzieścia cztery, to też nigdy się nie wyzwolił z pod wpływu swego patrona i stał się rozwodnionym Giottem. O Giovannim da Milano i Bernardzie Daddim nie da się wiele powiedzieć. Wielki talent Puccio Capanna nie był uczniem Giotta.

Być może, że to niemałem było szczęściem dla florentyńskiej sztuki, iż Giotto nie stworzył szkoły malarskiej i że do późniejszych florentyńskich mistrzów nie trzeba było zastosowywać przestrogi, którą Leonardo dawał artystom, aby jeden drugiego nie naśladował, bo naśladowca stanie się wnukiem, a nie synem przyrody.

Florentyńskie malarstwo rozwijało się po Giocie na nowych zasadach, łącząc się tu i ówdzie z sieneńską sztuką, a gdyby to nie wyglądało na paradoks, tobym utrzymywał, że wydało dwóch wielkich „sieneńskich“ malarzy: Orcagnę i Fra Angelika.

Orcagna w swych freskach w Santa Maria Novella w swych typach kobiecych dziwnie się opiera o Sieneńczyków a w szczególności o Szymona Martiniego, a Beato Angelico z ducha i artystycznego usposobienia jest Sieneńczykiem. Śmiało też utrzymywać można, że gdyby nie było Duccia i Martiniego, nie byłoby Fra Beata.

Podobnie jak Dante jest w literaturze ostatnim wyrazem średniowiecznej filozofji, średniowiecznych wierzeń i średniowiecznej imaginacji, tak Fra Beato skupia w swych obrazach

najpiękniejsze ideały owego świata askezy i religijnych halucynacyj, owego prawie pozaziemskiego życia, w które się wielu ówczesnych ludzi przenosić umiało. Różnica wprawdzie pomiędzy działaniem Dantego a mnicha malarza prawie cały wiek wynosi, ale ten przedział — to zwykłe opóźnione rozwijanie się malarstwa w stosunku do literatury. Obrazy Fra Angelika mają coś wspólnego z tą wczesną wiosną na południu, kiedy drzewa się jeszcze nie zarysowały wyrazistem liściem, ale białem i bladoróżowem kwieciem zwiastują dopiero nadejście gorętszych promieni słonecznych. Typy osobliwie kobiecych jego postaci nie istnieją w życiu; owe Madonny o obliczu białości lilji, zabarwionem tylko różowem tchnieniem, to kobiety wymyślone, powstałe w imaginacji człowieka, który się umiał pozbyć wszelkich materjalnych obrazów, oderwać od tego, co się w świecie widzi. Jego niewyczerpane chóry anielskich postaci już bliżej stoją natury, bo w rzeczywistości w dzieciach, w niewinnych podrostkach mógł jeszcze znaleźć modele, które się zbliżały do wygórowanych wymagań jego fantazji.

Dużo się o tem pisze, czy Angeliko miał mistrza, który głównie wpłynął na rozwój jego talentu, czy kameduła Lorenzo Monaco, czy florentyński Gherardo Starnina był jego nauczycielem.

Pytanie to zdaje mi się bardzo podrzędnem, chodzi tutaj bowiem o czcze tylko nazwiska. Angeliko miał nauczycieli w sieneńskiej szkole i na tej podstawie mógł tylko powstać Sieneńczycy doszli prawie do granic ideałów Fra Angelika. Gdy się patrzymy na Zwiastowanie Martiniego, które się znajduje w Ufficjach, to mimowoli myśl się nasuwa: jeszcze krok dalej, a powstanie Fra Angeliko. To samo wrażenie ma się, stojąc w Palazzo publico w Sienie przed jego obrazem „Majestas".

Z bratem Angelikiem kończy się religijne malarstwo średniowieczne, które tak świetnie rozwinęli Sieneńczycy; po nim, a raczej współcześnie z nim kwitnie wprawdzie malarstwo kościelne, ale już inne, już odmienne noszące cechy. Ideje społeczne, ideje humanitarne przebijają się w tem nowem malarstwie, które Florencja doprowadza do najwyższego rozkwitu; jest ono może artystycznie wyższem od malarstwa Sie-

neńczyków i Fra Angelika, ale życie swe czerpie z innego społeczeństwa. Madonny Duccia, Szymona Martiniego, Beata Angelika nie są Madonnami Filipa Lippi, Botticellego lub Filippina Lippi. — Te są Madonny ludzkie, tamte wymarzone w religijnej ekstazie. Podczas gdy artyści czasów medyceuszowskich snuli swe pojęcia z pełnej epoki odrodzenia, Fra Angeliko w swem zaciszu klasztornem żył jeszcze w tych samych wyobrażeniach, które dawały Sieneńczykom ich siłę. Fiorencja szła naprzód. Siena i klasztory do dawnej jeszcze ignęły kultury.

CZĘŚĆ DRUGA

ROZDZIAŁ PIERWSZY

PANDOLFO PETRUCCI I UPADEK RZECZYPOSPOLITEJ

I.

Wskutek ciągłych proskrypcyj pełno było emigrantów sieneńskich „fuorisciti“ nietylko we Florencji, w Pizie i Lucce, ale nawet i w Rzymie. Pomimo, że do różnych należeli „monti“, złączeni wspólnym węzłem wygnania i nieszczęścia zaczęli się powoli porozumiewać nietylko pomiędzy sobą ale i z nieprzyjaciółmi istniejącego rządu w Sienie, aby wspólnemi siłami go powalić i wymóc sobie siłą powrót do ojczyzny.—W roku 1487 zawarły główne rody sieneńskich emigrantów imieniem monti, do których należały, formalne ze sobą traktaty, że zapominając wszelkich dawnych wzajemnych uraz, dążyć będą obecnie wspólnemi siłami do uwolnienia ojczyzny z pod jarzma fakcyjnej tyranji. Mikołaj Borghesi i Neri Placidi podpisali układ w Rzymie imieniem stronnictwa „dziewięciu“ z Wawrzyńcem i Gui-Antoniem Boninsegni, przedstawicielami „reformatorów“. — Równocześnie Leonard Bellanti, także ze stronnictwa „dziewięciu“, którego ojciec został stracony, zawarł w Pizie pokój z Bartłomiejem Sozzinim i Mikołajem Severinim, ze stronnictwa „dwunastu“.

Emigranci postanowili urządzić wyprawę przeciw sieneńskiemu rządowi, zgromadzili się w Staggia na granicy florentyńskiej, a pomiędzy nimi znajdował się także Pandolfo Petrucci, wygnaniec ze stronnictwa „dziewięciu“, z dobrej sie-

neńskiej rodziny, ale nie należącej do tamtejszych magnackich familij. Siłę ich zbrojną stanowiło stu najętych piechurów i mała garstka konnych rycerzy pod dowództwem Brunona z Kremony. Chcieli oni niespodziewanie wtargnąć do miasta i z tego powodu zboczyli z głównej drogi, idąc lasami. Ale rząd sieneński dowiedział się o tej wyprawie i wysłał przeciw niej silny oddział zbrojny, który dotarł aż do Staggi i przeszukał pobliskie lasy, nie spotkawszy nigdzie nieprzyjaciela. Emigranci zawdzięczali tylko przypadkowi, że się nie spotkali z sieneńskiem żołdactwem. Muł bowiem, na którym były naładowane narzędzia do wyłamania bramy miejskiej, spłoszył się i uciekł w głąb lasów, a cały oddział wojska i emigrantów pucił się za nim, aby go schwytać. Po dwóch godzinach poszukiwań znaleziono muła, ale tymczasem pogoń sieneńska przeszła zwykłemi leśnemi ścieżkami, nie spotkawszy nieprzyjaciela. Wojsko sieneńskie wróciło znużone do domu, opowiedziało, że alarm był fałszywy, że emigrantów nigdzie niema w okolicy, a straże spać się pokładły. Tymczasem — a była to piękna noc letnia 21 lipca 1487 — emigranci podeszli cichaczem pod Fonte-Branda, przyjaciele w mieście, wiedzący o ich zbliżaniu się, spuścili im drabiny ze sznurów zrobione, trzydziestu w ten sposób dostało się do środka, otworzyło i opanowało bramę.

Pomimo, że ludność nienawidziła istniejącego rządu, przecież bała się go tak dalece, że narazie mało kto z mieszkańców łączył się z emigrantami. Ludność pozamykała się w domach, nie pomagając nikomu. Szczęściem dla emigrantów jeden z naczelników rządu Krzysztof de Guiduccio dostał się przypadkowo w ich ręce, zabito go na miejscu, co rzuciło taki popłoch, że Signorja straciła energję działania zwłaszcza, że nie miała o tem wyobrażenia, że emigranci z małą tylko garstką zbrojnych na miasto napadli. Część więc członków rządu pochowała się po domach, ukryła broń, aby ich zwycięzcy o cpór nie posądzali, część wymknęła się czem prędzej z miasta, a emigranci, widząc, że nie znajdują oporu, zgromadzili się na placu i w ośmdziesiąt ludzi zaczęli ratusz oblegać. Pozostał tam jedynie capitano del popolo, Matteo Pannilini, który się sam jeden zamknął w wieży, a broniąc się kilka go-

dzin i widząc, że znikąd pomoc nie przychodzi, oddał siebie i ratusz w ręce emigrantów.

W ten sposób nadspodziewanie łatwo i szybko emigranci rząd opanowali, a chcąc okazać umiarkowanie i sprawiedliwość, ustanowili radę (Consiglio generale) składającą się z ośmdziesięciu członków, w której zasiadali przedstawiciele czterech stronnictw, czterech montes. „Szlachta“ i „dwunastu“ — jako liczebnie najsłabsze stronnictwa — liczyli się tylko za jedną mons, „dziewięciu“ zaś, „lud“ i „reformatorzy“ za pełne stronnictwa. Niebawem jednak „noweski“ znowu zyskali w mieście przewagę, utworzyli balję składającą się z dwudziestu czterech obywateli, a 7 lutego 1494 ukonstytuował się nowy rząd, który się dla większej powagi nazwał rządem pobożnym, poddanym Pannie Marji „El regimento devoto e destinato alla gloriosa Vergine Maria, come a patrona e defensatrice della Republica“.

Duszą tego rządu było dwóch braci Petruccich, Giacoppo i Pandolfo, którzy w latach po wtargnięciu emigrantów, powoli, ale z wielką konsekwencją umieli zawładnąć Sieną. Giacoppo zasiadał w balji rządzącej, a Pandolfo bratał się z ludem i swą prostotą, swym zdrowym rozsądkiem, swem zupełnem oddaniem się sprawom publicznym zyskiwał sobie coraz to większą popularność. — Ponieważ balja rządząca niezawsze ślepo szła za ich radami, więc w roku 1492 zaprowadzili oni zupełnie nową w Sienie magistraturę, rodzaj dyktatorskiego triumwiratu „consiglio dei tre segreti“, który orzekał we wszelkich sprawach większej doniosłości.

W jesieni roku 1497 umarł Giacoppo, a śmierć jego przyczyniła się jeszcze do wzmożenia się potęgi Pandolfa, wszedł on bowiem we wszystkie urzędy, które brat piastował. Wybrano nową balję, zmniejszoną, składającą się z czterdziestu pięciu członków, do której każde z rządzących stronnictw wybrało po piętnastu delegatów. Pandolfo oczywiście także tam należał. — Postępowanie jego bardzo było podobnem do zachowania się Cosmy Medyceusza; przedewszystkiem uważał on na to, aby niepotrzebnem wywyższaniem się, pozorami nie razić swoich współobywateli. Ubierał się czarno, jak każdy inny Sieneńczyk, mieszkał w skromnym domu, z politycznymi przyjaciółmi schodził się w austerji przy szklance wina.

Wpływ swój wywierał w ten sposób, że do wszystkich urzędów i do balji rządzącej wprowadzał jak największą ilość swoich przyjaciół, których się starał rozmaitemi donacjami wynagradzać. Z domu niezamożny, tak rzeczy kierował, aby mu balja za rozmaite zasługi wielkie wyznaczała donacje, a oprócz tego prowadził rozległy handel, chociaż nie pod własnem nazwiskiem. Miał w tej mierze bardzo zręcznego zastępcę Giovanniego Marati. — Za sekretarza i najzupełniejszego powiernika wybrał sobie Pandolfo Antonia da Venafro, człowieka nadzwyczaj zręcznego, nie przebierającego w środkach, którego w Sienie za złego ducha Pandolfa uważano. Machiavelli, który ze swoich poselstw do Sieny znał osobiście obydwóch, pochwalał bardzo ten wybór i sądził, iż Pandolfo ma tę wielką zaletę na panującego księcia, że umie sobie tak wybornych jak Venafro wybierać powierników.

Gdy raz papież Aleksander VI zapytał Venafra, w jaki sposób Pandolfo potrafi rządzić niespokojnymi Sieneńczykami, tenże odpowiedział: „Colle bugie, padre Santo“, „kłamstwami, ojcze święty“! — Nie była to bynajmniej nagana w oczach ówczesnych ludzi, owszem pochwała, dowód przebiegłości Pandolfa, że zręczniejszy od innych umie wszystkich okłamać. Kłamali i oszukiwali się zresztą nawzajem i Medyceusze i Visconti i duca Valentino.

Wiele trzeba było nato przebiegłości, aby się obronić od Florencji, która koniecznie chciała mieć w swem ręku Montepulciano, leżące na terytorjum sieneńskiem, a będące kluczem drogi handlowej do Rzymu. Zupełnej nieprzyjaźni z Sieną obawiali się Florentyńczy, nie chcąc, aby Piero de'Medici się z Pandolfem połączył i w zamierzonym swym powrocie do Florencji nie miał niebezpiecznego sprzymierzeńca. Pandolfowi także na tem zależało, aby z Florencją zupełnie nie zrywać. Sprzyjanie jednak Florencji było w Sienie nadzwyczaj niepopularnem, Pandolfo więc używał wszelkiej możliwej dyplomacji, aby stosunków pomiędzy obydwoma miastami nie zaostrzać, a przytem nie uchodzić w domu za przyjaciela Florencji. Jego sieneńscy przeciwnicy zaczęli wyzyskiwać na swą korzyść tę jego potulność wobec dawnego wroga, a rozszerzając wieści, że Pandolfo potajemnie trzyma z Florencją, starali się podkopać jego władzę. Pandolfo zresztą podobnie, jak

wszystkie inne stronnicze przed nim rządy, skazywał na wygnanie niewygodnych mu przeciwników, wskutek czego niebawem namnożyło się nieprzyjaznych mu emigrantów.

Poczuwszy się dość silnym, zaczął się posługiwać sztyletem. W roku 1499 kazał swym zbirom zamordować we Florencji Ludowika Luti, wychodźcę z roku 1489, który nie przestawał burzyć przeciw niemu na obczyźnie.

Najniebezpieczniejszym wszakże jego wrogiem był Niccolo Borghesi, profesor sieneńskiego studio, republikanin z krwi i kości, wielce pobożny, człowiek starej daty, w którym jednak zaczynały już z religijnością walczyć nowe humanistyczne prądy. W roku 1487 rozpoczął on przez pięć lat trwać mające wykłady w studio „Opus humanitatis et moralem philosophiam" — a obok tego pisał żywot św. Joachima [1]).

Równocześnie został sekretarzem państwa, a zarazem oficjalnym historjografem Sieny. Polecono mu spisywać annale rzeczypospolitej, „ab ipsa urbe condita". W pięciu latach powinien był ukończyć to zadanie, za co mu przeznaczyła Signorja po 300 florenów rocznie.

Gmina używała go także do ważniejszych poselstw, pomiędzy innemi w roku 1479 do Rzymu.

Miał on z dwóch żon kilkoro dzieci. Z pierwszą, donna Landą, wybrał się do papieża Inocentego VIII, prosząc o rozgrzeszenie za życia i in articulo mortis. Druga zwała się donna Romana.

Około niego skupiali się najbardziej wpływowi republikanie, jak Mignanelli, Bellanti, Luti, Placidi, a nawet część Piccolominich. Pandolfo Petrucci także do nich należał, a Borghesi nazwał go w jednym ze swych listów „il mio Pandolfo". Liczył on na jego zdolności i charakter republikański, a chcąc go jeszcze bardziej przywiązać do stronnictwa, dał mu swoją córkę za żonę.

Ale niebawem przekonał się, że Pandolfo stara się być nato popularnym, aby do tyrańskiej dojść władzy. W starym

[1]) Jego pomysłem ma być dystychon, podpisany pod wielkim freskiem Sana di Pietro nad Porta Romana:

O Regina, patris summi dignate corona,
Perpetuo Senam respice, virgo, tuam.

republikaninie krew zawrzała, nie wahał się wziąć udziału w spisku, wymierzonym na życie Pandolfa.

Pewien szpieg, nazwiskiem Marco de'Bernabei z Foligno, podsłuchał jednak rozmowy republikanów i doniósł Pandolfowi, że Luzio i Leonardo Bellanti, tudzież Niccolo Borghesi postanowili go zamordować na Piazza del Campo.

Pandolfo miał się na ostrożności, spiskowcy dorozumieli się, że ich zdradzono, mimo to Borghesi nie uciekł z Sieny, ale czekał sposobniejszej chwili, wychodził zaś odtąd z domu w towarzystwie dwóch ludzi, od głów do stóp uzbrojonych.

Ostrożność jednak nie na wiele się przydała, gdyż sekretarz Pandolfa Venafro wysłał, oczywiście z wiedzą swego pana, aż sześciu zbirów na Borghesego. Starca napadnięto w pobliżu domu Antoniego Bichi w chwili, kiedy wracał z kościoła. Dwóch jego towarzyszów zamordowano na miejscu, a jego samego ciężko rannego zaniesiono do pobliskiego mieszkania Giovanniego Borghesi, gdzie wkrótce umarł.

Później się okazało, że własny syn Mikołaja należał do spisku przeciw ojcu.

Morderstwo to zatrwożyło nieprzyjaciół Petruccia, który przynajmniej narazie nie potrzebował się obawiać, aby w samej Sienie obok niego kto inny pokusił się o tyrańską władzę.

II.

Niebezpieczeństwo dla Petruccia i dla wolności Sieny zaczynało jednak grozić skądinąd — od Rzymu.

Jedenastego sierpnia roku 1492 o czawrtej po południu przybiegł konny kurjer do Sieny z wiadomością, że papieżem w miejsce zmarłego Inocentego VIII został wybrany kardynał Rodrigo Borgja Aleksander VI. — Znaczną przestrzeń pomiędzy Rzymem a Sieną przebiegł kurjer w niespełna dwanaście godzin, za co sowicie został wynagrodzony, otrzymał od Signorji dwadzieścia dukatów.

Rząd rozkazał natychmiast na znak radości pozamykać sklepy pod karą dwudziestu pięciu dukatów i czterech plag cielesnych. W katedrze urządzono dziękczynne nabożeństwo i procesje po mieście; z więzienia uwolniono zwykłych niepolitycznych przestępców, a kobietom sieneńskim dozwolono

przez cały miesiąc ubierać się tak, jak im się podoba, bez względu na przepisy o zbytku, w bogate suknie i kosztowne klejnoty.

Sieneńczycy spodziewali się, że Borgja będzie sprzymierzeńcem ich rzeczypospolitej, znał bowiem Sienę i wiele stamtąd wyniósł przyjemnych wspomnień. Jako biskup Walencji, kanclerz kurji rzymskiej i kardynał w dwudziestym dziewiątym roku życia bawił w Sienie i tak mu tam było dobrze i wesoło, że ówczesny papież Pius II czuł się w obowiązku napisać mu z tego powodu ojcowski list z gorzkiemi wymówkami. Z tego listu, pisanego dnia 11 czerwca 1460, dowiadujemy się, że kardynał z kilkoma przyjaciółmi i towarzyszami urządził przed czterema dniami w ogrodach Jana de Bichi rozpustną zabawę z sieneńskiemi kobietami. „Tańczono tam z wyuzdaniem nie do opisania, a w bachanaljach nie brakło żadnej miłosnej ponęty". Borgja tak się zachowywał, jak gdyby należał do grona świeckiej młodzieży, a nie był księciem kościoła. Do ogrodu nie wpuszczano ani mężów, ani ojców, ani braci lub krewnych młodych kobiet i panien, biorących udział w rozpuście, ale dozwolono wejść tylko kilku zaufanym służącym. Pius II ostro wprawdzie gromił w tym liście wesołego kardynała, wzywał go do poprawy, ale w słowach tych widać przecież, że papież czuł pewną słabość dla dworzanina o sympatycznem i wesołem obliczu, o nieporównanej wymowie, o spojrzeniu, któremu się żadne serce kobiece oprzeć nie zdołało.

Siena więc ufała wspomnieniom Borgji.

Aleksander przyjął też posłów sieneńskich, do których należał messer Tazio Benassai i Mino Celse, ajent rzeczypospolitej w Rzymie, z prawdziwą radością, okazywał się dla nich pełnym życzliwości nietylko w słowach, ale w wyrazie twarzy, w każdym ruchu, tak, że w liście trudno było oddać tych miłych wrażeń, jakie z audjencji odnieśli. Powiedział im zresztą, że nikogo nie może być na stolicy apostolskiej, ktoby bardziej od niego kochał Sieneńczyków i niktby nie chciał więcej, aniżeli on, zdziałać dobrego dla tamtejszej Signorji i dla rzeczypospolitej. Sieneńczycy mogą być pewni, że mają w Rzymie ojca, a ktoby ich obraził, obrazi i jego osobę. — A wszystko to oświadczył im z tak gorącą w oczach sympa-

tją i tak słodkiemi wyrazami, con tanta ardente carità nel viso e con tante dulcissime parole, że posłowie całkiem byli zmieszani słodyczą papieża.

Ujęta temi sprawozdaniami sieneńska Signorja wysłała do Rzymu z najzacniejszych ludzi wybraną deputację. Należał do niej sławny prawnik Bartolomeo Sozzini, który był wówczas profesorem w pizańskiem studio, Alessandro Borghesi, messer Leonardo Bellanti, messer Jacomo Tolomei, Mariano Chigi i Francesco Saracini z licznym pocztem konnych rycerzy i piechurów. Członkowie rodziny papieża i kardynałów przyjęli poselstwo z wielkiem odszczególnieniem, a nazajutrz po przybyciu do Rzymu mieli Sieneńczycy posłuchanie u Aleksandra, otoczonego kardynałami, biskupami, baronami i posłami oratorami różnych państw włoskich. Sozzini popisał się bardzo mądrą i świetną przemową po łacinie, a po oficjalnej ceremonji papież zrzucił swe pontyfikalne szaty, zaprosił ich do camera del Pappagallo, a poznawszy w nich towarzyszy swej młodości i sieneńskich zabaw, rozmawiał z nimi po przyjacielsku i olśnił ich swym urokiem.

Mniej serdeczne stosunki istniały pomiędzy Sieneńczykami a Cezarem Borgją. Cezar miał urazę do Sieneńczyków z powodu konnych wyścigów. Książęta, kardynałowie, bogaci bankierzy utrzymywali wówczas wyścigowe stajnie i posyłali swe konie od miasta do miasta na rozmaite tory.

Siena w tej mierze miała ustaloną sławę, a biegały tam konie Medyceuszów, signora di Camerino, markiza z Mantui, markiza della Sasetta i wielu innych zamożnych obywateli z Florencji, Lukki, z Arezzo lub Kortony, nie licząc koni sieneńskich, które były w większości.

Zwycięzca w wyścigach dostawał prawie zawsze sztukę brokatu, aksamitu, albo innej materji znacznej wartości. Dżokeje „ragazzi“ ubrani byli w kolory herbowe swych panów, a na plecach mieli wyszyte własne imię: Gativello, Scaramuccia, Zampogna, a często jeszcze krótką dewizę, jak: „Ufaj Bogu i Madonnie“, „Strzeż się być ostatnim“ i t. p.

W czasie, kiedy Aleksander Borgja został wybrany papieżem, Cezar miał zaledwie lat szesnaście, był biskupem Pampeluny i bawił w Pizie, aby słuchać wykładów prawa kanonicznego sławnego profesora Filipa Deccio. Podobnie, jak inni

młodzieńcy znakomitych rodów, wysłał i on na wyścigi, odbywające się w Sienie 16 sierpnia, swego konia, który wskutek fortelu ragazza pierwszy dobiegł do mety. Ragazzo bowiem, widząc, że go inni dościgają, zsunął się w sposobnej chwili z konia na ziemię, aby mu ulżyć w biegu, wskutek czego koń wprawdzie pierwszy, ale bez dżokeja dobiegł do mety.—Sędziowie koniowi nagrody odmówili.

Cezar, rozgniewany tą odmową, napisał dość ostry list do sieneńskiej Signorji, upominając się o przyznanie nagrody. Zdaje się jednak, że nie dopiął swego celu, gdyż księgi publiczne sieneńskie, jedne z najdokładniejszych, jakie po włoskich istnieją miastach, nic o przychylnej odpowiedzi młodemu Borgji nie wspominają.

Przyjacielskie stosunki, na które się zanosiło pomiędzy Sieną a kurją rzymską, wkrótce ochłodły, a papież nie kazał nawet zaprosić Benassaja, reprezentanta rzeczypospolitej w Rzymie, na ślub Lukrecji Borgji z Giovannim, synem pana na Pesaro, pomimo, że ślub odbył się z wielką uroczystością, a wszyscy senatorowie, panowie i posłowie rzeczypospolitych włoskich wzięli w nim udział. Papież zaczął nawet odmawiać audjencji Benassajemu tak dalece, że Sieneńczycy odwołali tego pełnomocnika z Rzymu, a posłali tam osobistego przyjaciela papieża, Antoniego Bichi, sądząc, że w ten sposób stosunki z kurją się polepszą. Zdawało się nawet na chwilę, że Bichi celu swego dopnie. Ale w tej mierze rady już nie było, bo Cezar nosił się z planami utworzenia dla siebie wielkiego państwa w środkowych Włoszech, do którego i Siena należeć miała. — Stosunek pomiędzy Sieną a Cezarem pogorszyła jeszcze narazie prywatna sprawa. Cezar zażądał za pośrednictwem Bichiego, aby Sieneńczycy nadali urząd sędziego apelacyjnego jego kompatrjocie, Piotrowi z Nawarry, czemu się Pandolfo Petrucci sprzeciwił, gdyż urząd ten zajmował od lat kilku jego doradca i przyjaciel Antonio da Venafro.

Cezar liczył odtąd Pandolfa do swych wrogów, a sieneński magnifico musiał się mieć na baczności.

Jeżeli Cezar zdawał się mieć powody nienawidzenia Petruccia, to ten ostatni miał ich jeszcze więcej, aby uważać Cezara za swego największego przeciwnika.

Już po śmierci księcia Gandji, kiedy Cezar despotycznie

rządził nietylko Rzymem, ale i ojcem swym, papieżem, zawakowała bardzo bogata parafja S. Felice w Chianti, jedna z najkorzystniejszych w biskupstwie Arezzo. Petruccio wyprotegował na nią czem prędzej swego bratanka Rafaela Petrucci; ale Valentino, dowiedziawszy się o tem, zaskarżył Rafaela o symonję, zmusił Rotę Romanę do wydania przeciw niemu wyroku, przysądzającego parafję jemu, księciu Valentino.

Siena musiała drżeć o swoją wolność. Valentino zaczął systematycznie zdradą, przemocą, wojną, sztyletem i trucizną wywłaszczać wszystkich namiestników kościoła w Umbrji, w Markach i Romanji. Imola i Forli, mimo heroicznej obrony Katarzyny Sforzy-Riario, dostały się także pod jego panowanie; z Pesaro wypędził Jana Sforzę, z Rimini Pandolfa Melatestę, a Astorra Manfredi z Faenzy. Większość przeciwników ginęła w lochach zamku św. Anioła, albo w brudnych wodach Tybru.

Nareszcie zaczęły głuche chodzić wieści, że Cezar przygotowuje wyprawę przeciw Sienie. Balja wysłała Aleksandra Borghesiego do Rzymu, aby w tej mierze dowiedział się o zamiarach Borgjów. Borghesi uspokoił się powiedzeniem papieża, że z różnorodnych powodów nie chce on obecnie poruszać spraw sieneńskich, ale niebawem się przekonał, że papież co innego mówił, a co innego myślał, że zajęcie Sieny i wypędzenie Petruccia w ten lub w ów sposób zostało postanowione w rodzinie Borgjów.

Chcąc się ratować, Sieneńczycy posłali czem prędzej swego zaufanego Pietra dell'Oca do Francji, do króla Ludwika, a Jana Baptystę Santi do cesarza Maksymiljana, aby politycznemi względami i złotem skłonić ich do obrony rzeczypospolitej przeciw zamachom Borgjów. W trudnych tych czasach wielkiem było dla Sieny szczęściem, że Petruccio miał władzę w swem ręku. Okazał on się bardzo zręcznym dyplomatą i dorósł zupełnie przewrotności księcia Valentino, tylko oczywiście, stojąc na czele militarnie słabej rzeczypospolitej i nie mając za sobą papieskiej potęgi, nie mógł mu dorównać co do siły i doniosłości zamiarów. — Valentino, który zapewnie wiedział o wszystkich tych zabiegach Sieneńczyków, chciał przedewszystkiem złowić Petruccia i wraz z innymi „kapitanami" Borgjów zaprosił go, jako przyjaciela na ów zjazd w Sini-

gaglji, gdzie ich uwięził lub wymordował. — Mądrzejszy od innych Petruccio nie poszedł do pułapki, nie pojechał do Sinigaglji, mówiąc o Cezarze, że wilk zmienia sierść, ale nie naturę. Vulpem pilum mutare solere, non mores.

Cezar nie zapomniał wszakże ani o Sienie ani o Petruccim. Wkrótce rozeszła się wieść, że Valentino, opuściwszy Sinigagliję, ze znaczną siłą zbrojną i szybkiemi marszami idzie do Włoch środkowych, a wiadomości były codzień groźniejsze. Giovan Paolo Baglioni uciekł z Perugji, a ludność otwarła bramy przed Cezarem i ofiarowała mu Signorję miasta. Priorzy z Chiusi donieśli niebawem, że Cezar zajął już Castel della Pieve i że chce niszczyć Sienę i jej terytorjum. Prosili o szybką pomoc zbrojną, a Siena dać jej nie mogła, bo miała zaledwie dwustu żołnierzy w mieście, reszta szczupłej siły zbrojnej rozłożoną była po terytorjum rzeczypospolitej. — Groza wszystkich przejmowała przed wojskiem Borgji. W świeżej jeszcze pamięci była rzeź kapuańskiej ludności. Wiele kobiet rzuciło się tam z rozpaczy w nurty Volturna, aby nie wpaść w ręce żołdactwa; Cezar dla siebie zażądał czterdzieści najpiękniejszych dziewcząt jako łup wojenny. Przeszło 3.000 mężczyzn kazał ściąć na miejscu; całe miasto stało się pastwą płomieni.

W stanowczej chwili duch wstąpił w sieneńską ludność, zaczęto się gorączkowo zbroić, gdyż Borgja zbliżał się ze znaczną siłą, z 15.000 wojska. Wysłano natychmiast trzech znakomitych obywateli, a pomiędzy nimi był Girolamo Tolomei z listem do Cezara, w którym wyrażano zdziwienie, że Borgja ma przeciw Sienie nieprzyjazne zamiary, skoro miasto starało się iść mu nawet na rękę przy kilku nadarzających się sposobnościach. Zarzuty jego przeciw Petrucciemu nie są słuszne, Pandolfo owszem pomagał jego polityce.

Cezar nie spodziewał się, że miasto stanie przy Petruccim; sądził, że Siena w chwili niebezpieczeństwa wyda swego tyrana i że on miasto bez rozlewu krwi opanuje. — Do oblegania Sieny nie miał ochoty, nie czuł się może w swem świeżo gwałtami i okrucieństwami zdobytem państwie tak bezpiecznym, aby całą swą siłę zbrojną na jednem miejscu na dłuższy czas ubezwładnić.

Tymczasem zwołano do ratusza consiglio della campana,

a gdy prior messer Antonio Bicci wyłuszczył postępowanie Borgji, wtedy powstał wielki zapał i zgromadzeni obywatele uchwalili poświęcić nietylko majątki, ale życie za dobro ojczyzny, tudzież w obronie Pandolfa. Lud przeciągał ulicami i wołał: „Lupa, Libertà e Pandolfo"!

Cezar jeszcze raz próbował podstępem schwycić w swe szpony Petruccia, więc już nie do swego obozu, ale do Rzymu starał się go ściągnąć. Wymógł na papieżu, że go tenże za pośrednictwem francuskiego posła Rogera de Gramont zaprosił do siebie, ale Pandolfo nie pojechał, odpowiadając sarkastycznie, że jeżeli się nie czuje dość bezpiecznym w Sienie, która przecież stoi pod protekcją króla Francji, to o ileż mniej mógłby być w Rzymie bezpiecznym. — Gdy się ten fortel nie udał, postawił Cezar Sienie ultimatum, iż żąda wydalenia stamtąd Petruccia. Machiavelli sądzi, że Borgja uważał Pandolfa, jako głowę istniejącego przeciw niemu spisku i obawiał się go jak iskry, która wielki może wzniecić pożar.

Układy pomiędzy delegatami sieneńskiego rządu a posłami Borgji doprowadziły nareszcie do porozumienia, że jeżeli Petrucci wyjedzie zupełnie z Sieny, Valentino opuści terytorjum rzeczypospolitej i nie będzie się troszczył o formę rządu republiki. Valentino widocznie był przekonania, że jeden Petrucci ład utrzymuje w Sienie i że po jego wyjeździe znowu nastanie anarchja, z której on w danej chwili skorzysta.

Petruccio kilka dni się wahał, ale widząc, że pozostając, dałby przeciw sobie broń w rękę swoich sieneńskich przeciwników, pojawił się w sala di Consistoro i oświadczył, że widząc, iż jego osoba mogłaby ciężkie na ojczyznę sprowadzić zawikłania, postanowił zaraz wyjechać. Oświadczył nadto, że w swem działaniu miał zawsze dobro Sieny na oku, a jeżeli może w czemkolwiek zawinił, to zawinił wskutek niedoświadczenia albo niewiadomości. Obecnie prosi wszystkich, aby mu przebaczyli urazy, a gdziekolwiek się znajdzie, będzie się starał pracować dla dobra rzeczypospolitej. — Imieniem miasta podziękował mu capitano del popolo za tak wielką ofiarę, zachęcał go do zniesienia ciężkiego losu spokojnym i pogodnym umysłem i życzył, aby jak najprędzej powrócił. Pandolfo prosił jeszcze o pozwolenie zabrania ze śpichlerzy państwa 50 korcy zboża, polecił swe dzieci i swe dobra sieneńskiemu oby-

watelstwu, a wśród powszechnego rozczulenia pożegnał się i z dwoma oddanymi sobie przyjaciółmi cichaczem z oddziałem 50 konnych i 50 pieszych ludzi udał się wprost do Lukki, aby nie wpaść w ręce siepaczów Cezara. Gdy wyjeżdżał, zawołała tylko z okna jakaś starsza kobieta: ukrzyżujcie tego zdrajcę, Portate alla croce questo traditore; była to matka Ildebranda Cerrataniego, którego Pandolfo kazał zamordować.

Zaledwie Pandolfo odjechał, nadszedł do sieneńskiej Signorji gwałtowny list od Cezara, w którym tenże grozi i na Boga przysięga, że jeżeli jeszcze nie wygnano Pandolfa, postąpi on z każdym z członków rządu tak, jakby z samym Pandolfem był postąpił i bez względu na kogokolwiek każe zniszczyć „wszystkie ziemie i wszelką własność nietylko miasta, ale i każdego z sieneńskich obywateli". I byłby zapewne mimo ucieczki Pandolfa zajął był Sienę, gdyby nie był otrzymał wezwania od papieża, aby jak najśpieszniej wracał uśmierzyć bunt, który podnieśli baronowie rzymskiej Kampanji, gdzie rody Orsinich połączyły się z Savellimi i Colonnami.

W pogoń za Pandolfem wysłał jednak Borgja swego kondotjera z pięćdziesięcioma konnymi z rozkazem, aby go ubił, gdziekolwiek go spotka. Szczęściem komisarz wojenny florentyński wstrzymał ten oddział pod Cascina, sądząc, że to pomoc dla Pizanów, z którymi Florencja wojnę prowadziła. W ten sposób mógł Pandolfo wymknąć się szczęśliwie.

III.

Na chwilowem wygnaniu Pandolfo nie spoczywał, coraz więcej zbliżał się do nieprzyjaciół Borgji, do króla Francji, do Wenecjan, do Florentyńczyków, gdyż ci wszyscy bali się coraz bardziej zwiększającej się potęgi Cezara. Florentyńczycy nadto spodziewali się, że pomoc, którą dadzą Pandolfowi, aby powrócił do Sieny, opłaci on im odstąpieniem Montepulciano, którego posiadanie zawsze było ich najgorętszem życzeniem.

W samej Sienie rozpoczynał się dawny bezrząd, a lud głośno się dopominał powrotu Pandolfa, osobliwie, gdy balja rządząca uchwaliła nie rozdzielać na przyszłość 6.000 dukatów rocznie zasiłków z kasy rządowej pomiędzy klasę uboższą, które Petruccio rozdawał celem zyskania sobie przyjaciół.

Poseł króla francuskiego Francesco da Narni tak w Sienie jak w Rzymie bardzo gorąco popierał sprawę Petruccia, a głównie pod jego naciskiem uchwaliła balja 29 marca 1503, aby go restytuować w swem kolegjum i powołać do ojczyzny, prosząc, aby skromnie i w małem tylko powrócił otoczeniu, aby się zadowolił di un ritorno modesto e con poca comitiva.— Pandolfo czekał już w Poggibonsi na tę uchwałę z 200 ludźmi piechoty i małą liczbą koni, a w ten sam dzień 29 marca, kiedy balja powzięła powyższą uchwałę, wrócił do Sieny.

Napisał zaraz list uprzejmy do Florentyńczyków, że „Bogu dzięki, w towarzystwie posłów arcychrześcijańskiego króla i wśród wiekiego tłumu mieszczaństwa i rycerstwa sieneńskiego spokojnie bez jakichkolwiek rozruchów i zamieszek powrócił do swej włoskiej ojczyzny". Równocześnie usprawiedliwiała się balja przed Francją, że tylko z obawy przed Valentinem tak długo ściągała powołanie Pandolfa, a do Rzymu słała deputację, że tylko wskutek gróźb i gniewu arcychrześcijańskiego króla powzięła swoją uchwałę, że jednak jak dotąd, tak i na przyszłość trwać będzie w swej „dewocji" dla papieża i Valentina.

Pandolfo wrócił do ojczyzny większym, aniżeli z niej przed krótkim czasem wyjechał, u ludu otaczała go aureola poświęcenia się i męczeństwa za sprawę wolności, opinja wielkiego umiarkowania i roztropności, u balji zyskał na powadze, że ma za sobą króla francuskiego. Florentyńczycy tylko zaczynali z niego być niezadowoleni, gdyż na ich upominanie się, aby im oddał Montepulciano, zaczął zwykłym swym sposobem rzecz zwlekać, wymawiając się, że gdyby to teraz uczynił, cała Sienaby się przeciw niemu wzburzyła. W rzeczywistości ani mu przez myśl nie przeszło, oddawać ową perłę ziemi sieneńskiej w posiadanie Florencji.

Ponieważ Francja także życzyła sobie, aby Montepulciano zostało odstąpione Florencji, a pomoc, dana z jej strony Pandolfowi w znacznej części do tego zmierzała, więc teraz, gdy magnifico nie chciał wykonać tego warunku, stosunki pomiędzy nim a arcychrześcijańskim królem bardzo się oziębiły. Wskutek tego niebezpieczeństwo, jakie groziło Sienie od Cezara Borgji, znowu się zwiększyło.

Szczęściem jednak dla Petruccia Aleksander VI umarł

18 sierpnia 1503, a potęga Cezara odrazu się zachwiała. Pandolfo odetchnął, a władza jego została w Sienie ugruntowaną.

Następcą Aleksandra wybrano 22 września 1503 byłego arcybiskupa sieneńskiego, kardynała Franciszka Piccolominiego, bratanka Piusa II. Pius III, bo takie imię przybrał nowy papież, był przeciwnikiem Pandolfa, podobnie jak cała rodzina Piccolominich, którzy należąc zrazu do „monte dei Gentiluomini", przeszli następnie w czasach Piusa II do „Popolanich". Popolani zaś należeli do stronnictwa nieprzyjaznego tyranji Petrucciego. — Niechęć nowego papieża ku Pandolfowi była tak znaną, iż gdy papież w 26 dni po swym wyborze umarł, posądzano tyrana i jego przyjaciół, że go otruli, co wszakże prawdą nie było. Papież miał lat 72 i zadawnioną podagrę, które dostatecznie śmierć jego tłumaczyły.

Po Piccolominim nastąpił na stolicy apostolskiej kardynał Giuliano della Rovere, jako Juljusz II jeden z najznakomitszych papieży, a przodkowie jego mieli pochodzić z Sieny i nazywać się Ghiandaroni. — Jednem z pierwszych wielkich dzieł Juljusza było nakłonienie cesarza, aby zwołał sejm do Konstancji, gdzie wszyscy włoscy książęta wysłali swoich reprezentantów. Sienę zastępowali tam Antonio da Venafro i Dominico Placidi, których głównym celem było wyrobić u cesarza dla Pandolfa inwestyturę na księcia Sieny. — Cesarz Maksymiljan potrzebował pieniędzy, a wszelkie żądania włoskich książąt drogo musiały być opłacane. Aby mieć w ręku Pandolfa, cesarz gromadził około siebie sporo sieneńskich wygnańców, których mógł był w danym razie użyć przeciw niemu. Poseł też Petrucciego, Placidi, wróciwszy do Sieny, oświadczył balji, że cesarz obiecuje wprawdzie opiekować się Sieną i nie dozwoli, aby w czemkolwiek jej wolność naruszoną została, ale wymaga za to sumy 30 tysięcy dukatów. Oczywiście nastąpiły targi pomiędzy cesarzem a Sieną, zgodzono się na sumę 14 tysięcy dukatów, ale balja wypłaciła tylko część tych pieniędzy, obiecując dać resztę, gdy cesarz do Włoch przybędzie.

Inwestytury na księcia Sieny Pandolfo wprawdzie narazie nie osiągnął, ale z cesarstwem nawiązał przyjacielskie stosunki, a papieżowi starał się iść na rękę. Papież dał do zrozumienia Sieneńczykom, że uzna swe pochodzenie sieneńskie

z rodziny Ghiandaronich, ale muszą mu być nadane dobra hrabstwa Sugary, które niegdyś do tej rodziny należały. Sieneńczycy, chcąc tym sposobem zapewnić sobie przyjaźń Juljusza, odkupili te dobra z rąk prywatnych, w których się znajdowały, za sumę dwunastu tysięcy florenów i ofiarowali je papieżowi. Odtąd Juljusz bardzo się okazywał przychylnym dla Pandolfa, a gdy wkrótce zawiązała się liga w Cambrai przeciw Wenecjanom, papież wciągnął do niej i Sieneńczyków, jako swoich sprzymierzeńców.

Im bardziej rosła potęga Petruccia, na tem większe niebezpieczeństwo musiała być narażona jego osoba. Dzielił on pod tym względem los innych włoskich tyranów. Po powodzeniach w polityce nastąpił wewnętrzny spisek przeciw Pandolfowi, congiura dei Bellanti, który z podobnych wyniknął powodów, jak sprzysiężenie Pazzich przeciw Wawrzyńcowi i Juljanowi Medyceuszom we Florencji.

Pandolfo przyobiecał swą córkę Sulpicję za żonę Giuliowi di Leonardo Bellanti, a dał ją następnie Zygmuntowi Chigi, bratu Agostina, który należał do najszczerszych jego przyjaciół i politycznych adherentów. Był to powód przypadkowy, ale prawdziwej przyczyny współzawodnictwa Bellantich z Petruccim szukać należy w oburzeniu republikanów, że magnifico zupełnie opanował władzę do tego stopnia, iż niejednokrotnie ludność mu pozostawiała do woli wybór członków balji i sprzedawanie niektórych urzędów. Petruccio uważał się już wyższym nad prawa, które, — jak sądził — będąc dziełem ludzkiem, mogą też być zmieniane i znoszone stosownie do woli człowieka.

Bellanti mieli nadto głęboko w sercu zapisaną zemstę przeciw Petrucciowi, jemu bowiem przypisywali zamordowanie Luzia. Raz nadarzyła im się dobra sposobność dostania magnifika w swe ręce, gdy jeden z Bellantich, Petrino, był chory. Prosił on Petruccia, aby go odwiedził, ponieważ ma z nim mówić o ważnych sprawach. Petruccio, nie przeczuwając zasadzki, szedł już ze służącym, który mu zwykle towarzyszył do domu Petrina i byłby wpadł w ręce Leonarda Bellanti, czekającego już w pobliżu z czterema synami i kilkoma przyjaciółmi, gdyby nie okrzyk chłopaka, stojącego na czatach, któ-

ry, zobaczywszy Petruccia, zawołał ku Bellantim: idzie! idzie! eccolo! eccolo!

Służący Petruccia usłyszał to wołanie i czem prędzej nawrócił swego pana, a w ten sposób magnifico został ocalony. Bellanti, obawiając się zemsty, natychmiast uciekli bramą Camolja do Florencji. Tam przez jakiś czas przebywali, a gdy później stosunki pomiędzy Pandolfem a Florencją stały się ściślejszemi, obawiali się, aby ich Florentyńczycy nie wydali i większa ich część zamieszkała w Neapolu.

Nieudany zamach na życie Pandolfa przyczynił się jeszcze, jak zwykle w takich razach bywa, tylko do utrwalenia jego władzy. Magnifico zajął w swem społeczeństwie już zupełnie książęce stanowisko; z pod praw o zbytku wyjęte były w całej Sienie tylko jego córki i jego synowie; zawiązanemi związkami rodzinnemi przeciągnął na swoją stronę najznakomitsze sieneńskie familje, lud zaś zyskiwał donacjami, publicznemi festynami, sprzedawaniem ubogim zboża i artykułów żywności po niskich cenach. Nielicznych już nieprzyjaciół albo wydalił z Sieny, albo, jeżeli nie szło inaczej, kazał wymordować.

Machiavelli miał zupełną słuszność, stawiając Pandolfa jako wzór tyrana, był on bowiem przebiegłym, roztropnym, panował nad swemi namiętnościami, rządził dobrze, wspierał sztukę, miasto podnosił, a nawet w wendecie, w zbrodniach okazywał pewne umiarkowanie i nie można go pod tym względem porównać z Cezarem Borgją.

W ostatnich czasach swego panowania starał się Pandolfo ustalić przyjazne stosunki z papieżem i zawrzeć pokój z Florencją, aby zapewne w ten sposób ułatwić swemu synowi panowanie w Sienie. Juljuszowi II, który potrzebował pieniędzy, aby ujarzmić Ferarę, dał 10 tysięcy dukatów, zaco mu papież wyświadczył przyjacielską usługę, mianując młodszego jego syna Alfonsa, dziewiętnastoletniego młodzieńca, kardynałem. Także niebezpiecznego zawsze dla Pandolfa Giulia Bellanti, który się schronił na terytorjum papieskie, kazał papież przytrzymać w Orvieto i zamknąć w Rzymie w więzieniu.

Ponieważ stały pokój z Florencją tylko za cenę Montepulciano dał się osiągnąć, przeto Pandolfo zdobył się wreszcie

na ten krok stanowczy, a 4 sierpnia 1508 komisarz florentyński objął to miasteczko, które przez długie i długie lata było kością niezgody pomiędzy obydwoma państwami. Traktat, na mocy którego Montepulciano zostało odstąpione, zawierał postanowienie pełne politycznych czułości, że Florencja i Siena będą żyły odtąd ze sobą jako dwa miasta pobratymcze, że Florencja będzie broniła terytorjum sieneńskiego w razie, gdyby było zagrożone i że będzie osłaniała Pandolfa i jego synów. Do owej zgody pomiędzy Florencją a Sieną najwięcej się przyczynił Juljusz II.

Ustaliwszy w ten sposób zewnętrzną politykę Sieny, usunął się Pandolfo w roku 1512 od publicznego życia, miał bowiem przeszło lat 60 i bardzo był schorowany. Wprowadził jednak równocześnie swego syna Borghesego we wszystkie urzędy, które piastował, sądząc, że panowanie jego będzie zapewnione.

Pandolfo miał od dłuższego czasu miłosny stosunek z córką kowala, a żoną siodlarza w Sienie, którą nazywano Katarzyną di via Salicotto. Zdaje się, że i chęć oddania się zupełnie pięknej siodlarce wpłynęła na to, że się pozbył władzy. Nieszczęśliwe zajścia były jednak powodem, że stan jego i tak już nadwątlonego zdrowia raptownie się pogorszył.

Oskarżano go, że kazał zamordować jakiegoś Mikołaja Testę, co go bardzo obeszło, gdyż, jak się zdaje, prawdą to nie było, a nadto syn jego Borghese musiał się ratować ucieczką, bo brał udział w jakimś gwałtownym napadzie i zabójstwie.

Lekarze polecili mu, aby się udał na wiosnę do wód w S. Filippo, ale tam mu się nie polepszyło i postanowił do Sieny powrócić. W drodze jednak musiał się zatrzymać w zamku St. Quirico in Osenna, a tam 21 maja 1512 wieczorem umarł. Balja sieneńska uchwaliła zarządzić pogrzeb na koszt publiczny i pochować go w zakrystji klasztoru osservanzy i wyrazić swój żal Borghesemu Petrucci z powodu tak wielkiej straty. — Balja zaś florentyńska wysłała swego sekretarza Mikołaja Machiavellego, aby imieniem sprzymierzonego miasta pojechał z kondolencją do Sieny.

Tyranja Petruccich mogła się w Sienie utrzymać, gdyby pomiędzy jego synami znalazł się był człowiek, który po-

dobnie jak Lorenzo Medici po śmierci Cosima byłby miał dość siły i zręczności, aby prowadzić dalej politykę swego znakomitego ojca. Synowie jednak Petruccia w żadnym razie mu nie dorównali. Wskutek zabiegów przyjaciela rodziny Antoniego da Venafro zdołał wprawdzie Borghese Petrucci zająć chwilowo miejsce Pandolfa w sieneńskich urzędach, ale był jeszcze młodym, niedoświadczonym, a gwałtownością i niepokiełzanym charakterem tyle sobie narobił nieprzyjaciół, że musiał 9 marca 1516 uciekać do Neapolu. Równocześnie skazany został młodszy syn Pandolfa, Fabio, rozpustnik i nicpoń, na wygnanie, tak, że pozostało tylko na widowni dwóch Petruccich, jeden kardynał Alfonso syn Pandolfa w Rzymie i drugi jego bratanek Rafael Petrucci, biskup w Grossetto, człowiek słabych zdolności i bardzo rozwiązłych obyczajów.

Alfons zyskał sobie wielki wpływ w kolegjum kardynałów, a po śmierci Juljusza II niemało się przyczynił do wyboru Leona X Medyceusza, po którym się spodziewał, że pamiętny usług, jakie jego ojciec oddał Florencji i Medyceuszom, będzie go popierał przy każdej sposobności. O Alfonsie opowiadają, że po wyborze Leona ucieszony wyszedł pierwszy do zgromadzonych tłumów i zawołał: niech żyją młodzi ludzie!— podnosząc w ten sposób młodość nowego papieża w porównaniu ze zgrzybiałymi kardynałami. Nowy papież jednak, zamiast otoczyć Alfonsa swą protekcją, wybrał sobie za swego ulubieńca Rafaela Petrucci, owego biskupa z Grossetto, w którego przywiązanie do siebie i poświęcenie tak wierzył, że go mianował kasztelanem zamku świętego Anioła i zamierzał postawić go na czele rządów sieneńskich, aby w ten sposób mieć w rzeczypospolitej, zamkniętej pomiędzy posiadłościami papieskiemi a Florencją, człowieka zupełnie sobie oddanego. Alfons zapewne wydawał się papieżowi zanadto ambitnym i samoistnym umysłem, podczas gdy w Rafaelu spodziewał się mieć wiernego sługę. Oczywiście, że to postępowanie, ta niewdzięczność papieża oburzała młodego kardynała, który zaczął głośno szemrać na papieża i w swym gniewie wyrażał się, że kiedyś na pełnym konsystorzu rzuci się z puginałem na Leona X i zamorduje go wśród świętego kolegjum.

Mówiono nawet, że skłonił chirurga papieskiego Baptystę de Vercelli, który codziennie opatrywał jakąś ranę Leona X,

aby zatruł krew papieża. — W tym mniemanym projekcie Alfonsa tyle tylko zdaje się być prawdy, że kardynał rzeczywiście polecił owego chirurga, który mieszkał we Florencji, papieżowi, ale papież go do swych usług nie przyjął. Koniec końcem, w czasie wojny papieskiej z miastem Urbino odkryto jakiś spisek przeciw Leonowi X, a naczelnikiem intrygi był kardynał Alfonso. Petrucci oddalił się z Rzymu, ale papież chciał go mieć w ręku i na podstawie przejętych listów, które Alfonso pisał do swego sekretarza Antonia Nino, wytoczył mu kryminalny proces. Aby cel swój osiągnąć, napisał Leon X bardzo życzliwe pismo do Alfonsa, posyłając mu list żelazny, a równocześnie zapewnił posła hiszpańskiego, że Petrucci może w najzupełniejszem bezpieczeństwie powrócić do Rzymu. Alfonso uwierzył, przyjechał do stolicy papieskiej i w towarzystwie swego przyjaciela kardynała Bandinella Sauli z Genui, który także wiele się przyczynił do wyboru Leona X. przedstawił się papieżowi. Papież jednak, nim tym prałatom udzielił posłuchania, kazał ich natychmiast uwięzić i odprowadzić do zamku św. Anioła. Tam wzięto obydwu kardynałów na tortury, równie jak komendanta gwardji sieneńskiej za czasów Petruccia, nazwiskiem Poco-in-Testa de Bagna-Cavallo i jednego z mniemanych spiskowców, Baptystę de Vercelli, a dwaj ostatni mieli przyznać, że istniał projekt otrucia papieża. Wskutek zeznań świadków aresztowano jeszcze dziekana kolegjum kardynałów, Rafaela Riario, noszącego od lat czterdziestu purpurę, jednego z najznakomitszych książąt kościoła, znanego z rozumu, zbytku i bogactwa, tudzież kilku innych kardynałów. — Po ukończeniu indagacji papież kazał pozbawić Petrucciego i Saulę duchownych urzędów, pierwszego z nich udusić w więzieniu, drugiego skazać na wieczyste więzienie. Bandinello Sauli był jednak bardzo bogatym człowiekiem i okupił swą wolność znaczną sumą pieniędzy, niedługo jednak z niej korzystał, gdyż umarł niebawem po wypuszczeniu go z więzienia.

Powszechnie mówiono, że papież kazał go otruć powoli działającą trucizną.

Kardynał Riario, pozbawiony najprzód purpury, odzyskał swe urzędy za olbrzymi okup, inni uwięzieni książęta kościoła

częścią uwolnili się, zapłaciwszy znaczne sumy papieżowi, częścią zostali zamordowani.

Według świadectwa współczesnych, Petrucci zawinił tylko lekkomyślnem odgrażaniem się papieżowi, nie dowiedziono mu wszakże bynajmniej, aby stał na czele spisku na jego życie. Mimo to ofiarą owego sprzysiężenia padło tylu kardynałów, że pozostało ich tylko dwunastu. Leon X pośpieszył się też, aby złożyć kolegjum według swej woli i jednego dnia zamianował trzydziestu jeden kardynałów, pomiędzy którymi było dwóch jego siostrzeńców. Część ich wybrał ze względów politycznych pomiędzy szlachtą rzymską i ludźmi nauki, prawie wszyscy jednak musieli za ową promocję znaczne zapłacić sumy.

Tymczasem na czele republiki sieneńskiej postawił papież Rafaela Petrucciego, którego Vitello Vitelli odprowadził tam imieniem Leona w 200 koni i z 2.000 piechoty. — Stało się to 10 marca 1515, a Borghese Petrucci, który jeszcze był w mieście, nie miał dość odwagi, aby stawić czoło najeźdźcom. Rafael powołał czem prędzej do Sieny niezadowolonych emigrantów, a natomiast skazał prawie wszystkie te osobistości na wygnanie, które brały udział w ostatnich rządach. Człowiek zły, okrutny, utrzymujący się u władzy tylko protekcja papieża, stał się wkrótce znienawidzonym w całej Sienie.

Niespodziewana śmierć Leona X, który umarł 24 listopada 1521, położyła koniec panowaniu Rafaela, z czego korzystając Fabio Petrucci, najmłodszy syn magnifika, powrócił w roku 1522 do ojczyzny i został wybrany na członka balji. Starał on się utrwalić swoje stanowisko, zaręczywszy się z Katarzyną de Medici, siostrzenicą papieża Klemensa VII, ale gwałtowny, niedołężny, rozpustny, znienawidzony, nie umiał utrzymać się u władzy i musiał 18 września 1524 ratować się ucieczką z Sieny.

Od tej ucieczki historja Sieny zapomniała o Petruccich.

IV.

Po Leonie X nastąpił Hadrjan VI, cudzoziemiec, na stolicę papieską. — Siena rok jeden przynajmniej od Rzymu miała spokój. Po krótkiem panowaniu Hadrjana wybrany został po-

nownie Medyceusz — Juljusz — jako Klemens VII, więc dążenia florentyńskiej rzeczypospolitej połączyły się bezzwłocznie z zamiarami kurji rzymskiej, aby owładnąć Sieną. Tym razem polityka papiestwa była polityką narodową, polityką słuszności. Pod przewodnictwem Klemensa VII zawiązała się liga książąt włoskich przeciw cesarzowi Karolowi V, który chciał zawładnąć Włochami. Armja cesarska strasznemi okrucieństwami znaczyła swój pochód w Lombardji, całe Włochy kipiały zemstą ku najeźdźcom. Jedna Siena trwała w swych cesarskich tradycjach, nie połączyła się z ligą antycesarską, a wskutek swego strategicznego położenia pomiędzy Florencją a Rzymem była niebezpieczną dla Medyceuszów. Trzeba ją było pokonać. Klemens zawiązał natychmiast rokowania z sieneńskimi emigrantami, aby z ich pomocą podstępem Sienę owładnąć, ale balja odkryła sprzysiężenie i ukarała albo wydaliła winnych. Papież więc musiał działać siłą, otwarcie. Polecił Virginiowi Orsiniemu, hrabiemu d'Auguillara, Ludwikowi hrabiemu de Pitigliano, Gentliemu hrabiemu Baglione, aby zebrali małą armję nad Arbją.

Co się działo tymczasem w wewnętrznych stosunkach Sieny? Jeszcze pod Borghesem Petruccim wytworzyło się nowe ludowe stronnictwo, które, mniemając się być przedstawicielem wszelakich wolnomyślnych dążeń, nazwało się „libertynami". Stronnictwo to stało obecnie na czele ruchu, mającego miasto uwolnić od tyranów, a mianowicie od Aleksandra Bichi, który po wypędzeniu Fabja Petrucciego przewodził w stronnictwie Noveschich i zaczynał mieć wielki wpływ na politykę rzeczypospolitej. Osobliwie drażniło libertynów zbliżanie się Noveschich do papieża Klemensa, który, znany jako nieprzyjaciel rządów ludowych, zdawał im się być największą przeszkodą w zupełnem opanowaniu władzy. Zamordowali też Bichiego, wypędzili Noveschich i przywrócili dawne ludowe rządy.

W chwili więc, kiedy armja papieska zbierała się nad Arbją, stało na czele rzeczypospolitej skrajne stronnictwo libertynów, w obozie zaś nieprzyjacielskim znajdowali się emigranci Noveschi.

Siedemnastego czerwca 1526 zbliżył się Andrzej Doria z jedenastoma galerami do brzegów sieneńskiej maremmy,

a lądowe wojsko zajęło tuż za brama Camolja przedmieście Santa Petronilla w tysiąc dwieście koni i przeszło ośm tysięcy piechoty, rozporządzając dziewięcioma działami. Część jednak piechoty stanowili naprędce zebrani włościanie z okolic Florencji, którzy nie mieli wyobrażenia o wojskowej karności. Nie lepsi od żołnierzy byli dowódcy, pozwolili oni przekupniom porozkładać swe stragany wśród długiej ulicy przedmieścia, wskutek czego jedyna droga, którą się wojsko poruszać mogło, była w części zabarykadowana. Nieład taki panował w tej armji, że codziennie jej było mniej, bo żołnierze uciekali. Najsmutniejsze wiadomości dochodziły papieża z obozu, tak, że Klemens wydał rozkaz, aby 26 lipca od oblężenia odstąpiono.

W samej Sienie tymczasem rosła otucha. W niedzielę 22 lipca, podobnie jak przed bitwą pod Montaperti, rząd rzeczypospolitej w procesji poszedł do katedry. Na czele niesiono wielki jedwabny sztandar, na którym u góry przedstawione było wniebowzięcie Madonny, a u dołu miasto Siena. Procesja udała się przed ołtarz Matki Boskiej, a tam powtórzyło się oddanie miasta pod opiekę Madonny, a rząd, chcąc jeszcze bardziej zaskarbić sobie Jej łaskę, w sposób uroczysty proklamował Matkę Boską feudalną panią gminy i przed dwoma publicznymi notarjuszami kazał sporządzić akt oddania w Jej ręce panowania. Lud błagał królową Nieba, aby uwolniła swe miasto od nieprzyjaciół Florentyńczyków i papieża Klemensa VII, a manu Florentinorum et pontificis Clementis VII inimicorum nostrorum.

W środę, w wigilję dnia, kiedy wojska papieskie miały odstąpić od oblężenia, zrobili Sieneńczycy o drugiej godzinie po południu z bram Camolja i Fontebranda wycieczkę, a podobno ich nie było więcej jak czterystu zbrojnych, Na widok nieprzyjaciela taki popłoch powstał w papieskiej armji, że nikt nie słuchał głosu dowódców, ale kramarze, piechota, konnica, a nawet oficerowie w jednej chwili bezładny tłum utworzyli. Sieneńczycy zabili przeszło 100 papieskich, którzy uciekali dalej, aniżeli ich Sieneńczycy ścigać mogli, aż do Castellina. Dziesięć florentyńskich i siedm perugjańskich dział z całym rynsztunkiem dostało się Sieneńczykom. Kobiety i księża zabijali uciekających, a podobnie jak przekupka Hersylja prowa-

działa trzydziestu sześciu jeńców z pod Montaperti, tak obecnie dziewczyna, nazwiskiem Betta, ze sztyletem w ręku gnała przed sobą do miasta wojennego jeńca.

Oczywiście, że zwycięstwo za bramą Camolja urosło w fantazji Sieneńczyków do wypadku, mogącego się równać tylko z walkami biblijnemi, w których Jehowa pomagał zwycięzcom. Opowiadano sobie, że pomiędzy Sieneńczykami walczyli rycerze w białych płaszczach, których Madonna przysłała, że ten sam płaszcz, który się unosił pod Montaperti nad sieneńskiem wojskiem i teraz było widać w przestworzu, że wreszcie w czasie walki obraz Matki Boskiej, umieszczony na bramie Camolja, olśniony był jakimś nadziemskim blaskiem.

Dotąd utrzymał się w kościele San Martino obraz Ciniego di Giovanni, przedstawiający ową cudowną walkę. Brama Camolja z jej obronnemi basztami, obóz nieprzyjacielski, grupy żołnierzy, wieśniaków, działa o dziwacznych kształtach, sztandary, nawet kobiety złego życia, napół nagie wojsku towarzyszące, dają wyobrażenie o tym chaosie, jaki panował w oblężniczem wojsku.

Rząd, który po zwycięstwie pod Montaperti wprawdzie uchwalił bić monety z wizerunkiem Madonny, ale uchwały tej dla niewiadomych powodów nie wykonał, obecnie, po zwycięstwie nad wojskiem papieskiem, kazał rzeczywiście wypuścić w obieg złote i srebrne monety z Matką Boską. Złotych miało być dużo, a papież Sykstus V z powodu dobroci złota miał ich wiele zgromadzić w zamku św. Anioła. W trzy lata po bitwie pod Camolją skazano w Sienie jakiegoś księdza, nazwiskiem Jakóba da Foiano na więzienie w żelaznej klatce za fałszowanie tych monet, pomimo, że się wymawiał, że to uczynił wskutek polecenia sieneńskiego arcybiskupa. Monety przedstawiały z jednej strony Madonnę z dwoma aniołami po bokach, trzymającą płaszcz nad Sieną, wokoło napisane były słowa: Sena vetus civitas Virginis. — Na odwrotnej stronie wybito skrzydlatą wiktorję z palmą i napisem: manus Tue Domine fecerunt me.

Oczywiście, że dla próżności Sieneńczyków zwycięstwo pod Camolją stanowiło niewyczerpany temat do heroicznych opowiadań i satyrycznych wierszy ludowych, które śpiewano

przy sposobności wyścigowych uroczystości. Oto strofa o pobitych generałach:

Quel conton di Petigliano,
Mangiafichi bufalaio,
Si armò prima col tribbiano,
E poi fece un grand' abbaio.
. . . . . .
Quel ventron dell'Anguillara
Si fuggi come un poltrone
. . . . . .
Ci scorgeran per Meucci
Quei Papal Fiorentini ciechi.
Massime Roberto Pucci,
Commesar de' ferri vecchi,
Si fuggi a denti secchi,
Ch'era uscito di memoria,
E narro la gran vittoria
(pel contrario) a Fiorentini etc.

Jedna z „okładek" Gabelli z roku 1526 przedstawia także zwycięstwo pod Camolją i zdaje się, że malował ją ten sam Lorenzo Cini, którego obraz istnieje w San Martino.

Republika Sieneńska zanadto już była zgangrenowana wewnętrzną walką stronnictw, aby nawet tak niespodziewane i świetne zwycięstwo jak pod Camolją mogło było zdrowem natchnąć ją życiem. Stronnictwo libertynów, oszołomione zwycięstwem, zaczęło prześladować te jeszcze rodziny Noveschich, które dotąd w Sienie pozostały; lud urządził przeciw nim — rzec można — ohydną obławę, mordowano ich, rabowano i niszczono domy, a szczęśliwy, kto się mógł ratować ucieczką. Utworzyła się pomiędzy ludem zgraja burzycieli pod nazwą Bardotti, którzy przysięgli zagładę szlachcie i mieszczaństwu. Należeli do nich rzeźnicy, krawcy, stolarze i inni rzemieślnicy, a zbierali się w nocy na swe polityczno-rozbójnicze wyprawy. Mieli tarcze pomalowane na biało i zielono i otaczali się powagą władzy. Rzecz charakterystyczna, że w tem społeczeństwie, w którem — jak później zobaczymy — mnóstwo było stowarzyszeń naukowo-literackich, w którem akademja dei Rozzi komentowała pisma Dantego i Petrarki, także i Berdotti w wolnych chwilach od rabowania pałaców Noveschich trudnili się literaturą. Czytali oni na

wspólnych zebraniach dzieła Liwjusza, Machiavellego, oczywiście zastosowując ich nauki rządzenia do swych demagogicznych idej. Co więcej, byli oni wielkimi religjantami, zobowiązywali się do wspólnych modłów i praktyk religijnych, do pomagania ubogim i chorym towarzyszom, do grzebania zmarłych kolegów. W istocie małoduszni tchórze ulegli pierwszemu lepszemu naciskowi społeczeństwa, a gdy się Signorja wzięła do nich energicznie, przeprosili rząd i wrócili do swego rzemiosła. Do najzapaleńszych głów pomiędzy nimi należał Girolamo del Pacchia albo Pachiarotti, malarz, którego nazywano Il Dondolone. Tak on się przestraszył, gdy ich prześladować zaczęto, że obawiając się, aby go nie zamordowano, schronił się do jakiegoś grobowca, gdzie kilka dni przesiedział. Wyszedł stamtąd blady, ledwo żyw, pełen robactwa, a kobiety jak przed upiorem przed nim uciekały. Oczywiście, że tego rodzaju anarchiczne stosunki musiały doprowadzić do obcej interwencji. — Noveschi udali się w tej mierze do Karola V. — Otwarto bramy hiszpańskiemu wpływowi, a od tej chwili rozpoczynają się najcięższe, najsmutniejsze czasy rzeczypospolitej, przygotowujące jej zupełny upadek.

V.

Karol V wysłał do Sieny najprzód swego komisarza Lopez di Soria z małym oddziałem gwardji, aby doprowadził do porozumienia pomiędzy stronnictwami. Z nim wróciło wielu emigrantów Noveschów, którzy, zamiast skromnie się zachowywać i rzeczywiście dążyć do zaprowadzenia ładu w ojczyźnie, przybyli z przechwałkami na ustach, a odgrażając się ludowym stronnictwom, wprowadzili mnóstwo broni z Florencji. — To dało powód do wzburzenia w ludzie, który rzucił się na emigrantów, wypędził ich i broń pozabierał.

Wskutek tej nieudanej pacyfikacji Karol V przysłał już większą załogę Hiszpanów i narzucił Sieneńczykom w maju roku 1538 księcia Amalfi Alfonsa Piccolominiego, pochodzącego z rodziny Piusa II na szefa rzeczypospolitej. W tej nominacji leżało jeszcze do pewnego stopnia uznawanie samoistności Sieny, a gdyby książe Amalfi pojął był swe ważne posłannictwo, możeby był uratował przynajmniej na jakiś czas sa-



Tycjana Don Diego da Mendoza w galerji Pitti we Florencji.

moistność ojczyzny. Ale nowy naczelnik rzeczypospolitej nietylko że nie miał najmniejszych potemu zdolności, aby rządy dobrze sprawować i ducha zgody wlać pomiędzy wzburzone stronnictwa, ale słabego charakteru, dał się najzupełniej opanować stronnictwom ludowym z krzywdą właśnie Noveschich i szlachty, która szukała pomocy u Karola V. Najszkodliwszy wpływ na księcia Amalfi wywierała rodzina Salvich, której się udało pozyskać jego zaufanie. Przyszło do tego, że właściwie Juljusz Salvi i jego sześciu braci byli rządzącą oligarchją, a buta ich stała się miastu nieznośną. Sześciu braci tyranów rabowało cudze fortuny, krzywdziło cudze żony i córki.

Skargi Sieneńczyków przed cesarzem się ponowiły. Karol V przysłał na miejsce księcia Amalfi kardynała Granwelę na swego namiestnika, który społeczeństwo trochę uspokoił. Hiszpańscy namiestnicy, którzy po Granweli nastąpili, pozostawiali miejscowe instytucje mniej więcej nienaruszone, ale oczywiście zależało od osobistości, która rządziła, czy i jak dalece tym instytucjom wolno było samorząd swój wykonywać. Siena była jednak narazie tak dumną ze swego monarchy, iż we Włoszech mówiono, że sieneńskie dzieci już w łonie matki mają cesarza na ustach. A gdy Karol V raz do Sieny przyjechał, to lud przyjmował go z niewidzianym fanatyzmem, młodzież najznakomitszych rodzin całowała nogi jego konia. Tak dalece ghibelinistyczne ideje były w tym ludzie zakorzenione, że przetrwały wszelkie rewolucje i były silniejsze niż nienawiści przeciw możnym i szlachcie, oddawna w sercach nagromadzone.

Siena przekonała się jednak niebawem, że Karol V nie dla miłości dla sieneńskiego ludu i nie dla platonicznej uciechy uspokojenia tamtejszych nienawiści utrzymywał swą gwardję w jej murach. Dla cesarza było miasto bardzo cennym punktem strategicznym, który mu służył za podstawę wywierania swego wpływu na włoskie państewka i tamowania francuskich dążeń do ujarzmienia Włoch. Karol V uważał więc sieneńskie terytorjum za własność cesarstwa i myślał nad tem, aby tam panowanie swoje na przyszłość utrwalić. — Pierwszym do tego warunkiem było zbudowanie cytadeli, z którejby każdej chwili zbyt gorącym Sie-

nieńczykom krwi było można upuścić. Odpowiednim człowiekiem do wykonania tego projektu i trzymania ludności twardą ręką zdawał się być cesarzowi Don Diego Urtado di Mendoza, człowiek zręczny, gładki, ale jeden z typowych przedstawicieli owej rasy hiszpańskiej, o krwi w głowie a lodzie w sercu.

Tradycja sieneńska opowiada o nim, że „miał złe spojrzenie białego murzyna o świńskiem oku, że był zdolny do wszelkiego łotrostwa i morderstwa". Za młodych lat został zakonnikiem, później przybył na studja do Sieny, grzeszył od czasu do czasu, pisaniem wierszy, układał rycerskie opowiadania i romanse [1]), umiał się wystarać o łaski i opiekę cesarza, który go zamianował swym posłem w Rzymie [2]). Gdy został namiestnikiem, Sieneńczycy przyjęli go z uległością, ale on zaczął rządy na swój sposób przekształcać, chcąc wszystkim swą wolę narzucać. Przedewszystkiem rozbroił ludność, a gdy jej broń skonfiskował, łatwo mu było zabierać wszystko,

---

[1]) Mendozy romans Vie de Lazarille de Tormes należy do tych typowych dawnych romansów, które do dziś dnia się utrzymały w literaturze.

[2]) Mendoza był bastardem, bratem wicekróla Indyj Zachodnich i Don Bernardina, admirała galer hiszpańskich. Porzuciwszy klasztor, uzyskał kilka prebend w Hiszpanji, poczem przybył do Sieny, gdzie się poświęcał naukom i otrzymał stopień doktora. W roku 1529 wniósł do sieneńskiego rządu prośbę o nadanie mu jakiego urzędu w Sienie. Okazywał się wówczas bardzo liberalnym i zaprzyjaźnił się z wieloma z tamtejszej młodzieży, prowadzącej wesołe życie. Dostawszy się na dwór Karola V, podobał się cesarzowi, który go najprzód mianował swoim posłem w Wenecji, a następnie w Rzymie.

Na szczycie wieży ratuszowej istniała, jak wspomniałem, figura z bronzu, wybijająca godziny, którą zwano Mangia. Stała się ona dla Sieneńczyków czemś podobnem co Pasquino i Morforio dla Rzymian, rodzajem osobistości, której podsuwano komponowanie satyrycznych poezyj. Otóż zachował się sonet, który Mangia pisze do maestra Riccio, malarza w Pizie, aby wymalował Mendozę. Oczywiście portret nie wypada korzystnie. Sonet się kończy słowami:

Diego Urtado Mendozza arcimarrano,
Nemico a tutt' Italia al cielo e al mondo:
Pensando farsi in Siena a Dio secondo.
Fu privo, de' favor ch'aveva in mano.
Oggi depinto è qui, come ognun vede,
Senza favor, senz' arme e senza fede.

czego pragnął, wyciskać daniny pod różnemi pozorami. Jedna z piosnek satyrycznych, opisując ówczesną nędzę ludności, powiada, że Hiszpanie zrabowali wszystko: wino, zboże w polu, a Sieneńczykom nic nie pozostało jak tylko olej święty. — Siena era ridotta all' olio santo.

Za namiestnikostwa więc Mendozy rozeszła się wieść po mieście, że cesarz rozkazał budować w Sienie cytadelę na pagórku San Prospero, tam, gdzie dzisiaj spacery della Lizza, a niektórzy nawet mówili, że cytadela ma powstać na gruzach katedry, na miejscu najbardziej wyniosłem. Przestrach i smutek ogarnął całą ludność, zaczęto zamykać sklepy, modlono się po kościołach, wzywano opieki Madonny, miasto wyglądało jakby w żałobie.

Messer Giovan Batista Nini napisał pełne patrjotycznego uczucia stance do Karola V, w których narzeka:

Sentir la propria libertà macchiata,
Turba la mente, offlige tanto il core,
Che vedendo la patria soggiogata
S'abbandona e si lassa per dolore:
Che una nazion che in libertade è nata,
Non vuol giogo, padron nè superiore,
Che con titol di bene, quiete e pace.
Riesca empio crudel, falso e repace.

Za owe zbyt poetyczne porywy zamknął Mendoza autora do wieży, gdzie mu dał sposobność do pisania innych jeszcze stanc przeciw Hiszpanom, które się dotychczas przechowały.

Messer abate Lelio Tolomei, człowiek wielkiej w społeczeństwie powagi, przemówił gorącemi słowy na zgromadzeniu balji przeciw budowie cytadeli, wezwał Boskiej pomocy, polecił, aby zarządzono modły w całem mieście, rozdawano ubogim jałmużnę i aby wszyscy funkcjonarjusze publiczni przystąpili do komunji świętej. Zarazem wybrano poselstwo do cesarza. — Kapitan ludu Claudio Zuccantini odmówił głośno modlitwę do Madonny tak piękną i rzewną, że nikt z obecnych od łez się nie mógł powstrzymać. Klucze miasta — jak zawsze w ważnych dla ludności chwilach — złożono w katedrze przed obrazem opiekunki miasta.

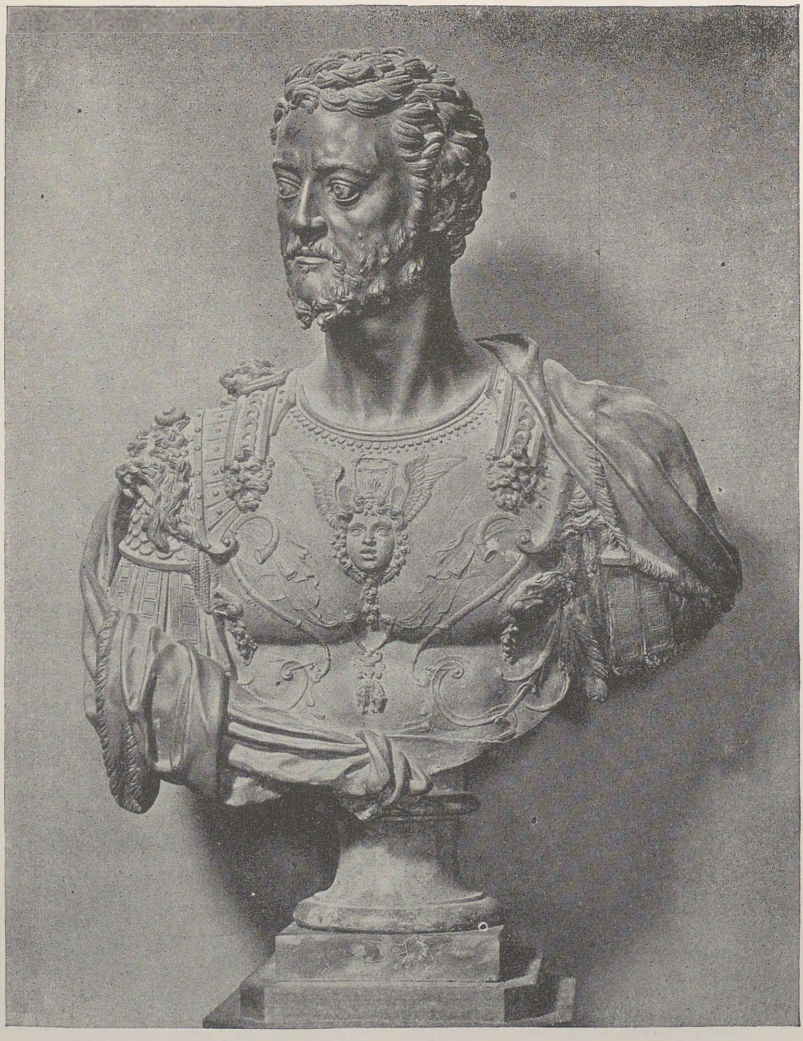
Poselstwo jednak, które się udało do cesarza, jak najgorszego doznało przyjęcia. Karol V z gniewem powiedział, że

gdyby posłowie do sądnego dnia u niego czekali, to nanic się ich lamenty nie przydadzą, bo postanowienie jego zbudowania cytadeli w Sienie jest nieodwołalnem.

Budowę rozpoczęto z końcem roku 1550. Rozpacz Sieneńczyków, którzy po raz pierwszy widzieli, jak ich ojczyźnie cudzoziemcy nakładają okowy, była tak wielką, że wymieniano starszych znakomitych obywateli, którzy z bólu pomarli, a wielu innych, nie mogąc znieść widoku wznoszących się murów, wyemigrowało częścią do Rzymu, częścią do innych miast półwyspu. Lud, żyjący z pracy, lud ubogi, musiał w domu pozostać, a jego imieniem protestował ciągle przeciw budowie napół szaleniec, napół święty, il pazzo di Cristo Brandano da Petroio, który szedł z miejsca na miejsce i nawoływał do pokuty, bo śmierć się już zbliża. Zjawił on się także pomiędzy robotnikami, pracującymi około murów fortecznych i donośnym głosem wołał do kapitana, kierującego robotami: „Pracujcie jak chcecie, końca tej cytadeli się nie doczekacie". — A gdy kapitan z kijem na niego się rzucił, Brandano krzyczał jeszcze głośniej: „Precz stąd, zbrodniarzu, nie męcz napróżno tych biedaków robotników — tej cytadeli nigdy nie zbudujesz". — Kapitan kazał go schwycić, wrzucić do więzienia, a gdy go męczono na torturach, odpowiadał ciągle, że „mówił z Bożego rozkazu". — Odprowadzono go do fortecy w Piombino, ale stamtąd uciekł i znowu niespodziewanie ukazał się na murach cytadeli i nawoływał: „Don Diego, Don Diego, nanic twoja przędza, porwie się i płótna z niej nie będzie". — Innym razem kamieniem uderzył dozorcę robót, a gdy go badano, kogo nim chciał razić, odpowiedział, że Don Diega, bo Siena nie zasłużyła sobie na fortecę.

Zabobonni Hiszpanie obawiali się już nawet więzić tego dziwacznego człowieka, więc go tylko wydalili z Sieny.

Tymczasem w wielkiej tajemnicy przygotowywał się bardzo zręcznie prowadzony spisek przeciw hiszpańskiemu panowaniu. Pracował nad nim zrazu głównie Benedetti, następnie Amerighi w porozumieniu z Eneaszem Piccolominim z Pienzy. Za pośrednictwem francuskiego kardynała de Tournon uzyskali spiskowi pomoc Francji, która oczywiście niechętnem okiem spoglądała na rozsiadanie się Hiszpanów w Sienie. Hiszpanie dowiedzieli się o spisku, ale już za późno i to



Benvenuto Cellini. Cosimo I de' Medici. Muzeum Narodowe we Florencji.

w chwili, kiedy Mendoza bawił w Rzymie i załoga hiszpańska w samej Sienie liczyła tylko czterystu ludzi, reszta bowiem stała w Orbitello i w rozmaitych portach Maremmy. Hiszpanie starali się strasznym terroryzmem ubezwładnić mieszkańców, nie dozwolili im wychodzić z domów, ufortyfikowali się w kościele św. Dominika, porozstawiali wedety, ale gdy wieczór 26 lipca 1552 strażnik z wieży Mangia zawołał, że „mnóstwo wojska zbliża się do Porta nuova", upadli na duchu. Mówiono, że idzie kilkanaście tysięcy Francuzów. Na czele tej odsieczy stał bardzo dzielny człowiek, sam Piccolomini. Za pierwszym zamachem udało mu się jedną z bram rozbić i spalić, wskutek czego ludność miejska, przestraszona zrazu i chwiejna, natychmiast zyskała na duchu i całą siłą wspierała wchodzących. Hiszpanie zgromadzili się na placu przed ratuszem, w mieście lud wrzał z radości, wołając: Francia, Francia vittoria, vittoria, libertà! — W nocy oświecono okna „tak, że całe miasto wyglądało jak gdyby słońce już zeszło". — Widząc, że się na placu utrzymać nie zdoła, gwardja hiszpańska przebiła się wąskiemi uliczkami do św. Dominika a następnie do cytadeli, pozostawiając po drodze wielu zabitych i rannych, bo ludność z okien, z dachów raziła czem mogła znienawidzonych Hiszpanów. W cytadeli tak było wszakże mało zapasów żywności, że zamknięte tam wojsko dłuższego oblężenia nie mogłoby było wytrzymać. Mendoza słynął ze swego skąpstwa. Przyszedł mu w tej mierze Cosimo Medici w pomoc, który, chcąc i Hiszpanom się przypodobać i Francuzów sobie nie narazić, zaczął pośredniczyć pomiędzy dwoma wojskami i doprowadził do honorowej dla gwardji hiszpańskiej kapitulacji. Trzeciego sierpnia 1552 wyszli więc Hiszpanie z Sieny, a znienawidzoną cytadelę oddali Francuzi sieneńskiemu ludowi do zburzenia. Wśród niewidzianego zapału i okrzyków na cześć Francji i wolności rzuciła się ludność do rozbierania murów. Dygnitarze miasta, księża, szlachta i mieszczaństwo, kobiety i dzieci z młotami i żelaznemi drągami tak gorąco wzięli się do roboty, że w godzinie tyle zburzono, ileby w przeciągu kilku miesięcy nie było można wymurować.

Zebrana balja uchwaliła oddać rządy temu ze swych obywateli, który może najwięcej się przyczynił do uwolnienia mia-

sta od Hiszpanów, Eneaszowi Piccolominiemu. Ale Piccolomini tej ofiary nie przyjął, oświadczając, że nie dążył do władzy, ale chciał wrócić wolność swej ojczyźnie.

VI

Zresztą Francuzi nie walczyli z Hiszpanami w tym celu, aby Sienę oswobodzić od tyrańskiego Mendozy. Niebawem po zniszczeniu cytadeli, dnia 11 sierpnia 1552, zamiast Hiszpana francuski namiestnik sprowadził się już do Sieny. Był nim duc de Termes, człowiek rozumny, znający włoskie stosunki, który też niebawem, pozostawiając Sienie jej autonomję, zawarł z rzecząpospolitą przymierze. Na sieneńskiem terytorjum rozlokowały się załogi francuskie, co zresztą było koniecznem, bo Siena nie miała dość siły, aby się bronić przeciw Karolowi V. który o niej nie zapomniał, ale czekał tylko na sposobną chwilę, aby się zemścić na mieście, które śmiało jego gwardję pokonać. Dał też niebawem rozkaz Piotrowi de Toledo, wicekrólowi Neapolu, jednemu z najokrutniejszych swych wodzów, aby z armją wylądował w Liworno i najechał sieneńskie terytorjum. Stary Toledo umarł jednak we Florencji, a na czele wyprawy stanął jego syn Garcias de Toledo, który z armją sześciu tysięcy Hiszpanów, dwóch tysięcy Niemców i ośmiu tysięcy Włochów napadł na sieneńskie ziemie, szybko opanował Lucignano, Monte Fellonico i Pienzę, spustoszył mnóstwo kraju i zaczął oblegać Montalcino. Tymczasem jednak Francuzi sprowadzili Turków na wybrzeża neapolitańskiego królestwa, a Don Garcias musiał czem prędzej porzucić Sienę, aby ratować Neapol.

Chytry książę Florencji Cosimo I, który czyhał tylko na sposobność, aby Sienę opanować, starał się najprzód urządzić tam sprzysiężenie na swoją korzyść. Spisek został wszakże odkryty, a przyjaciele Florencji na czele Giulio Salvi, capitano del popolo i Vignali głową musieli nałożyć zdradę ojczyzny.

Nie mogąc podstępem ujarzmić odwiecznej nieprzyjaciółki, gotował się Cosimo do wojny. Miał do tego jeszcze bardzo ważny osobisty powód, bo Piotr Strozzi, syn Filipa, rywala Medicich, który zginął w ich więzieniu, rósł z pomocą

Francuzów w potęgę. Był on marszałkiem Francji, dowódcą wojsk francuskich we Włoszech, a Katarzyna Medycejska, jego bliska krewna, bardzo go popierała. Oczywiście Strozzi nie miał gorętszego pragnienia, jak się zemścić na Medicich i zająć miejsce uzurpatora Cosima we Florencji. Cosimo wiedział dobrze o tem niebezpieczeństwie, starał się utrzymać dobre stosunki z Karolem V, pomimo, że kilkakrotnie zawiódł się na jego łaskach i w największej tajemnicy przed Sieneńczykami, z którymi niedawno zawarł przymierze, przyśpieszał uzbrojenie swego wojska. Dowództwo armji powierzył Janowi (Gian Giacomo) Medicis, zwanemu Médequin, który później został markizem de Marignan. Marignan, gdyż pod tem nazwiskiem najbardziej znanym jest w dziejach, należał do najlepszych dowódców cesarskich: bystry, przedsiębiorczy, a zarazem rozważny, wytrwały, okrutny. Zaczął swój zawód wojskowy od podstępnego morderstwa, a jako właściciel zamku Mus, nad jeziorem Como, rozbijał podróżnych tak, że go w Lombardji nazywano assassino di strada. Krzywda też ludzka — jak mówiono — weszła mu w kości i cierpiał tak na podagrę, że później w lektyce noszono go po obozie.

Lekkomyślni Sieneńczycy, z podobnymi sobie Francuzami w przymierzu, nie przeczuwali nawet, że Cosimo przygotowywa napaść na ich terytorjum. Wesoło obchodzili karnawał, wyśmiewali się ze swego przez Francuzów ustanowionego wicekróla, kardynała Hipolita d'Este, który słynął z niedbalstwa i opieszałości w publicznych sprawach. „Cardinale, Cardinale, tu ci rechi poco sale; Siena, Siena verra il medico e ti guarira dal farnetico". Kardynale, Kardynale, mało nam przynosisz energji; przyjdzie medyk (Medyceusz) i wyleczy cię z twego lenistwa.

Ów „Medyk" też przyszedł.

Cosimo zarządził, aby 26 stycznia 1554 wszystkie oddziały przygotowanej armji znalazły się w Poggibonsi, które swem położeniem geograficznem jest jakby kluczem strategicznym do Sieny, na drodze wiodącej z Empoli. Stamtąd miała armja florentyńska rozejść się i w różnych punktach zająć terytorjum sieneńskie. Ale w nocy spadł tak ulewny deszcz, tak pozatapiał drogi, że tylko markiz Marignan na czele czterech tysięcy piechoty i trzechset koni, wyruszył przed północą i po

forsownym marszu niespodziewanie znalazł się przed bramą Camolja, gdzie zajął natychmiast bastjon, pozostały jeszcze z hiszpańskiej cytadeli.

Kardynał d'Este był właśnie na balu, a dowiedziawszy się, że Marignan pod murami, chciał czem prędzej ratować się ucieczką. Ale Sieneńczycy ducha nie stracili, mury były dobre, w armaty zaopatrzone i załoga silna. Uwiadomiono Strozziego, który zwiedzał zamki Grosseto, Massa, Porta-Ercole i inne twierdze Maremmy, a ten jeszcze na czas mógł powrócić i obronę przygotować.

Strozzi był dzielnym człowiekiem. Przystojny, odważny, trochę za gwałtowny, uczony tak dalece, że miał na grecki język przetłumaczyć Komentarze Cezara, ale może z tego powodu trochę teoretyk w prowadzeniu wojny. Miał duży księgozbiór, zbrojownię, a nawet salę z modelami maszyn do zdobywania fortec. Brantome kreśli bardzo sympatyczny jego obraz, powiada, że lubił żarty, śmiechy i pierwszym był na dworze francuskim do wszelkiego błazeństwa. Francuski pisarz sądzi wszakże, że Strozzi nie był dość zdolnym wodzem, aby na własną rękę prowadzić kampanję, ale natomiast wybornym mógł być generałem pod rozkazami naczelnego wodza. Dobrze go charakteryzuje epigram, który on sam napisał na ścianie więzienia, w którem go zamknął Cosimo:

Qui Piero Strozzi a mattana suonò
Perchè volevan che dicesse si
Ed egli sempre rispondera no.

Marignan oblegał Sienę, ale zrazu nie miał dość wojska, aby ją zupełnie obsaczyć, więc Strozzi przeniósł główną walkę z pod murów miasta na terytorjum sieneńskie i florentyńskie. W ten sposób mógł żywność przez Porta romana wprowadzić do Sieny. W samem mieście kierował obroną messer Biagio di Montluc, gwałtownik i dziwak, ale człowiek wielkiej odwagi i roztropności. W Sienie był on tem roztropniejszy, iż — jak pisał — gwałtowność swą pozostawił w Gaskonji. Wymowny jak prawdziwy południowy Francuz, żywy, dobrego serca, żądny sławy, szczególny przyjaciel kobiet. — Lud sieneński stał się godnym swego dowódcy; lekki, kłótliwy naród zmienił się w rozpaczliwej walce w zastępy boha-

terskiego poświęcenia. W Torrita, niemieckie landknechty chciały zmusić starą siedmdziesięciopięcioletnią kobietę, aby krzyczała na cześć księcia Cosimo: duca, duca, ale baba im ciągle odpowiadała patrjotycznym sieneńskim okrzykiem: lupa, lupa. Rozwścieklone żołdactwo przybiło ją wielkiemi gwoździami na bramie, rozdzierając jej nogi drewnianym kołem, a umierająca w gwałtownych bolach kobieta, powtarzała jeszcze — lupa, lupa! —

Wojna się przedłużała, a Marignan w straszny sposób dawał się ludności we znaki, powoli zdobywszy wszystkie zamki, które panowały nad drogami do Sieny, odcinał dowóz żywności do miasta. Cesarz przysyłał Cosimowi bardzo znaczne posiłki niemieckiego i hiszpańskiego wojska. Niebawem armja oblegająca Sienę liczyła dwadzieścia cztery tysiące piechoty i tysiąc konnych. Strozzi także otrzymał z Francji posiłki, ale jego armja zawsze liczebnie była mniejszą. Pierwszy zamek, który Marignan zdobył, była Ainola. Mieszkańcy dzielnie się bronili, ale nie mając żywności, zdali się na łaskę zwycięzcy. Marignan w ten sposób łaskę swą rozumiał, że ich kazał w większej części wywieszać i oświadczył, że tak postąpi z ludnością wszystkich miasteczek, które się bronić będą. Okrucieństwo nieprzyjaciela nie zachwiało jednak patrjotyzmu Sieneńczyków, a ludność w Torrita, Asinalunga, Tolfa, Scopeto, Chiocciola, z zawziętością walcząc przeciw najeźdźcom, zgotowała sobie ten sam los co mieszkańcy Ainoli.

Marignan systematycznie niszczył całą Maremmę i wogóle wszystkie ziemie sieneńskie, aby wokoło Sieny pozostała tylko pustynia. Po heroicznej obronie upadały zamki Belcaro, Lecceto, Monistero, Vitignano, Ancajano i Mormoraia, a z ludnością wszędzie w ten sam sposób postępowano, część wywieszano, część rozproszono, domy palono, zboże na pniu tratowano, jeżeli się jeszcze zżąć nie dało. Hunny i Wandale nie byliby tak niszczyli nieprzyjacielskiej ziemi, jak włoski książę Cosimo I w połączeniu z armją Karola V. — Maremma, która za czasów sieneńskich była krajem żyznym, pełnym zamków i rolniczych osad, krajem zaludnionym, stała się po owych szatańskich tańcach Marignana pustynią, po której się coraz bardziej szerzyła malarja. Od owego spustoszenia, aż po dziś dzień już się nie podniosła.

Zawsze się to zresztą w dziejach powtarzało, że kędy przeszli Hiszpanie, tam się kultura kończyła.

Pustoszenie ziem sieneńskich w całej Toskanji nawet w samej Florencji wywoływało uczucie grozy i oburzenia. Bogaci kupcy florentyńscy posyłali cichaczem pieniądze Strozziemu, aby mu pomagać w nierównej walce, imię Medyceuszów zaczęło być najbardziej znienawidzonem we Włoszech.

Piotr Strozzi ostatnie robił wysiłki, zbierał armję w Mirandoli, aby się przebić przez żelazny pierścień Marignana i dać odsiecz Sienie. Część posiłków, które mu przyrzekł Henryk II, otrzymał, ale flota francuska, która miała je wylądować w Viareggio, nie nadpłynęła, opóźniła się o dni czterdzieści. Brat Piotra, prior Strozzi, który na nią czekał, padł w potyczce z nieprzyjacielem.

Wokoło Sieny zarządził Marignan na swój sposób środki ostrożności, aby miasto nie otrzymywało z zewnątrz żywności. Pod karą śmierci nie wolno było okolicznym wieśniakom przekradać się z prowjantem do miasta. Kto schwytał takiego biedaka, dostawał dwa scudi nagrody, a delinkwenta wieszano na suchej gałęzi. Naliczono niebawem 1500 drzew, na których poprzywiązywano te straszne trofea hiszpańskich zwycięstw. Oblężeni, nie mogąc wyżywić wszystkiej ludności, chcieli wydalić poza mury kobiety z niemowlętami, podrzutki ze szpitala w wieku po 6—10 lat, wyrostki od lat 10 do 15. — Hiszpanie wyłapali te z głodu już wyschnięte nieszczęśliwe istoty, poobcinali im ręce i uszy i napowrót wpędzili do miasta. Kronikarz Sozzini powiada, że byłby był zapłacił dwadzieścia pięć skudów, gdyby nie był widział tych okrucieństw, trzy dni nie mógł jeść ani pić, gdyż mu te ofiary w całej swej okropności stały przed oczyma. — Pomiędzy murami i bastjonami padali ludzie, szukając tam trawy, aby nią głód zaspokoić, psy roznosiły kawałki trupów, a przy matce, która przed chwilą umarła, widziano żywe jeszcze niemowlę, które z głodu zimną pierś ssać chciało.

Okolica Sieny na dziesięć mil wokoło tak była wyniszczona, że Strozzi postanowił pójść w dolinę Chiany, a tym sposobem odciągnąć przynajmniej część wojska oblężniczego i ulżyć miastu. Wódz francuski narazie swój cel osiągnął. Marignan ze znaczną częścią swych sił poszedł za nim. Marignan

miał dwa tysiące Hiszpanów, cztery tysiące Niemców, do siedmiu tysięcy Włochów i tysiąc dwieście koni lekkiej kawalerji. Strozzi rozporządzał mniej więcej tą samą ilością wojska, ale w obozie było mało żywności. Armja Strozziego składała się w czwartej części z Francuzów, zresztą z Niemców, Szwajcarów i Włochów. — Obydwie armje spotkały się 2 sierpnia 1554 pod Lucignano. Kawalerja cesarska świetnie wyglądała: „Zdawało się, — mówi naoczny świadek — że się góra porusza, na której wieją pióropusze". Konnica francuska, lśniąca od złota, ale mało odporna, szła jakby na turniej.

Chwila była stanowcza, losy Sieny spoczywały już tylko w obozie Strozziego. Emigranci sieneńscy zgromadzili się około francuskiego wodza i rozwinęli zielony sztandar z napisem, wziętym z Dantego: „Libertà vo cercando ch'è si cara".

Marignan rozpoczął bitwę atakiem konnicy, jakby huraganem. Atak był tak gwałtowny, że francuska kawalerja się tylko zachwiała i pierzchła. Powiedziano, że Hiszpanie przekupili francuskiego trębacza, który bez powodu niespodziewanie zatrąbił do odwrotu. W ten sposób chciano uniewinnić tchórzostwo. Lud włoski ich nie uniewinnił.

O Piero Strozzi, in du' son i tuoi soldati
Al Poggio delle Donne in que' fassati:
Meglio de' vili cavalli di Franza,
Le nostre donne fecero provanza.

Sam Strozzi wszakże z odwagą żołnierza i oględnością dowódcy wszelkich sił dokładał, aby jeszcze naprawić to, co zepsuła kawalerja francuska. Wmawiał w piechotę, że ucieczka konnych była tylko podstępem, zachęcał, dodawał ducha, był wszędzie. Ale los bitwy już się odwrócić nie dał, cztery tysiące żołnierzy Strozziego padło na polu walki w przeciągu sześciu godzin, on sam, ranny w bok i w rękę, musiał się ratować ucieczką. — Dla Sieny już nie było ratunku.

VII.

Na kapitolu w Rzymie znajduje się sposobem akademickim malowany obraz Aldego, przedstawiający ostatnie dni wolności Sieny. Pod obrazem podpisane słowa któregoś

z włoskich historyków: „Cienie, a nie ludzie, zamieszkiwały Sienę, ale cienie, które postanowiły umrzeć za wolność i ojczyznę".

Mimo klęski Strozziego i rozbicia armji francuskiej pozostawał jeszcze lud sieneński w swych odwiecznych murach, a na jego czele bohaterski dyktator Montluc. Siena opierała się po klęsce pod Lucignano całe ośm miesięcy, pomimo, że Marignan miał wojska teraz poddostatkiem i mógł miasto tak obsaczyć, że dowóz żywności był tam niemożliwy. — W noc Bożego Narodzenia Marignan postanowił przypuścić silny atak do murów Sieny i zgotować „wesołe" święta oblężonej ludności. Montluc był chory, chodził otulony i — jak powiadają — nie miał dość siły, aby zjeść kawałek kurczęcia. Ale na wiadomość, że Marignan atak przygotowuje, napił się ulubionego wina greckiego, przywdział swe spodnie z karmazynowego aksamitu, ubrał się „jakby do amorów", zwołał swoich dowódców na ratusz, a po gorącej przemowie kazał im przysiąc, że się bronić będą doostatka, że zginą w obronie wolności. I ci bohaterowie bronili się dobrze, atak nieprzyjacielski się nie udał, Marignan postanowił zdobyć miasto głodem.

Dopóki były resztki zapasów, humor nie opuszczał Sieneńczyków; w karnawał (roku 1555) urządzono na placu un ballo tondo i giuoco di pallone. Do gry zaproszono Hiszpana, którego przed trzema dniami wziął do niewoli młody Sieneńczyk Bernino. Hiszpan grał wybornie, bo był zręczny i miał dobre nogi, był „benissimo in gambe", więc się nim bawiono dzień cały. — Ale po karnawale oblężenie coraz się cięższem stawało, wyjedzono koty, myszy, szczury, głód siły odbierał: zamiast gry w pallone, obchodziły miasto procesje, dziewczęta, biało ubrane, śpiewały laudes, ze starszych piersi wyrywały się ponure głosy: Christe audi nos! — Chleba zaczęło brakować...

Marignanowi także się śpieszyło, długie oblężenie Sieny nie było Cosimowi na rękę; obawiał on się, że cesarz będzie potrzebował armji na północy w wojnie z Francją. Cosimo więc napisał do sieneńskiego rządu, że ofiaruje swe pośrednictwo pomiędzy cesarzem a Sieną, że cesarz nie pragnie nic

innego, jak tylko, żeby Siena znowu uznała jego zwierzchnictwo, że jednak nie myśli naruszać jej przywilejów.

List Cosima nadszedł, kiedy się żywność prawie kończyła. Rząd sieneński zgodził się na następujące warunki: Cesarz przyjmuje rzeczpospolitą sieneńską pod swoją protekcję i obiecuje szanować jej wolność i pozostawić jej dotychczasowe rządy. Nadto przebaczy cesarz wszystkim, którzy przeciw niemu rękę podnieśli, przyrzeka nie budować w Sienie fortecy i z własnych funduszów opłacać załogę wojskową, potrzebną dla bezpieczeństwa Sieny. Wreszcie pozwala wyemigrować z miasta tym, którzyby się chcieli osiedlić w częściach terytorjum sieneńskiego, niezajętych przez wojsko cesarskie. Warunki kapitulacji były napozór nienajgorsze, ale ludność nie wierzyła w hiszpańskie przyrzeczenia. Traktat został podpisany 2 kwietnia, a 21 załoga francuska opuściła Sienę, gdzie równocześnie rozgościli się cesarscy.

Z Francuzami wychodziło mnóstwo sieneńskich rodzin. Smutny to był pochód; wprawdzie wojsko francuskie szło przy odgłosie bębnów, z rozwiniętemi sztandarami, ale za wojskiem ciągnął się długi szereg kobiet, dzieci, mężczyzn z pochyloną głową. Montluc, który w swem życiu niemało widział ludzkiego nieszczęścia, pisał, że na taką nędzę nigdy się nie patrzył. Pomiędzy wychodźcami był i Mario Bandini. W Sienie która niedawno liczyła czterdzieści tysięcy ludności, pozostało zaledwie siedm do ośmiu tysięcy nędzarzy.

Wychodźcy, nie mogąc znieść hiszpańskiego jarzma, udali się do Montalcino, małej górskiej mieściny na drodze z Sieny do Rzymu. Tam powstał na krótki czas cień sieneńskiej rzeczypospolitej pod francuską protekcją.

Wielu z Sieneńczyków sądziło, że gdzie oni zamieszkają, tam odżyje rzeczpospolita — „Ubi cives — ibi patria“ mówili. Ale zapomnieli o tem, że z zaletami przynieśli do Montalcino i swe republikańskie wady. Domowe waśnie, domowe ambicje jeszcze i tam odżyły, dopóki układami, zawartemi pomiędzy mocarstwami w Chateau-Cambrésis, dnia 3 kwietnia 1559 i ta mieścina nie musiała się poddać losowi całej Toskanji. Epoka wolności miast włoskich się zakończyła.

ROZDZIAŁ DRUGI

KOBIETA

I.

Idea podniesienia kobiety do nieziemskich wysokości mogła chwilowo swój zbawienny wywrzeć skutek na złagodzenie obyczajów i wykształcenie uczuć ludzkich, ale na dłużej utrzymać się nie dała. Świat rzeczywisty ma swoje prawa, których omijać nie wolno.

Ani rycerski kult kobiety, ani poetyczne jej uanielenie nie było zdolnem przyczyniać się do wyswobodzenia jej indywidualności w codziennem i społecznem życiu ze średniowiecznych zwyczajów i więzów. Wiek XIII znał, z wyjątkiem kobiety, która masło na rynku sprzedaje, lub w domu jest niewolniczką męża, dwa rodzaje kobiet, do wyższych klas się liczących: mniszki i kasztelanki-patrycjuszki.

Pierwsze, prawem odsunięte od świata, z natury rzeczy nie mogły się przyczyniać do rozwoju stanowiska kobiety i wykształcenia jej indywidualności; drugie, jako bożyszcza męskiego kultu, skazane były także na częściową utratę swego jestestwa. Owe opiewane przez trubadurów kobiety o tyle występowały jako jednostki w społeczeństwie, o ile hołdowano ich piękności, o ile je mężczyźni wywyższali w swej imaginacji. Indywidualizm ich był zupełnie biernym, stały się one podobne do bóstw pogańskich, uwielbianych, ale bezsilnych. Dla kobiety, nie olśniewającej swemi wdziękami, nie było miejsca w tym świecie, skazywano ją do klasztoru.

Pomimo więc przesadnego wywyższania kobiety społeczeństwo sprawiedliwem jeszcze dla niej nie było. Owszem,

rycerski kult wywoływał reakcję, która chciała kobietę napowrót zepchnąć w średniowieczne więzy, uważając ją za narzędzie szatana na ziemi, za źródło wszelkiego grzechu.

„W spojrzeniu swem macie jad bazyliszka, — woła Jacopone do kobiet — ale wąż mniejszą czyni szkodę, pod zatrutem jego okiem ciało tylko zamiera, wasze spojrzenie straszniejsze, bo zabija duszę, odwraca ją od Chrystusa, od swego dobrotliwego Pana, który ją odkupił. Bazyliszek leży w skał ukryciu, a gdy spoczywa, nie wyrządza szkody, wasze zachowanie gorsze, wy szukacie ofiar".

„Niejedna z was mówi, że się stroi, aby się podobać swemu mężowi i panu, a ona tymczasem już w myśli go oszukuje, chcąc podbić jakiegoś gacha".

Petrarka, który do swej Laury pisał sonety, w rzeczywistości pogardzał kobietą, sądząc, że ona jest „wcielonym djabłem, nieprzyjaciółką wszelkiego szczęścia, powodem rozdrażnienia, niewyczerpanem źródłem nieporozumień, a chcąc mieć spokój w życiu, powinniśmy się uwolnić od jej wpływu".

Ba, nawet Eneasz Sylwjusz, który połowę życia hołdował kobietom, mówi o nich, „że tylko młodość mężczyzn pożerają, niszczą ich ojcowskie mienie, czyhają na ich honor, że są bramą do piekieł i narzędziem szatana". Renesansową kulturą owiany Alberti nie ma dla płci pięknej przyjemniejszego powiedzenia, jak, że wszystkie kobiety są warjatkami i że mają pcheł bezliku. „Tutte sono pazze e piene di pulce".

Zwyczaje dawały jeszcze prawie tyrańską władzę mężowi nad żoną i dziećmi; przekonanie, że kobietę bić potrzeba, było nawet u ludzi wykształconych bardzo rozpowszechnionem. Dawne toskańskie przysłowie powiada: buona femina e mala femina vuol bastone.

Święty Bernardyn błagał w swych kazaniach, aby w tej mierze mężowie przynajmniej wtedy robili wyjątki, kiedy uderzenie żony mogłoby ciężkie za sobą pociągnąć skutki.

Tyranja wywoływała hipokryzję i niemoralność może jeszcze większą, aniżelibyśmy dzisiaj myśleli. Jak długo kobieta nie wyswobodziła swej indywidualności i w swych moralnych zasadach nie znalazła podstawy i obrony, tak długo wszelkie nawoływania Jacopona nanic się nie przydawały.

Świętych Katarzyn niewiele było na świecie.

Stan też społeczeństwa włoskiego co do moralności w XIII i XIV wieku w bardzo ciemnych przedstawia nam się barwach.

Magister retoryki na uniwersytecie w Bolonji, Buoncompagno, pozostawił nam rozprawę, która stanowi prawdziwy skarb, rozjaśniający włoskie obyczaje XIII wieku. Ma ona tytuł: „Rota Veneris“, a po dzisiejszemu mówiąc, jest właściwie poradnikiem do pisania listów miłosnych.

Podobne książki istniały już z końcem XII wieku we Francji, a jedną z nich pod tytułem: „De amore“ napisał kapelan Andreas, który chciał pogodzić rady Owidjusza z zasadami francuskich rycerzy i ułożyć rodzaj corpus iuris miłosnych obyczajów.

Książka jego dość ciężko pisana, ale mimo to zajmująca, bo uzupełnia obraz czasów, a osobliwie ciekawe są w niej sądy o rzeczach miłości znakomitych kobiet, tak zwane „judicia amoris“ hrabiny de Champagne i Mangardy z Narbonne.

Rozprawę włoskiego magistra, prozą pisaną, cechuje już ów lekki sposób opowiadania, który później Boccaccio uświetnił swem nazwiskiem.

Autor prowadzi nas na wiosnę na pagórek w okolicy Rawenny, pomiędzy drzewa kwitnące, na których słowiki śpiewają. Tam przychodzi Wenus z krańców świata, a finibus terrae i pyta się go, czemu też dotąd nie wydał reguł, jak się zakochani tytułować i jak do siebie pisać powinni. Oczywiście magister czyni zaraz zadość życzeniom bogini i układa swoją książkę.

Zaczyna, jak zazwyczaj, od tytułów na czele listu i rozróżnia w tej mierze najrozmaitsze wypadki: czy piszący może już liczyć na wzajemność, czy nie, czy wie już o tem, czy też znajduje się jeszcze w niepewności.

Przedewszystkiem radzi nie szczędzić zaraz z początku przesady, tytułując swoją ukochaną: „amabilissima, splendidissima, lucidissima, jocundissima“, a nawet „sapientissima“. Piękność kobiety, do której się pisze, powinno się w najwyższy sposób podnosić, choćby była brzydką, a wyborne sprawia wrażenie, jeżeli się rozwodzimy nad szczegółami jej urody, jeżeli nie przepomnimy nawet o pięknych paznokciach, że

świecą jakby kryształy: ungule sicut chrystallus resplendentes.

Każda kobieta, — mówi magister — do jakiejkolwiek należałaby warstwy społecznej, zawsze narazie odmawia tego, czego najbardziej pragnie. Pochodzi to częścią z właściwego kobietom ducha sprzeczności, a częścią z powodu, że kobieta nie chce obudzić przypuszczenia, jakoby już dzieliła życzenia piszącego. Chciałaby zresztą długiem oczekiwaniem jeszcze bardziej jego miłość rozżarzyć.

Jeżeli kobieta na pierwszy list odpowie odmownie, pisząc: „czy sądzisz, że pochlebstwem, chwaleniem mojej piękności mnie pozyskać potrafisz?“ to bądź pewnym, że twoja sprawa wygrana.

Charakterystyczne na owe czasy są sposoby, które magister podaje, aby ułatwić widzenie się kochanków. „W najbliższą niedzielę, pisze jego donna, kiedy panowie i panie udadzą się do kościoła, przyjdź pod mój ogród owocowy i rzuć tam swego sokoła. Poczem pobiegnij do mojego domu i żądaj od służby, aby go wydała. Ja jednak rozkażę pokojowej, aby cię odprawiono z niczem. Rozpocznij kłótnię, a ja, słysząc niepokój, każę cię do siebie przywołać. Wtedy możesz mi odsłonić tajemnicę swego serca“.

Ostatnim listem poradnika szanownego magistra jest „billet doux“ mężatki, uwiadamiającej kochanka, że małżonek wyjechał.

Wychowanie kobiet było bardzo zaniedbane, a jednostajne życie pozbawiało je wszelkich ideałów. Młoda dziewczyna, nawet z rodzin zamożniejszych, zaledwie czytać umiała, a pisanie było już cechą wykształcenia.

Tylko córki nieładne, nie mające posagu, przeznaczone już w dziecinnych latach na mniszki, kształcono trochę staranniej. Panny z lepszego towarzystwa, przepędzały dzień haftując, żywiąc ptaki, czytając żywoty świętych i modlitwy do Madonny, a często uczyły się śpiewać i tańczyć. Patrzenie się przez okno należało już do przyjemności, nie dziw więc, że okazanie się żonglera albo przyjazd trubadura do miasta wprowadzały młodzieńcze fantazje w stan gorączkowy i że taki śpiewak wędrowny, otoczony aureolą romantycznych przygód, stawał się ideałem panien i młodych mężatek.

Dziewczęta wydawano bardzo wcześnie zamąż, pomiędzy dziesiątym a siedmnastym rokiem, tak, że nie miały czasu nabrać cokolwiek doświadczenia w życiu.

Rodzicom ani na myśl nie przyszło stosować się w wyborze narzeczonego do woli córki: przeznaczano jej męża, albo oddawano ją do klasztoru. Starych panien prawie nie było, klasztor je zabierał.

Los dziewcząt, skazanych na klasztor, smutnemi akordami przebija się we współczesnych pieśniach ludowych.

„Z nas niedoświadczonych, niewinnych, jeszcze głupich dziewcząt — mówi bohaterka takiej piosnki — w dziecinnych prawie latach mniszki zrobiono: pochlebiali nam, Bóg wie, co obiecywali i habit włożyli".

Fanciullete semplicelle,
pure, sciocche, nei primi anni
iummo fate monacelle:
con lusingha e con inganni
ci vestiron questi panni.

Dziewczyna w klasztorze porównywa swój los z losem siostry na wolności żyjącej.

„Jedna przepędza dni we łzach i boleści, druga na grze i zabawie, jedna ma złoty naszyjnik i płaszcz bogaty, druga szary habit i welon na głowie".

L'una é sempre in doglia e in pianto,
l'altra é sempre in gioco e festa,
l'una ha il vezzo e il ricco manto,
l'altra il bigio e il velo in testa.

W klasztorach jednak niezawsze tak smutno bywało. Zbiór listów Buoncompagna odsłania nam pomiędzy innemi i obyczaje, jakie tam często panowały. Żeńskie osobliwie klasztory bywały ogniskami zbytków, przepędzano tam wieczory grając na harfie i innych instrumentach, sprawiano dla gości wykwintne bankiety. Młodzież bywała na tych zabawach, a archiwa włoskie przechowują jeszcze mnóstwo procesów, wydawanych uwodzicielom mniszek. Procesy te bywały czemś tak zwyczajnem, że wymieniano w nich winne mniszki po imieniu i świeckiem nazwisku. W roku 1332 kazał kardynał

legat papieski zburzyć cztery klasztory w Bolonji per li mali portamenti di quelli religiosi, a w roku 1468 siostry św. Jana Baptysty zostały wypędzone z klasztoru z powodu złego życia.

Papieże starali się zaradzić nadużyciom, ale nawet taki Inocenty III nie mógł wykorzenić złego, które się przez całe wieki nagromadziło. Leżało ono aż po koniec XVIII stulecia niejako we włoskich obyczajach, czego późniejsze pamiętniki liczne dają świadectwa.

Rzecz prosta, że wydawanie panien zamąż przeciw ich woli, za ludzi nieraz starszych, których nie miały nawet sposobności lepiej poznać przed ślubem, wpływało niekorzystnie na obyczaje. Pomimo wszelkich trudności wychodzenia z domu i zakorzenionego po zamkniętych miastach plotkarstwa, umiały miłosne pary urządzać schadzki, a niewierność żon była czemś tak zwykłem, jak w dzisiejszym Paryżu. Stała się ona też głównym tematem ówczesnych nowel, a osobliwie nowelliści odrodzenia opisywali tego rodzaju miłosne przygody. którychby najskrajniejsi w tej mierze dzisiejsi powieściopisarze wahali się opowiadać swej publiczności. Zepsucie społeczeństwa przebija się nietylko w nowellach, ale i w kazaniach. a niektórzy kaznodzieje z taką niezrozumiałą dzisiaj dokładnością publicznie rozbierali najskrytsze nadużycia cielesne. że taki humanista Poggio, z pewnością człowiek nie mogący sie szczycić moralnemi zasadami, narzekał, że kaznodzieje więcej szerzą zgorszenia, aniżeli nowelliści. Niektóre kazania św. Bernardyna, np. jego niesłychanie wymowne nauki o pożyciu małżeńskiem, albo o skrytych grzechach, o których dzisiaj w przyzwoitem towarzystwie nawet mówić nie można — wywołałyby za naszych czasów oburzenie i wypowiedzianeby być nie mogły.

Do zepsucia obyczajów niemało się przyczyniał import niewolników i niewolnic z dalekiego Wschodu.

Nietylko w XIII, ale jeszcze w XIV i XV wieku było dużo dziewcząt niewolnic we Włoszech, dziewcząt wschodnich lub afrykańskich, które Wenecjanie, Pizanie i Genueńczycy ze swych wypraw morskich przywozili. Te niewolnice służyły po prywatnych domach, a Włoszki ówczesne narzekają, że im mężów bałamucą. pomimo, że mają czarną twarz i brzydkie grube wargi.

Jeżeli kobiety skarżyły się na niewolnice, to nawzajem mężczyźni mieli swoim żonom z powodu afrykańskich młodzieńców wiele do zarzucenia. Wogóle niewolników było we Włoszech więcej, aniżeli przypuszczać można. W połowie XIII wieku liczyła ich sama Bolonja 5807, rozdzielonych pomiędzy 403 panów. Tacy hrabiowie Corrado i Ranieri di Panico mieli 227; inni właściciele ziemscy po stu i więcej.

Według powszechnych świadectw przechowały się, jak się zdaje jeszcze z czasów upadającego Rzymu, w ówczesnych Włoszech brzydkie zwyczaje, za które dwa miasta biblijne ogniem i siarką zostały zniszczone. Zwyczaje te stały się klęską społeczeństwa, a jak były rozpowszechnione, to dość powiedzieć, że św. Bernardyn miewał o nich publicznie, przed sieneńskim ratuszem długie kazania piorunującej wymowy.

„Gdybym miał synów, — mówił on razu jednego — wysłałbym ich jako trzechletnie dzieciaki dalego poza Włoch granice i nie pozwoliłbym im wrócić aż po latach czterdziestu".

Daleko gorszymi od kobiet byli mężczyźni.

„Kobieta — perorował innym razem św. Bernardyn w swym dosadnym języku — jest daleko moralniejszą i czystszą, aniżeli mężczyzna. Wykąpcie i wymyjcie mężczyznę i kobietę jak można najlepiej, wyjmijcie ich z wody i patrzcie, która woda będzie brudniejszą? woda, w której się kąpała kobieta będzie czyściejszą; woda, z której wyszedł mężczyzna, stanie się do błota podobną".

II.

Najbardziej chyba godny wiary znawca sieneńskich stosunków, Eneasz Sylwjusz Piccolomini, powiedział, że Sienę trzebaby właściwie nazwać miastem Wenery, a nie państwem Marji Panny. Kobiety sieneńskie słynęły z wdzięków, ale również z zalotności, z zamiłowania do strojów, z używania więcej kosmetyków, aniżeli im było do twarzy.

„Ubierają się i malują na uciechę djabła", mówi o nich Fra Filippo. Zdanie zakonnika może się zbyt surowem wydawać, ale na to malowanie się narzekają współcześni nietylko du-

chowni, ale i ludzie świeccy, skarżą się na nie poeci, szukający w miłości natchnienia.

Wszystkie Włoszki chciały być blondynkami, godzinami stały w słońcu na dachach, aby barwienie włosów dobrze się udało. „Molto stava sul tetto a imbiondire“ — powiada Gentile Sermini o jednej ze swych znajomych, a Sansovino wyraża się o innej, że z pomocą słońca miała bardzo jasne włosy: „Capelli biondissimi per forza di sole“.

W XVI wieku jednem z głównych zajęć alchemików było sporządzanie środków na farbowanie włosów, a sztuka ta, l'arte biondeggiante, niemało im przysparzała dochodów.

Ideał jasnowłosej kobiety, jako kobiety najpiękniejszej, dziedziczył się zresztą w pojęciach estetycznych ludzkich od najdawniejszych czasów, z Grecji przeszedł do Rzymu, a następnie do wieków średnich.

Ale nietylko włosy farbowano, wargi pocierały sobie kobiety cynobrem, cerę psuły najrozmaitszemi szkodliwemi bielidłami i różem.

„Nencia, pisze Barberino, gdy idzie na bankiet, stroi się tak, że perłą się być wydaje, maluje się, bieli...“

Pachnidła także były aż zanadto w modzie.

W dialogu Aleksandra Piccolominiego: Della bella creanza delle donne, o którym mówić będziemy, powiada Margherita, że siostra jej Bianchetta takiej używa mieszaniny pachnideł, iż trudno wytrzymać w jej towarzystwie, a Bandello w jednej ze swych nowel opisuje nawet młodzieńca, który od stóp do głów tak się perfumował jakąś mikstura z piżma, ambry i innych kosztownych pachnideł, że czuć go było wokoło, per tutta la contrada. Magister Buoncompagno także opowiada, że w XIII wieku i młodzi ludzie często twarz bielili, a Pier Damiani, słynny kardynał, podejrzywał jakiegoś pustelnika, że używa bielidła, aby się ludzie nad nim litowali i myśleli, że wskutek zmartwień tak źle wygląda.

Komentator Dantego, Benvenuto d'Imola, wybornie opisuje artyzm włoskich kobiet w dopełnianiu braków natury. „Niema artysty na świecie, — pisze on — któryby miał tyle sprzętów, tyle różnorodnych instrumentów i tyle sposobów do wykonywania swej sztuki, ile ich posiadają Florentynki, aby pięknem uczynić swe ciało. Niezadowolone ze swych natural-

nych wdzięków, starają się zawsze coś do nich dodać i prawie trudno uwierzyć, ile poświęcają sztuk najrozmaitszych, aby pokryć błędy przyrody. Podnoszą swą postać grubemi podeszwami, za ciemną płeć bielą, za bladą żywemi malują barwami. Mają i na to sposób, aby włosy były jasne, zęby podobne do słoniowej kości, aby kibić była wysmukła, a krótko mówiąc, w każdą część ciała wkładają artyzmu bezliku".

Portret pięknej kobiety tak narysował Eneasz Sylwjusz w swym romansie: „Storia di due amanti": „Lukrecja, smuklejsza od innych, miała bujne włosy złotawego koloru, czoło pogodne, wysokie, bez zmarszczki. Brwi, lekko zarysowane i odpowiednio od siebie oddzielone, łukiem obejmowały oczy, które takim rzucały blaskiem, że jak słońce olśniewały każdego, kto się w nie wpatrywał. Gdy się śmiała, tworzyły się na jej policzkach dwa zagłębienia, jakby przeznaczone nato, aby je całować. Usta miała małe, wargi zdawały się z koralu, aptissime agli amorosi morsi".

Rzecz prosta, że w strojeniu się nie znały kobiety hamulca, a zakazy gminy, chcące zbytkowi zaradzić, w części tylko cel swój osiągały. Politykę kobiet w tej mierze dobrze określił jakiś kaznodzieja we Flandrji, mówiąc, że elegantki podobne do ślimaków, które słysząc szmer w pobliżu, rożki chowają do skorupy, ale gdy głosy umilkną, znów głowę wystawiają, a rożki tym razem są jeszcze dłuższe, aniżeli pierwej bywały. Pod grozą więc zakazów noszenia jedwabiów, atłasów, aksamitów, brokatów, złotych haftów, pereł, girland ze złota i srebra, chowały sieneńskie donny swe rożki, ale gdy pierwsze wrażenie zakazu minęło, stroiły się jeszcze bardziej.

W wyobrażeniach wieków średnich, w ścisłem odgraniczeniu klas społecznych odgrywał strój bardzo ważną rolę. Na pozory nadzwyczaj uważano, l'apparenza e il portamento dimonstrano la condizione della persona, — powiada jeden ze współczesnych pisarzy. Kobiety wyższego świata nie pokazywały się same na ulicy, ale przed niemi i za niemi szedł lokaj, a obok cameriera albo ancella.

Kamerjerze oczywiście nie wolno było mieć tak długiej sukni, jak pani, a według zwyczaju spódnica kobiety niższych stanów nie mogła sięgać do ziemi. Ale w tej mierze i samym paniom zabraniano dopuszczać się przesady, a w Modenie np.

była na placu publicznym w kamieniu wyrzeźbiona miara, jak długie mają być u sukien ogony.

Spódnice, zrobione według przepisanej długości, wolno było w Sienie nosić tylko w zimie na ulicy i to musiały je panie podnosić na taśmie albo zakładać na ramię. W lecie, a mianowicie od 1 czerwca do 15 września zabraniano kobietom wychodzić z ogonami.

Salimbene opowiada, że kardynał legat Latinus, dominikanin, wydał dla Lombardji, Tuscji i Romanji rozporządzenie, aby kobiety, które noszą półtora łokcia długie ogony, znasznie je skróciły. Kardynał groził nieposłusznym paniom nieudzieleniem im na spowiedzi rozgrzeszenia. Co więcej, nakazał całemu rodowi niewieściemu nosić zakrywające twarz welony. Ale ten nakaz łatwo było ominąć: elegantki zaczęły używać cienkich zasłon z batystu i jedwabiu i wydawały się — jak sądzi franciszkański kronikarz — dziesięć razy piękniejsze i niebezpieczniejsze, niż dawniej.

Gminy zakazywały odkrywać łono na ulicy, ale natomiast zabraniały bardzo często nosić welon na twarzy. Przepis kościoła był w tej mierze logiczniejszy, gdyż miłość „va degli occhi al cor". Zdaje się jednak, że ówcześni mężowie zajmowali w tej mierze stanowisko praktyczne, sądzili, że nie pozwalając żonom zasłaniania twarzy ciemnym welonem, utrudniali im tajemne schadzki.

Płaszcz ciemny, zakrywający formy ciała, był znamieniem przyzwoitości, cnoty, dlatego malarze przedstawiają zawsze Madonny i święte odziane długą fałdzistą oponą. Przeciwnie, kobietom di cattiva fama nie wolno było wychodzić na ulicę w podobnem odzieniu, musiały się one ubierać w sposób charakteryzujący ich „stanowisko socjalne". Wogóle municypalności miały z temi paniami niemało kłopotu: naznaczano im do mieszkania pewne tylko ulice, przepisywano pewne tylko stroje, a nawet oznaczano barwy ich sukien. Miały one zawsze szczególne zamiłowanie do koloru białego, koloru niewinności, kazano im więc ubierać się tylko żółto i nosić albo żółty welon na głowie, albo rodzaj błazeńskiej kapuzy z małym dzwonkiem, aby się już zdaleka różniły od uczciwych dziewcząt.

Przepisy, aby suknia sięgała po szyję, widocznie nie-

zawsze były wykonywane, bo Forese w Purgatorio pociesza Danta, że w przyszłości Florentynki będą w tej mierze przyzwoitsze. „Kochany bracie, — mówi on — widzę już czasy przed sobą, a godzina ta bliska, kiedy z ambony zakażą bezwstydnym Florentynkom na ulicy łono swe odsłaniać. Czyż się to widziało u jakichkolwiek kobiet barbarzyńskich, a nawet u Saracenek, aby je karami zmuszano do zakrywania swych wdzięków. Gdyby te bezwstydnice wiedziały, jakie im męki piekło przygotowuje, toby już teraz otwierały usta, aby z nich jęki wydawać".

Najwięcej zajmowała moralistów w XIV i XV wieku przesada, z jaką kobiety swą głowę stroiły. „Wielkość głowy zdawała się przyczyniać do jej piękności". Święty Bernardyn narzekał, że jedna z kobiet sieneńskich ma głowę, jak olbrzymią kulę, inne, jak wieżę ratuszową: Mangię. Ponieważ nie każdą kobietę stać było na strojenie się dość drogiemi cudzemi włosami, więc pospolicie używały mieszczki do zbudowania swej fryzury najrozmaitszej wełny i sierści, a nawet włosienia, jedwabiu i ogonów bawolich z Maremmy.

Były to głównie przedmioty owych palących się „stosów próżności", owych bruciamenti della vanità, które Sawonarola i św. Bernardyn urządzali.

Na sztucznie zbudowanych fryzurach, albo i na gładko uczesanej głowie nosiły kobiety girlandy ze srebrnego lub złotego filigranu, zdobne w pawie pióra, w koronki, wstążki aż do ziemi sięgające, albo korony, wysadzane drogiemi kamieniami, perłami i emalją. Czesały się zresztą w najrozmaitszy sposób, rozpuszczały włosy na plecach, spinały je na głowie, wplatały w warkocze biały lub żółty jedwab. Na szyi miały kosztowne łańcuchy, stan ściskały pasami jubilerskiej roboty, całe majątki nosiły na sobie.

Sieneńscy zaś złotnicy wyszczególniali się misternemi robotami, które przepłacano nawet we Francji i Anglji.

Mnóstwo aksamitów, brokatów sprowadzano z Orjentu, z Sycylji, ale i włoskie fabryki zaczynały być sławne z jedwabnych materyj, tkanych w kwiaty, gałęzie, zwierzęta, drzewa i owoce. Na niektórych wyrabiane były litery, mające jakieś szczególne znaczenie, albo całe napisy, najczęściej dewizy.

Krój sukien oczywiście nadzwyczaj ważnem był zadaniem, ubierano się alla francesca, alla spagnuola, alla lombarda, alla veneta, nawet stroje dalmatine, schiavone, saracene bywały w użyciu.

Najświeższe, najpiękniejsze mody w tej poważnej Sienie miewały kobiety lekkiego życia; nie brak też było pań, które cichaczem pożyczały modele sukien od kortegjan i u swych krawców według tych wzorów ubrania sobie robić kazały. Bardzo się tem nieraz gorszono, że poważne matrony pozwoliły swym córkom próbować suknie, będące własnością kobiet, które po ulicach z dzwonkami chodziły.

Przesadnie szerokie kołnierze i zanadto długie rękawy niemało także sprawiały prawodawcom miejskim kłopotu. Sieneńskie przepisy postanawiają, że kołnierz w obwodzie nie powinien być dłuższy nad łokieć i trzy ćwierci, a rękawy po ziemi włóczyć się nie powinny.

Najbogatsze familje rzeczywiście najbardziej zbytkowały. W roku 1421 za największe elegantki uchodziły panie z rodzin Piccolominich, Tolomeich, Scottich i Del Paccia. W drugim rzędzie stali pod tym względem Picchi, Luti, Cristofani, Saracini, Petrucci, Bellanti i Pacini.

Kobiety, które nie mogły tym paniom w strojach dorównać, pocieszały się denuncjacjami. Z puszki w ratuszu, przeznaczonej na wrzucanie listów bezimiennych, wyjmowano co chwila donosy, że ta lub owa elegantka przekroczyła przepisy.

Oto jeden z takich listów, pisanych do Signorji, znalezionych w skrzynce 21 listopada 1475:

„Dobrzebyście uczynili, gdybyście praw słuchać rozkazali".

„W piątek, w dzień Madonny wrześniowej, córka Christofana Turaminiego, zaręczona z synem Nina, miała na sobie więcej kosztowności, aniżeli statuty nosić pozwalają".

„Widziało ją wielu obywateli, a pomiędzy innymi Giovanni di Simone, Ser Galgano Del Fondo, Ser Galgano di Petruccio, Pietro di Nanni di Bindo i Lodovico di Maestro Pietro".

Innym razem pani Landi zgrzeszyła w podobny sposób, nosząc na ulicy suknię bardzo kosztowną. Pociągnięty małżonek do odpowiedzialności tłumaczył się, że jego żona miała

wprawdzie opisany przez donosiciela ubiór jedwabny, ale nie był on nowy, ale już znoszony, kupiony za mniejszą kwotę, aniżeliby kosztowała inna najskromniejsza suknia.

W czasie szczególnych uroczystości, gdy Signorja chciała się, zwłaszcza przed obcymi gośćmi, poszczycić bogactwem swego patrycjatu, robiono od zakazów przeciw zbytkowi wyjątki. I tak np. w dzień 26 lutego 1452, podczas wesela Fryderyka III z Leonorą Aragońską, wolno się było paniom sieneńskim ubrać, jak im się tylko podobało. Siena się chciała wystroić.

Najwięcej sposobności do zastosowania surowości prawa dawały festyny zaręczynowe i ślubne, które się z szczególną odbywały okazałością. Rządy demokratyczne, nienawidzące dawnej szlachty, szczególną w tej mierze wykonywały kontrolę.

Dawniej, w XIII wieku, zaręczyny, la giura, la gaudia, odbywały się w Sienie, podobnie jak w starożytnym Rzymie, na publicznym placu, wobec ludu. W XIV wieku zwyczaj ten zniknął, uroczystość przeniesiono do kościoła, a w XV stuleciu do prywatnych już domów.

Przepisy ograniczały liczbę gości na 50 osób, po połowie z rodziny narzeczonego i z familji narzeczonej. Przed zaręczynami powinno się było donieść o uroczystości do urzędu i wymienić nazwiska gości.

Pan młody ofiarował narzeczonej kasetę z podarunkami, unum goffanucium cum iocalibus et donamentis, których wartość nie powinna była przenosić trzydziestu florenów w złocie. Owe kasety, często prawdziwe dzieła sztuki, jak owa Barillego, znajdująca się dotąd w ratuszu, zwano w Sienie „coffanetto“, we Florencji „forzierino“.

Wesela bywały bardzo wystawne. Po ślubie wieczorem odprowadzano pannę młodą z rodzicielskiego domu w orszaku sześciu konnych lub pieszych do mężowskiego mieszkania. Taki orszak z panną młodą na koniu przedstawił nam Ambrogio Lorenzetti w jednym ze swych fresków w Palazzo publico. Panna młoda musiała pysznie wyglądać z bogatą girlandą na głowie, lśniąca od brokatów i złotem haftowanych aksamitów.

Pan młody przyjmował swą żonę otoczony krewnymi,

przyjaciółmi i sąsiadami; dwóch zazwyczaj muzykantów przygrywało na jej powitanie. Na ślubny obiad zapraszano najwyżej trzydziestu mężczyzn i trzydzieści kobiet, a podawać można było tylko trzy półmiski. Ilość zastępować musiała rozmaitość; według przepisów na jedną osobę liczyło się po trzy funty każdej potrawy, a więc po dziewięć funtów tak na smukłego rycerza, jak i na donnę angelicatę.

Zabawy ślubne trwały w XIV wieku czasami aż po dwa tygodnie, ale o każdej trzeba było zawiadomić Signorję. Tańczono w domu, w dziedzińcu albo w ogrodzie, do późnej nieraz nocy. Andrea di messer Piero Tolomei nie doniósł w roku 1414 o festynie, który się odbył po ślubie jego córki, a nadto kazał posłać półmiski, które się z obiadu pozostały, do domu swego zięcia, co także było zabronione.

Oskarżono go więc w ratuszu, a ten najmożniejszy wówczas patrycjusz sieneński musiał grzywnę zapłacić, pomimo, że kucharz Antonio di Consolo da Cortona szczerze przy sądowej rozprawie bronił swego pana.

Za rządów demokratycznych przepisy przeciw zbytkowi wyradzały się w opodatkowanie ludzi zamożnych, a szajka szpiegów czyhała tylko na to, aby ich przychwycić na jakiemś przekroczeniu przepisów, wchodzących w najtajniejsze szczegóły prywatnego życia.

Że kobiety w tej mierze ułatwiały ludowi zadanie dokuczania zamożnym, to nie ulega wątpliwości.

Ich zbytek bywał rzeczywiście bardzo często zanadto gorszącym.

Gmina miasta Bolonji, nie mogąc sobie dać rady z przepychem w strojach, wydała z końcem XIV wieku rozporządzenie, aby każdą ozdobną suknię kobiecą wpisywano do publicznego regestru. Bolońska więc patrycjuszka, sprawiwszy sobie nową suknię, musiała ją posłać do notarjusza, gdzie ją w stempel zaopatrywano i wtedy dopiero mogła się w nią ubierać. Jeżeli jakaś zbytkownica za wiele kupowała strojów, notarjusz ostemplowania odmawiał. Że takie przepisy były potrzebne, dość powiedzieć, że 25 i 26 stycznia roku 1401, a więc w przeciągu dwóch dni, zarejestrowano u notarjusza w Bolonji dwieście dziesięć bardzo bogatych sukien.

III.

Oczywiście, że rozluźnione obyczaje w społeczeństwie, z natury gwałtownem, namiętnem, musiały często za sobą pociągać rodzinne tragedje.

Dante nam ich dość opowiedział. Jedna tyczy się Sieny, a poeta wspomniał o niej w najpiękniejszym prawie ustępie swego Purgatorio.

Ricordati di me, che son la Pia
Siena mi fè; disfecemi Maremma:
Salsi colui, che inanellata pria,
Dispensato m'avea colla sua gemma.

Na Maremmie stał zamek Pietro, na urwisku, a część tej skały nazywa lud do dziś dnia „skokiem hrabiny", salto della contessa. Tam miał w drugiej połowie XIII wieku zrzucić Nello conte Pannoccieschi żonę swą Pię Tolomei z okna, czy z balkonu w przepaść, aby się móc ożenić z piękną Margherita Aldobrandeschi.

Nello był panem na kilku zamkach i żył, jak wielu innych rycerzy: raz szedł na wojnę, oddając się ze swymi towarzyszami na usługi tego, kto najwięcej zapłacił, innym razem wynajmował się jako podesta do pierwszego lepszego miasta, które podesty potrzebowało. Bałamucił przytem kobiety wokoło, a gdy umierał, zapisał w testamencie tysiąc florenów dobrego złota dla klasztorów i kościołów za to, że sporo majątku nabył rabunkiem i podstępem.

Sąsiadką jego była piękna Margherita, która w roku 1270 poszła zamąż za Gwidona di Monforte.

Colai (che) fesse in grembo a Dio
Lo cuor ch'en sul Tamigi ancor si cola.

Ale gdy Ruggieri di Loria zabrał go w jakiejś bitwie w roku 1287 do niewoli, Margherita, jako contessa palatina, sama zarządzała swemi licznemi dobrami. Mimo lat trzydziestu siedmiu albo ośmiu, była fresca e florida i sąsiada swego Nella umiała oczarować swemi wdziękami.

Dlaczego mimo to Nello ożenił się z Pią Tolomei?

Pia, z rodu Guastallani, niedawno owdowiała po Ildobran-

dinie de' Tolomei i miała dwóch synów. Nello osadził ją w zamku Pietra i tam ją niebawem w zdradziecki sposób zamordował.

Zdaje się, że wkrótce po jego ślubie z Pią, Margherita owdowiała i że chcąc ją do ołtarza poprowadzić, pozbył się swej żony. Ale to tylko domysły.

Inna historja rzuca nam światło na podrzędne stanowisko, jakie kobieta zajmowała w średnich wiekach, pomimo, że ją poeci do nieba wynosili.

Dla dobra mężczyzny, dla powodzenia familji, wolno było poświęcić honor kobiety.

Rodziny Salimbenich i Montaninich żyły ze sobą przez kilka generacyj w zawziętej walce. Na polowaniu na dziki, na Maremmach, zginął jeden z Montaninich z ręki Salimbeniego, a stąd nienawiść i wendeta, która doprowadziła do zupełnego prawie wytępienia rodu Montaninich i do konfiskaty ich dóbr, gdyż Salimbeni mieli w ręku władzę.

Dwoje Montaninich już tylko pozostało, brat i siostra, Karol i piękna Angelika, dzieci Tomasza. Mieszkali oni w Val de Strove, w małej posiadłości, wartającej zaledwie tysiąc dukatów, pozostałej z olbrzymiej rodzinnej fortuny.

Sąsiad ich, plebejusz, stronnik Salimbenich, którzy w roku 1390 władzę opanowali, pragnął nabyć ową realność celem zaokrąglenia swych posiadłości. Karol Montanini nie chciał jej wszakże sprzedać.

Nie mogąc dopiąć swego celu, zaskarżył ów sąsiad Montaniniego o knowania z gwelfami przeciw rządowi. Pociągnięto go do odpowiedzialności i skazano na grzywnę tysiąca florenów, które powinien był zapłacić w przeciągu dni piętnastu.

Ponieważ oskarżony nie miał gotówki, osadzono go w więzieniu. W razie niezapłacenia grzywny groził mu miecz katowski.

Pomoc jednak przyszła niespodziewana i to od rodziny wrogów. Anzelm Salimbeni poszedł do Bicherny, złożył ową grzywnę imieniem Karola i kazał go uwolnić z więzienia.

Montanini myślał zrazu, że krewnym zawdzięcza niespodziewane dobrodziejstwo; dowiedziawszy się jednak, że jeden z nieprzyjaciół stał się jego zbawcą, postanowił jeszcze prześcignąć Salimbenich we wspaniałomyślności. Zażądał on

od siostry największej ofiary, na jaką się tylko zdobyć może córka zacnego rodu.

Angelika z rozpaczą przystała oddać się Anzelmowi, ale postanowiła, spłaciwszy ów dług wdzięczności, własny uratować honor i życie sobie odebrać.

W dwie godziny po zachodzie słońca udali się brat i siostra Montanini do mieszkania Anzelma. Karol życzył sobie mówić z nim bez świadków, a wprowadziwszy siostrę, wyraził mu swoją wdzięczność za uratowanie resztek ich fortuny. „Byłeś dla nas wspaniałomyślnym, — rzekł — niech więc nasze ciała i nasze dusze do ciebie należą. Rozporządzaj niemi, jak swoją własnością".

Co powiedziawszy, wyszedł, zostawiając swoją siostrę sam na sam z Salimbenim.

Anzelm zwołał jednak natychmiast służbę, krewnych i sąsiadów, kazał zapalić pochodnie i ku zdumieniu obecnych z całym orszakiem odprowadził Angelikę do brata, którego prosił o jej rękę. Ślub młodej pary odbył się niebawem, a rząd sieneński, widząc ustaloną zgodę Salimbenich z Montaninim, rozkazał przeprowadzić rewizję procesu przeciw Karolowi, zwrócić mu zapłaconą niesłusznie grzywnę i przyznać napowrót obywatelskie prawa.

W tem całem zajściu kobieta była jakby niewolnicą, którą mógł rozporządzać naczelnik rodu. Jej indywidualność jeszcze nie istniała.

IV.

Ta indywidualność wyrabia się wszakże w XIV i XV wieku.

Genjalna formuła, w którą Burckhardt ujął cały ruch psychologiczny czasów odrodzenia: moralne wyswobodzenie człowieka z pod przewagi na jedną modłę ulanego społeczeństwa, powstawanie indywidualności stosuje się także i do kobiety.

Pod wpływem idej, które ze starożytnych czerpano autorów, występuje z szarego niewieściego tłumu kobieta jako indywidualność, kobieta, jaką przekazały rzymskie tradycje.

Nie jest to już wyłącznie kobieta klas rycerskich, która

swą pięknością i towarzyskiemi zaletami miała w średniowiecznem społeczeństwie sposobność wywyższenia się nad inne niewolnice zwyczaju i porządku, ale kobieta swobodna. mieszczka, wychodząca z ludu.

Historycy odrodzenia błądzą często, stawiając jako przykład wyrobienia się kobiecej indywidualności jedynie taką Izabelę Gonzagę lub Wiktorję Colonnę. To są tylko nazwiska głośniejsze kobiet, które stały na świeczniku, które znalazły zresztą mnóstwo dworzan panegirystów, przekazujących potomności ich postacie. Cały ruch wszakże cywilizacyjny owych czasów zapuścił swe korzenie w społeczeństwie mieszczańskiem, a rody wielkich i małych tyranów XVI wieku tylko zeń skorzystały.

Nigdzie tak, jak w malarstwie, nie uderza nas na pierwszy rzut oka przepaść, jaka dzieliła kobietę czasów średniowiecznego rycerstwa od kobiety XV i początków XVI wieku. Porównywując postacie Szymona Martiniego z kobietami Sodomy, widzimy przed sobą olbrzymi cywilizacyjny przewrót. Tutaj występuje już wolna, pełna swych zalet i przywar mieszczka, patrycjuszka lub kobieta z ludu, raz pełna dobroci, innym razem olśniewająca swą pięknością i zalotnością. u Martiniego ogólna modła przeważa jeszcze nad indywidualnością. Za czasów Martiniego same kasztelanki, u Sodomy kobieta jakby dzisiejsza w jej najrozmaitszych odcieniach uczuć i charakteru.

W miarę, jak kobieta zaczęła się indywidualizować. w miarę, jak się stawała istotą coraz bardziej zajmującą, zyskiwała sobie coraz to więcej obrońców, walczących za jej wyswobodzenie z średniowiecznych więzów.

Istotny prąd feministyczny, niemal w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, widać w literaturze włoskiej XV i XVI wieku. Do pierwszych, którzy walczą o prawa kobiety, podnosząc jej cnoty i zalety, należy Boccaccio, za nim idzie Pietro Bembo w swych dialogach „Gli Assolani", w których jak z rogu obfitości sypie same kwiaty. Wtóruje mu filozof Maggio w swej książce „Trattato dell' eccellenzia delle donne", a Enrico Cornelio Agrippa w dziele „Della nobiltà e preeccellenza del sesso femminile", tym samym idzie śladem.

Mógłbym cały katalog podobnych dzieł z owych czasów

wyliczać, przytoczę wszakże tylko bardziej nam znane książki, jak „Nobiltà delle donne“ Ludwika Domenichi, jak „Diffesa delle donne“ Dominika Bruni da Pistoja, a przedewszystkiem, jak „La defensione delle donne“ nieznanego autora z końca XV wieku, którym, jak się zdaje, był jakiś zakonnik, związany bliższemi stosunkami z domem Gonzagów.

Z wyzwoleniem kobiety nie idzie bynajmniej w parze umoralnienie społeczeństwa; kobieta musiała narazie się wyburzyć, nadużyć nieraz swej wolności, dopókiby nie stanęła na straży etycznych zasad, będących podstawą rodziny.

Przedewszystkiem ani w XV ani w XVI wieku nie miało społeczeństwo włoskie dość silnego etycznego oparcia w religji. Uczucie religijne ludności zadowalało się przeważnie formami, albo też wybuchało w ascetyczne wstrząśnienia. Religja stała się w pojęciach ludu, a więcej może u klas wykształceńszych, przeważnie tylko pięknym artystycznym zwyczajem. Prawdziwej etyki niewiele tam było.

W prywatnem życiu działo się podobnie, jak w publicznej polityce. Książątka włoscy nie cofali się, gdy im tego było potrzeba, z rodowych albo państwowych względów, przed żadną zbrodnią, pomimo, że zazwyczaj stosowali się do przepisów kościoła i pilnie odbywali wszelkie religijne praktyki. Uczony Guicciardini i Machiavelli uważali się za ludzi religijnych, pomimo, że popierali rządy, oparte na sztylecie i truciźnie.

W społeczeństwie odrodzenia nie było moralnej równowagi. Napróżno też szukalibyśmy jej u kobiet, które jeszcze więcej, niż mężczyźni, podlegają porywom namiętności.

Związki małżeńskie były w najwyższym stopniu rozluźnione, a co więcej, społeczeństwo dawało temu rozluźnieniu zazwyczaj swą sankcję.

Antonio Vernazza i Santina, jego żona, Genueńczycy, postanowili za wspólną zgodą, aktem notarjalnym, że mężowi będzie wolno utrzymywać konkubinę, jaką zechce, a Santina będzie mogła wybrać sobie przyjaciela „amicum“ i obcować z nim, nie podlegając jakiejkolwiek karze [1]).

G. B. da Udine w swej powiastce: „Lacrimosa novella di

[1]) Belgrano: Vita privata de' Genovesi str. 419.

due amanti" powiada, że dziewczyna, kobieta i stara baba o niczem nie umieją rozmawiać, jak tylko o swoich kochankach.

„Przyjaciel", staje się niejako członkiem rodziny, społeczeństwo uznaje go, nie gorszy się, ale uważa go za konieczność i chlubę kobiety. Nie stoi on w sprzeczności z dobrą jej sławą. „Che puo corteze donna amare virtuoso giovanne, senza pregiudicio della sua honesta" utrzymuje Giraldi.

Kochanek Minetty, bohaterki romansu Jana da Udine, stara się ją przekonać, aby mu prawdziwą miłość wynagrodziła. Mówi jej, że przecież tak zacna i czysta, jak ona, kobieta, nie może się dobrze wydawać w towarzystwie, nie mając przyjaciela.

Szczytem w tej mierze przewrotnych uwag jest dialog Aleksandra Piccolominiego, Sieneńczyka, pod tytułem: „La Rafaela, ovvero della bella creanza delle donne".

Piccolomini należał jako młody pisarz do akademji sieneńskiej „Intronatich", „Hebesów", założonej około roku 1525, której członkowie bynajmniej jednak swemi talentami nie usprawiedliwiali niepochlebnego przezwiska, jakie nadali swemu towarzystwu. Przybrał on tam pseudonim „Stordido" i pod tą firmą „Tumana" wydał kilka komedyj i swą „Rafaelę". Później poświęcił się stanowi duchownemu, był nauczycielem filozofji moralnej, zajmował się astronomją i został tytularnym arcybiskupem w Patras i koadjutorem katedralnym w Sienie.

W dialogu „Rafaela" wprowadza on dwie rozmawiające ze sobą kobiety: starszą, doświadczoną Rafaelę i młodą, piękną mężatkę, Margheritę. Rafaela daje swej towarzyszce, należącej do klas zamożnego sieneńskiego mieszczaństwa, nauki, jaką młoda, światowa kobieta być powinna, jak ma żyć, kochać i ubierać się. Przedewszystkiem radzi jej używać świata zamłodu, gdy się bowiem teraz nie wyburzy, będzie na starość jeszcze więcej błądziła. Lepiej zawczasu małe popełniać grzeszki, aniżeli później zasłynąć skandalem. „Per fuggir maggior scandale, bisogna consentir a questo poco di errore, che è di pigliarsi qualque piacere in gioventù, che se ne va poi con l'acqua benedetta".

Gdy się nie hulało w młodości, rozpacza się na starość, że młodość przeszła na niczem.

Podobać się, sądzi Rafaela, to obowiązek kobiety, mieć miłosny stosunek, to prawo natury. Przypomina ona Marghericie, aby staranną była w stroju, nie nosiła zbyt długo jednej i tej samej sukni, nie mieszała nie zgadzających się ze sobą kolorów: zielonego z żółtym, lub czerwonego z niebieskim. Najbardziej młodej kobiecie biały kolor do twarzy. Rafaela rozwodzi się nad najtajniejszemi szczegółami damskiego stroju. Jej nauki — jak utrzymuje — nie są bynajmniej niemoralne. Owszem, każe ona starać się Marghericie o przywiązanie i o dobro męża, co bynajmniej nie przeszkadza, aby sobie wybrała młodego, wiernego przyjaciela. Pozory miłości wystarczą mężowi, kochankowi powinna oddać całe serce i być doń przywiązaną na zawsze.

Wszystko zależy od tego, czy stosunek miłosny najściślejszą pokryty jest tajemnicą. Honor kobiety nie opiera się na jej postępowaniu, ale na ludzkiej opinji. Jeżeli stosunek nieznany światu, wtedy on bynajmniej mężowi nie uwłacza. Aby jednak rzeczy mądrze poprowadzić, trzeba patrzeć stoma oczyma, słuchać stoma uszami, a mieć tylko jeden język, bardzo mądry i bardzo roztropny.

Oto rady Machiavella, zastosowane do życia młodej kobiety.

Rafaela umie swej towarzyszce przedstawić w najpiękniejszem świetle rozkosze miłości. Bez niej ani festyny, ani teatry, ani maskarady nie mają uroku, bez niej zresztą nie nosi się w sercu tego skarbu, tej tajemnicy, zaledwie nam samym znanej, która stwarza świat osobny, mistyczny, zamknięty dla całego otoczenia, a przeto tem droższy.

Jak odblask dawnej poezji XIII wieku wydają się dalsze uwagi Rafaeli, że miłość jest sprężyną cnoty, że oddala od człowieka brzydkie wady i namiętności, że jest źródłem wszelkiego dobra.

Czcze to już wyrazy, bez znaczenia.

Donna Margherita, która zrazu w dobrych radach Rafaeli najrozmaitsze widzi sprzeczności, wkońcu zupełnie się na to zgadza, że wybranie sobie przyjaciela jest moralną i towarzyską koniecznością. Dojście do tego przekonania było

tem łatwiejsze, że mentorka umiała swej uczennicy w rozmowie podsunąć nazwisko znajomego, który zupełnie mógł odpowiadać jej marzeniom.

Margherita rozłącza się z Rafaelą z postanowieniem, aby być wprawdzie „cnotliwą i niewinną małżonką", ale zarazem, aby wybrać sobie kochanka, którym ma być messer Aspasio. Oto książka, która się bardzo licznych doczekała wydań.

Wskutek wolnych obyczajów było nieślubnych dzieci w tem społeczeństwie bezliku. Bastardy wychowują się w kole rodzinnem, razem z legalnemi dziećmi i to nietylko na dworach tyranów, jak np. w Ferarze, ale i w domach klas średnich.

Społeczeństwo ma przynajmniej cywilną odwagę przyznawania się do swoich błędów i łagodzić los dzieci.

Podobnie jak w starożytności, kiedy hetera zajmowała dość wybitne stanowisko w kobiecym świecie, stojącym poza rodziną, tak i teraz z tłumu pospolitych kobiet, chodzących po ulicy z dzwonkami, występuje osobna klasa niewieścich piękności, której nawet zgryźliwa komuna niezawsze każe przywdziewać żółtą suknię. Są to cortegiane honeste, wynik już wolniejszych pojęć, kobiety, które z tego lub owego powodu wykoleiły się ze zwykłych torów moralnego życia, które jednak osłania pewien urok piękności i wdzięku. Nie należą one do brutalnego konkubinatu średnich wieków, upiększa je pewna artystyczna dążność. Indywidualizm schodzi nawet w owe sfery społeczeństwa.

W Sienie zasłynęła przez pewien czas Tulja d'Aragona, do której Ercole II z Ferary napisał cały szereg miłosnych sonetów. Córka kardynała d'Aragona, jako młoda dziewczyna uciekła zdaje się, po Sacco di Roma, z matką z Rzymu do Sieny, gdzie, jak pisze Aretino, „nabrała dobrego obyczaju i nauczyła się mówić po sieneńsku" — „la fanciulla imparo ad essere virtuosa ed a parlar senese".

Obyczaj ten zachwycał jej znajomych, pisano o niej, że ma „ottimi e divini costumi". Przebywając później częścią w Rzymie, częścią w Ferarze, Wenecji i Florencji, umiała zhołdować sobie cały szereg najznakomitszych poetów, literatów i mężów stanu. Do wielbicieli jej należeli: Bernardo Tasso, Varchi, Ercolo Bentivoglio, kardynał Hipolit de' Medici, Fi-

lippo Strozzi, z Sieneńczyków Bernardo Ochino słynny później sekciarz religijny i Claudio Tolomei.

Dom Tulji stawał się wszędzie ogniskiem literackiego i politycznego życia, sama była poetką, „vera regina di Parnaso", pisała sonety, które w znacznej części poprawiali przyjaciele. W Wenecji wyszedł w roku 1547 cały zbiór jej poezyj, wraz z różnemi innemi sonetami, któremi znajomi ją obsypywali.

W Brescji, w pinakotece Tosio, znajduje się jej portret pendzla Moretta, przedstawiający uroczą kobietę o spojrzeniu pełnem czaru.

Tulja była bardzo muzykalną, pięknie śpiewała, zadziwiała swą wymową, z usposobienia wszakże zimna, jakby z marmuru, postępowała tak roztropnie, że ją zwano „spokojną Syreną". Mówiono, że w jej oczach nigdy łez nie widziano.

Pomiędzy włoskiemi heterami czasów odrodzenia wyrównywały jej swym blaskiem tylko Imperia i Caterina di San Celso.

Jeden ze współczesnych pisze, że „illustrissima signora Tullia de Aragona słynie z niezliczonych zalet i że więcej ma zasług, aniżeli wszystkie inne kobiety przeszłości, teraźniejszości i przyszłości".

Około roku 1535 osiadła Tulja w Sienie, gdzie podbijała serca, jak zawsze, ale i mieszała się do polityki stronnictw, rozdzierających wtedy rzeczpospolitą. Z wierszy, które tam do niej pisano, wypływa, że w miejskich rozruchach o mało życia nie postradała i że musiała uciekać do Florencji „prawie bez odzienia i w opłakanym stanie ducha i ciała". Stało się to zapewne w latach 1545 albo 1546.

W mieście Medyceuszów umiała wszakże wkrótce zapanować swemi wdziękami i zręcznością nad uczonym zwłaszcza światem. Nazwano ją tam „Cortegiana delli Accademici", pisano do niej cały nawał sonetów. Ale zawiść zapewne innych kortegjan, może Nanniny Zinzera, Totty lub Fioretty z Bolonji chciała ją zmusić do zastosowania się do praw o ubiorach kobiet złego życia, do przywdziania żółtego welonu.

Biedna „poetessa", upokorzona do najwyższego stopnia, użyła wszelkich swoich wpływów, groziła przyjaciołom swym

wyjazdem z Florencji, udała się wreszcie do wielkiej księżny, aby od siebie odwrócić surowość prawa.

I zwyciężyła. Kurtyzanie-poetce pozwolono chodzić bez żółtego welonu.

Mimo to Tulja wyprowadziła się później do Rzymu i tam umarła opuszczona, zapisując bractwu „del Crocofisso“ część skudów, stanowiących jej majątek, a za resztę zamawiając msze za swoją duszę w Sant' Agostino.

Popełniałoby się jednak wielką niesprawiedliwość wobec kobiecego świata XIV i XV wieku, gdyby się go sądziło tylko po kortegjanach i rozluźnionych węzłach małżeńskich. Był to chwilowy skutek czasów przejściowych. Z jednej bowiem strony rodzice, podobnie jak dawniej, rozporządzali ręką córki, nie pytając się bynajmniej o jej sympatje i skłonności serca, z drugiej kobieta mężatka stawała się o wiele wolniejszą, aniżeli w wiekach średnich. Tyranja rodziców wobec córek nie dawała się już pogodzić z nowemi prądami czasu, a stąd powstawało nadużywanie wolności.

Ówcześni nowelliści włoscy, którzy z upodobaniem dwie trzecie prawie swoich tematów poświęcają niewierności żon, przecież tu i ówdzie podnoszą niewinność kobiet, pomimo, że cnota w opowiadaniach i anegdotkach mniej bywa zajmująca i ponętną, aniżeli kreślenie lekkich obyczajów.

Na moralne wyswobodzenie się kobiet z więzów średniowiecznych wpływały niesłychanie stosunki gmin włoskich; kobieta zaczynała się czuć obywatelką i pośrednio brała bardzo żywy udział w publicznem życiu.

W czasach bitwy pod Montaperti nie widzimy jeszcze kobiety działającej. Tłumy niewieście garną się do kościołów i modląc się obchodzą miasto w procesji. Ursylja, kobieta gminu, która wiedzie niewolników florentyńskich na postronku, to tylko wyjątkowy wyraz wzburzonych namiętności ludu.

Przeciwny obraz przedstawia nam się w blisko trzy wieki później. Gdy 29 stycznia 1554 przybywa Piero Strozzi, aby objąć dowództwo siły zbrojnej i poleca uzupełnić fortyfikację miasta, kobieta sieneńska występuje już jako obywatelka, jako działająca patrjotka.

Błażej de Montluc ów dzielny Gaskończyk, który wów-

czas pozostał w murach Sieny, aby bronić miasta, tak pisze w barwnych swoich pamiętnikach:

„— — Nigdy nie było mniej, jak cztery tysiące ludzi przy robotach, a Sieneńczycy pokazywali mi wielką ilość patrycjuszek, noszących na głowie kosze pełne ziemi.

„Jak długo żyć będę, — mówi — zawsze będę podnosił wasze imię Sieneńki, aby przeszło do potomności, gdyż zaprawdę, jeżeli kiedykolwiek kobiety były godne nieśmiertelnej sławy, to wy niemi jesteście.

„Jak tylko naród sieneński postanowił bronić swojej wolności, wszystkie kobiety sieneńskie podzieliły się na trzy kompanje. Pierwszą prowadziła signora Forteguerra, ubrana w kolor fioletowy, równie jak jej towarzyszki, niby nimfy w krótkich spódnicach, z pod których widać było obuwie; na czele drugiego oddziału stała signora Piccolomini, w czerwonej atłasowej sukni, kolorze jej kompanji; trzeci oddział, biały prowadziła signora Livia Fausta.

„Każdy z oddziałów miał piękną dewizę wypisaną na swym sztandarze.

„Należało do nich trzy tysiące kobiet: patrycjuszek i mieszczanek. Bronią ich były rydle, szufle, kosze i faszyny.

„Tak przystrojone sypały szańce.

„Monsieur de Termes, — mówi Montluc — który mi często o nich zdawał sprawę, zapewniał, że w życiu czegoś piękniejszego nie widział.

Sieneńki ułożyły pieśń na cześć Francji. Dałbym najpiękniejszego konia z mojej masztarni, gdybym dzisiaj miał ten hymn pod ręką".

Tak wspominał francuski wojownik w swej starości sieneńskie kobiety, a nic tak dobrze, jak ten opis, ich nie charakteryzuje.

Pełne entuzjazmu, dzielne, poetyczne, w najtragiczniejszej chwili jednak nie zapominające ubrać się do twarzy.

„Cerveaux bizarres" — powiada Montluc.

ROZDZIAŁ TRZECI

CECCO ANGOLIERI I SIENEŃSKA POEZJA

I.

Della Valle, autor słynnych „Listów z Sieny", chciał tłumaczyć niestałość usposobienia tamtejszej ludności niestałością wiatru. Czcigodny Padre, wyprzedzając dzisiejsze rozumowania o wpływie przyrody na właściwości narodów, szedł w tej mierze za daleko, ale jego powiedzenie dowodzi tylko, że Sieneńczycy znani byli jako lekkoduchy: zmysłowi, namiętni, pobożni aż do ascetyzmu, albo bluźniercy i sceptycy, pełni szlachetnych porywów, a w gniewie gotowi wymordować całą Sienę i zburzyć wszystkie jej pałace.

„Dziwaczne mózgi"!

Typem takiego skrajnego Sieneńczyka, bluźniercy bryzgającego niemoralnością w twarz wszystkim miejskim powagom, ale typem mimo to wielce sympatycznym, był ich pierwszy znakomity poeta, Cecco d'Angolieri.

Cecco nie mógł znieść fałszu, udanej pobożności, ukrytych grzechów, a tych miał w najbliższej rodzinie poddostatkiem. Wolał grzeszyć otwarcie.

Rodzina Angolierich liczyła się do cechu bankierskiego, do arte del cambio. Dziad Cecca, Solefica sprawował w latach 1230 do 1233 pieniężne interesa papieża Grzegorza IX.

Zamożni, ale bardzo skąpi, należeli Angolieri do stronnictwa gwelfów.

Ojciec poety, Messer Angoliere Angolieri, piastował roz-

maite urzędy gminne, był w roku 1262 operajem kościoła św. Grzegorza, w roku 1288 brał udział wraz z synem w wyprawie przeciw Arezzo. Po roku 1250 ożenił się z Madonną Lizą Salimbeni i miał z nią troje dzieci. Z nich tylko o jednym synu mamy wiadomość, właśnie o poecie Ceccu, który się urodził około roku 1258.

W drugiej połowie XIII stulecia zaczęto zaprowadzać we Włoszech kongregację, zwaną „Cavalieri gaudenti", która powstała w Languedoc, w Tuluzie z powodu szerzenia się albigensów i miała za zadanie bronić wiary przeciw heretykom, kościoła przeciw uzurpatorom, zwalczać burzliwe żywioły, ochraniać wdowy i sieroty przed uciskiem i lichwą.

Do konfraterni mogli należeć mężczyźni i kobiety, nie potrzebowali zrywać z rodzinnem życiem i mieszkać w klasztorze, schodzili się tylko na wzajemne narady i religijne praktyki. Ubiorem ich była biała tunika, a na wierzchu czarny płaszcz z czerwonym krzyżem.

Było to ściśle arystokratyczne bractwo, przyjmowano tam tylko osobistości zamożne, rycerskiego rodu, a kobiety, siostry, nosiły tytuł „militesse", „equitesse".

Zakon niebawem minął się ze swem przeznaczeniem, niewiele się troszczył o sieroty i o walkę przeciw lichwie, ale natomiast bracia i siostry bawili się dobrze, urządzali wspólne uczty i więcej lud gorszyli, aniżeli nawracali.

Właściwa ich nazwa we Francji była: milites Jesu Christi gaudentes, we Włoszech przezwali się rycerzami Marji: Fratres Virginis Mariae gloriosae, Frati della Madonna, ale w ustach ludu stali się „wesołymi braćmi", fratres gaudentes.

Najprzód rozszerzyli się w północnych Włoszech, gdzie ich kościół używał w walce przeciw sekcie patarów, następnie pozakładali swe bractwa w Pizie, w Orvieto i w Arezzo. W Sienie zaś pierwszą o nich mamy wzmiankę w roku 1275, a znaleźli oni tam wielu adeptów, gdyż ich kapituła odbyła się w Sienie w roku 1280.

Bardzo często się zdarzało, że mąż i żona należeli do bractwa; jedna z pań sieneńskich podpisywała się: Militessa uxor Domini Joannis de Roja militis, a Madonna Liza Salimbeni Angolieri i Messer Angoliere Angolieri wpisali się także do tej kongregacji w roku 1280.

Oboje Angolieri byli za skąpi, aby, jak wielu innych braci i sióstr gaudentych, wesoło prowadzić życie, a zresztą w późnym już wieku przywdziali płaszcz czarny, więc też rzetelnie wykonywali reguły konfraterni, dużo pościli, oddawali się sumiennie przepisanym praktykom religijnym, a zapewne i nie brali udziału w głośnych ucztach, ślubnych festynach i publicznych przedstawieniach.

Byli więc pod tym względem wzorowymi rycerzami Marji, ale dom ich był stekiem sknerstwa, hipokryzji i udanej pobożności. Dzieciom szczędzono wszystkiego, a matka dawała cichaczem co mogła przyjacielowi domu, niejakiemu Mino Zoppo, o którym dobrze nie wiemy, w jakim do rodziny Angolierich stał stosunku, czy był krewnym Madonny Lizy, czy jeszcze bliższym był jej sercu.

Małżeństwo żyło ze sobą w niezgodzie, ojciec uciekał do miasta, a gdy czasami doszło do wielkiej kłótni, to przyjaciel Zoppo bywał pacyfikatorem.

W takiej rodzinie wychował się Cecco, więc rzecz prosta, że żywy, pełen talentów i fantazji chłopak nienawidził domu i rozpuścił się. Matka dawała pieniądze „pacyfikatorowi" a chłopcu wszystkiego skąpiła. Tego synalek nie mógł jej nigdy darować. Zresztą całe bractwo gaudentych ze swemi pozorami pobożności stało mu kością w gardle. „Czyż nie mam dość powodów do zgryzoty, żalił się w swych wierszach, mając w domu — brata Gaudentego"!

Vedete ben s'io debbo esser dolente!
Lasciamo star che non ha in sè ragione:
Ma che é vedersi in casa un fra Godente? —

Jako młody człowiek musiał brać udział w pospolitem ruszeniu, w oblężeniu miasteczka Turri na Maremmie w roku 1281, ale nie dał tam dowodów wojskowej karności. Oddalił się bowiem bez pozwolenia dowódcy, za co po dwakroć został skazany na grzywny po ośm lirów pro sua absentia. Grzywny jednak na niewiele się przydały, gdyż w roku 1282 znów aż trzy razy go karano za podobne przestępstwa.

Siena go nie cieszyła. Chciał się więc wyrwać z przykrych dlań domowych stosunków i na własną rękę dojść do stanowiska.

Jeden z kardynałów, jego przyjaciel — opowiada Boccaccio — został papieskim legatem w Ankonie. Cecco postanowił z tego zdarzenia skorzystać, udać się do kardynała i uzyskać u niego jaką posadę. Nie mając jednak pieniędzy na drogę, prosił ojca, aby mu dał sześciomiesięczną zaliczkę na zwykłą jego pensję. Ze względu na chwalebny cel podróży, ojciec mimo swego skąpstwa udzielił mu żądaną kwotę.

Gdy się Fortarrigo, jeden z sieneńskich znajomych Cecca o tem dowiedział, przyszedł do niego z prośbą, aby go wziął w podróż za swego służącego, obiecując, że wszystkie jego rozkazy będzie spełniał sumiennie.

Cecco nie chciał zrazu przystać na taką propozycję, bo Fortarrigo należał do hulaszczej młodzieży, lubił pić i grać w kości, przyjaciel jednak tak bardzo nalegał, że Cecco nareszcie się zgodził.

Pierwszy nocleg wypadł im w Buonconvento. Cecco spokojnie spać się położył, a służący cichaczem poszedł do szynku. Tam przegrał niebawem trochę pieniędzy, które miał ze sobą i całe ubranie, tak, że tylko w koszuli wrócił do austerji. Skorzystał jednak z tego, że Cecco spał twardo, ubrał się szybko w jego suknie, wziął mu pieniądze i wrócił napowrót do szulerni, próbując szczęścia na nowo.

Ale szczęście i tym razem mu nie sprzyjało, przegrał znów i pieniądze i ubranie i znalazł się, jak przed chwilą, li tylko w koszuli.

Z rana wyspowiadał się swemu służbodawcy, że ubranie zastawił i prosił o trzydzieści soldów, aby je mógł wykupić.

Cecco, rozgniewany, mając tylko jakąś resztkę podróżnej fortuny, nic nie dał, wsiadł na konia i pojechał w drogę. Fortarrigo biegł jednak za nim w koszuli, a gdy za miastem zobaczył chłopów pracujących w polu, zaczął wołać: „Chwytajcie! chwytajcie! złodzieja, który mi ukradł konia i ubranie“!

Chłopi byli przekonani, że Cecco jest złodziejem a wszelkie jego zaklęcia nanic się nie przydały, ściągli go z konia, zdarli ubranie i oddali Fortarridze.

Cecco znalazł się na drodze jak Łazarz, wrócił piechotą do oberży, pożyczył sobie ubrania i ukrywał się u krewnych w Corsignano, dopóki nie minęło sześć miesięcy i ojciec mu dalszej pensji nie wypłacił.

Ojciec nie wierzył już, aby synowi i kardynalskie znajomości na cośkolwiek się przydały, wolał go mieć pod okiem w Sienie, a nie mogąc sobie z nim poradzić, wyszukał mu żonę. Narzeczona musiała być bogatą, bo była brzydką i niemłodą.

Cecco bronił się jak mógł, ale regiment ojcowski był surowy, trzeba było iść do ołtarza.

Rodzinnego nazwiska tej donny nie znamy, ale portret jej pozostawił nam sam małżonek w zabawnym wierszyku.

II.

„Kiedy moja żona — śpiewa Cecco w przystępie rozpaczliwego humoru — rano wstała z łóżka i jeszcze się nie pomalowała, to niema na świecie tak brzydkiego grata, któryby w porównaniu z nią czemś zachwycającem się nie wydawał".

„Tak dalece twarz jej wszelkiej jest pozbawiona piękności. Jak długo nie użyła pudru, ołowiu, ałunu, nie potarła się różnorodnemi szmatkami, zdaje się być jakąś przeklętą czarownicą. Ale jak się umizdrzy, otynkuje, to niema takiego, któryby do niej nie zapłonął miłością".

Quando mia donna esce la man' dal letto.
Che non s'ha posto ancor del fatibello.
Non ha nel mondo si laido vaselo
Che, lungo lei non paresse un diletto.
Chosi ha il viso di belezze nette,
Infin ch'ella non cerne al buratello
Biacca, allume, scaglinola e bambagella.
Pare a vedere un segno maladetto!
Ma rifassi d'un liscio smisurato,
Che non e' uom che la veggia in chell' ora
Ch'ella no'l faccia di se'nnamorato.

Biedny Cecco cierpiał jakiś czas, miał nawet sporo dzieci z malowaną żoną, ale niebawem się pocieszał poza domem, grał w kości, przepędzał wieczory w szynkach z wesołymi towarzyszami i gdzie mógł zdradzał swoją magnifikę.

Trzy rzeczy go tylko zajmowały: kobieta, gra i knajpa.

Tre cose solamente sommi in grado:
Cioè la donna, la taverna e'l dado.

Wkońcu jednak zakochał się naprawdę, a serce jego posiadła nie żadna wyidealizowana Beatrycza, ale świeża, hoża dziewczyna, Becchina, córka szewca w Sienie, która tyle miała wdzięku, że gdy starzec na nią spojrzał, stawał się młodzieńcem.

Chi la sguarda nel viso
Sed egli è vecchio, diventa garzone.

Jego księga sonetów, „Canzoniere", jest wynikiem starganej duszy, tego, co go cieszyło i bolało. Tam żółć swą wylewał na ojca i matkę, a zarazem wyrażał obawę, czy go Becchina nie zdradza.

— Babbo, Becchina, l'amore e mia madre — to treść owych poezyj.

Cecco był sympatycznym i dobrze wychowanym człowiekiem, bello e costumato uomo, umiał dobrze władać szpadą i sztyletem, ale oczywiście złe towarzystwo i złe życie musiały zczasem szkodliwie wpłynąć na jego umysł i zasady.

Należał on do sieneńskiej bohème, do której niemało się liczyło młodzieży. Szczególnie niedobry wpływ miał na niego Ciampolino Ugurgeri „gavazzatore", wesoły urwisz, a wskutek przyjaźni z nim zdawało się nieraz naszemu poecie, że się w Ciampoliniego przemienił:

Io feci di me stesso un Ciampolino
Credendomi da lui essere amato.

Takich hulaków było więcej. Wiecznie siedzieć za kantorem i rachować ojcowskie zyski, a na rozrywkę chodzić do franciszkanów na nieszpory, tego młoda, burzliwa młodzież na długo wytrzymać nie mogła.

Neri Piccino, podobno syn Farinaty, Messer Corso, który jak się zdaje, później został głową florentyńskich „Neri", sama młodzież zamożnych i znakomitych domów schodziła się z Cecciem i Ciampolinem. Nazywano ich krótko, po zdrobniałem imieniu, były to postacie, do których zwracały się serca panien i mężatek.

Z rodu Tolomeich należał tam „Moco", syn Messer Piera; z familji Petroni „Pepo" zwany „accoridore", dalej jakiś „Mico" niedowiarek, któremu nadano przydomek „eresiarca" i Acco di Fortarrigo Piccolomini.

Także Capocchio, którego 16 września 1289 spalono w Sienie, jako alchemika i fałszerza, należał do tych wesołych towarzyszów.

Dante znał Cecca, a że bardzo cenił jego talent, więc go gniewało, że sieneński poeta tylko swe zmysłowe do Becchiny pisze wiersze. Prawdopodobnie poznał się Dante z Angolierim w czasie wojennej wyprawy Florentyńczyków przeciw miastu Arezzo, w której także i Sieneńczycy brali udział, stojąc po stronie Florencji. W sieneńskim kontyngencie znajdował się Cecco i walczył w bitwie pod Certomondo, gdzie także był i Dante Alighieri, jako niegłośny jeszcze w Toskanji poeta.

Podobnie jak często pomiędzy innymi ówczesnemi literatami tak i pomiędzy nimi zawiązała się podjazdowa wojna na pióra. Trzy razy Angolieri o Dantem wspomina w swych sonetach, w jednym odpowiada wielkiemu Florentyńczykowi, że nie myśli przestać pisać wierszy o Becchinie. Uwagi Dantego musiały dotknąć Cecca, który był starszy wiekiem, a może wówczas jeszcze bardziej znanym od Alighierego poetą.

Dość ostro on się z nim rozprawił:

E se di tal matera vuoi dir pine
Rispondi, Dante, ch'io t'avro a mattare:
Ch'io sono il pungiglione e tu sè il bue.

Na tem zapewne zakończyła się poetyczna korespondencja. Dante marzył dalej o Beatryczy, Cecco upajał się swoją Becchiną i spóźniał się czasem do domu, tak, że go podesta skazał 11 lipca 1282 na grzywnę dwudziestu soldów, ponieważ po trzeciem dzwonieniu szedł w nocy ulicą. A nawet w dziewięć lat później nie przywykł był jeszcze słuchać uderzeń magistrackiego dzwonu, gdyż w roku 1291 nałożono nań za podobne przewinienie grzywnę 25 soldów. Rzecz jednak ciekawa, że tę grzywnę złożyli za niego Ugazzo, golarz i Puccio, inny rzemieślnik, zapewne, jak on gracze.

Becchinę kochał on całą namiętnością południowca, a gdyby mu był kto powiedział, że zostanie cesarzem, jeżeli ją porzuci, byłby był go wyśmiał i przy niej pozostał.

Io ho in tal donna lo mio core assiso
Che chi dicesse: Ti fo imperadore
E sta che non la veggi per due ore
Si li direi Va, che tu sii ucciso.

Wyobrażenia prowansalskie, że miłość uszlachetnia i jest wszystkiego dobrego początkiem, były tak wówczas głęboko w poetycznych umysłach zakorzenione, że nawet Cecco wobec swojej Becchiny staje się pod tym względem chwilowo wielkim idealistą. „Wszelkie dobro — powiada — powstaje z miłości, jak owoc z kwiatu", a bez Becchiny nie byłby poetą. „Idź w świat mój sonecie — pisze — i powiedz wszystkim zakochanym, żeś powstał na rozkaz Becchiny.

Czy Becchina jest godną tej miłości, w tej mierze ma pewne wątpliwości. To go boli i to mu spać nie daje. Często wściekłość go porywa, sądzi, że w kochance dobroć serca nie dorównuje jej piękności. „O gdybyś była tak cnotliwą, jak jesteś uroczą" woła zrozpaczony. W tym miłosnym gniewie, przezywa ją, mówi, że gorszą jest od Saracenki.

Cecco pięć lat utrzymywał stosunek z Becchiną. „Cinquanni ho tempestato su quel mare" powiada. Romans trwałby był jeszcze dłużej, ale Becchina zaczęła myśleć o pójściu zamąż. Gdyby zresztą Cecco miał był grosze w sakwie, to może dziewczyna wierniejszaby mu była pozostała, ale poeta w ciągłych był pieniężnych opałach, a Becchina musiała coraz to większe na stroje i na przyjemności robić wydatki.

Cecco nie mógł sobie dać rady i narzeka na nią, że żąda takich zbytków, jakichby jej sam Mahomet dostarczyć nie zdołał. Skargi na biedę, na brak pieniędzy mnożą się w jego sonetach. Narzeka, że pieniądz bardziej się go boi niż djabła, tak od niego ucieka.

Più che del diavol di me han paura

Te ubolewania wszakże nanic się nie przydadzą, gdyż ojciec ani myśli się dać przebłagać a przyjaciele także pożyczać nie chcą. Bez pieniędzy, powiada, niema co na tym świecie robić, najlepiej brzuch sobie rozpruć sztyletem.

In questo mondo, chi non ha moneta
Per forza è necessario che si fiechi
Un spiede per lo corpo.

Melancholja go porywa, a jak jeden z włoskich krytyków zauważył, Cecco jest pierwszym w ich literaturze poetą, który

wogóle użył tego wyrazu. Rozpoczyna się duchowy rozstrój, modernizm.

Cecco mówi o sobie, że boleść go zrodziła, a melancholja wypiastowała:

E ingenerato fui dal fitto duolo
E la mia balia fu malinconia.

Po sto razy na dzień w smutnem swem sercu rozważa, czyby sobie życia nie odebrać.

Io ho sì tristo il cor di cose cento
Che cento volte il dì penso morire.

Jak się romans z Becchiną zakończył, nie wiemy, zapewne, jak wszystkie podobne stosunki. Cecco nie miał pieniędzy, a Becchina poszła zamąż.

Cynizm swój posuwa Cecco najdalej w sonetach, w których wspomina o ojcu lub matce. Trudnoby znaleźć w jakiejkolwiek literaturze świata tego rodzaju przekleństwa i złorzeczenia, przeciw własnym wymierzone rodzicom, jak u niego.

Najbardziej go gniewa, że ojciec żyje i żyje, ma lat ośmdziesiąt i że po nim nie można się doczekać spuścizny. Matkę ma w podejrzeniu, że go otruć chciała, że mu w czasie choroby dawała powoli zabijającą truciznę, „aby się stał lepszym, moralniejszym". Gdy udawał, że drzemie, przychodziła do niego z wyrazem na twarzy zbrodniczym, ponurym, była straszniejszą od Meduzy.

Su lo letto mi stava l'altra sera
E facea dritta vista di dormire
Ed io vedi mia madre a me venire
Empiosamente e con malvagia ciera.

Złym jej duchem był ów Mino Zoppo, którego poeta nienawidzi.

Ojciec Cecca umarł wkrótce po roku 1296, sam poeta przeżył go zaledwie o lat siedm, gdyż z przechowanych w Sienie dokumentów okazuje się, że w lutym roku 1313 już się toczyła po nim pertraktacja spadkowa.

Z pięciorga pozostałych dzieci dwoje jeszcze było małoletnich a na spuściźnie tyle ciężyło długów, że spadkobiercy się jej zrzec musieli.

Włoscy krytycy z upodobaniem nazywają Cecca „poetą humorystą". To określenie jego talentu nie zdaje mi się być właściwem: humor nie jest główną jego cechą, ale satyra, zniechęcenie do świata, dużo goryczy wypowiedzianej w sposób lekki, wdzięczny, a w niektórych jego wierszach wieje już prawie ten sam duch, co w poezjach Heinego. Za przykład niech posłuży wierszyk, który przytaczam w tłumaczeniu prozą:

„Gdybym był ogniem, spaliłbym świat; gdybym był wiatrem, zburzyłbym wszystko; gdybym był wodą, zatopiłbym ludzkość; gdybym był Bogiem, zrzuciłbym ją w otchłań".

„Gdybym był papieżem, zniszczyłbym chrześcijaństwo; gdybym był cesarzem, czy wiecie, cobym uczynił? Wszystkimbym głowy pościnał".

„Gdybym był śmiercią, nie odstąpiłbym mego ojca; gdybym był życiem, nie chciałbym z nim przestawać, a podobnie zachowałbym się i wobec mej matki".

„Gdybym był Cecciem, jak nim byłem i jestem, zagarnąłbym wszystkie ładne, wesołe dziewczęta a stare i brzydkie baby innymbym zostawił".

Mimo tych wymyślań na ojca i matkę większa część sonetów Cecca sprawia na nas sympatyczne wrażenie, zwłaszcza, że poeta ubiera swe myśli we wdzięczną i lekką formę.

Wiersze też jego były nadzwyczaj rozpowszechnione i zdaje się, że tak je powtarzano, jak owe Carmina burrana, które przychodziły z północy do Włoch.

W samej Sienie nie miał Cecco równego sobie talentem poprzednika, a mianowicie żadnego tej miary lirycznego poety. Około roku 1250 żył tam rimatore Messer Folcacchieri, ale pozostałe po nim wiersze są raczej cennemi dokumentami rozwijającego się języka włoskiego, aniżeli dowodem nowych poetyckich prądów.

Natomiast jeżeli się rozpatrzymy pomiędzy współczesnymi mu poetami na północy, to znajdziemy pewne pokrewieństwo pomiędzy nim a Francuzem Rutebeufem, który w podobnej formie i w podobny sposób opiewał swoją nędzę, swoją namiętność do gry i narzekał, że pojął za żonę, zapewne żeby mieć przy niej utrzymanie, pięćdziesięcioletnią brzydką i chudą kobietę.

Ale Cecco ma piękniejszą formę wiersza i jest głębszy, aniżeli francuski trubadur.

Wypowiada on wojnę całej przeszłości, zapomina o gładkich strofach prowansalskiej poezji, o idealnej miłości, o kasztelance, od której rycerz pożycza barw na turnieju, o erotycznym albo religijnym mistycyźmie i śmieje się lub płacze, jak każdy inny żyjący człowiek, jest poetą wyrosłym na ojczystym gruncie, synem włoskiego ludu.

Nadto przebija się w jego wierszach owa wrażliwa zmienna sieneńska dusza, owa chęć do gry, do widowisk, chęć używania. Ten sam człowiek, który wypisuje na rodziców najcięższe obelgi, który tylko czeka na śmierć ojca, pisze w chwili, kiedy jest pod wrażeniem moralnych zasad, sonet, wynoszący przywiązanie do rodziny i powiada, że temu, kto o swoim ojcu źle mówi, powinno się język uciąć, ugotować go i dać pożreć psom i wilkom.

Vorrei che fosse cotto, e poi mangiato
Dagli uomin no, ma da' lupi e da' cani.

Nie był on też tak złym człowiekiem, jakby po niektórych jego sonetach sądzić można, ale umysłem porywczym, a nieszczęśliwe domowe stosunki doprowadzały go do rozpaczliwego gniewu, nad którym zapanować nie umiał.

Cecco mimo swych błędów jest w literaturze włoskiej XIII wieku jednym z najcharakterystyczniejszych talentów, a przedewszystkiem Sieneńczykiem z krwi i kości. Ta sama nierozmyślność, gwałtowność, skłonność do miłosnych przygód, którą w nim widzimy, cechuje także późniejszych sieneńskich nowellistów, których było sporo. Illicini, Gentile Sermini, Fortini, Bargagli, Nelli i inni, to zastęp lekkich, zmysłowych pisarzy, których prawie nic innego nie zajmuje, jak tylko miłosne anegdoty, oczywiście niezbyt obyczajne.

Lanzi powiedział o malarskiej szkole w Sienie: „lieta scuola fra lieto popolo", z większem prawem możnaby powiedzieć o sieneńskiej literaturze, że jest pogodną w pogodnym narodzie.

III.

Ilustracją zresztą owej lekkości Sieneńczyków jest założenie owego towarzystwa rozrzutników, które z końcem XIII wieku tyle we Włoszech narobiło hałasu.

Dwunastu z sieneńskiej „złotej“ młodzieży postanowiło zabawić się. Złożyło ogromną na ówczesne stosunki sumę dwustu szesnastu tysięcy florenów, każdy po równej części dał ośmnaście tysięcy. Nazwano ich Brigata spendereccia a do tej brygady należeli: Niccolo di Nisi, zdaje się, że z rodu Salimbenich, prezes towarzystwa, dalej Lano, Stricca, Caccio d'Asciano, Abbagliato, o których Dante wspomina, a prócz nich jeszcze: Tingoccio, Aluin, di Togno, Ancaiano, Barbolo. Mugaro i Fainotto.

Towarzystwo miało nibyto mieć cechę zakonną, drwić z braci gaudentych. Młodzież ułożyła sobie reguły postanawiające, że tylko wspólne wolno im będzie robić wydatki, a gdyby który na własną rękę chciał pieniądze trwonić, będzie z klubu wykluczony, jako niegodny, aby doń należeć.

Przy Via Garibaldi, blisko Bariery San Lorenzo, stał jeszcze w nowych czasach dom zwany La Consuma, który według tradycji początkowo był wspaniałym, owemu klubowi służącym pałacem. Każdy z dwunastu wspólników miał tam swój pokój jak najwygodniej i jak najzbytkowniej urządzony, a prócz tego były wspólne komnaty. Tam Brigata wyprawiała uczty, po których wyrzucano przez okna srebrne i złote naczynia dla ulicznej gawiedzi.

Benvenuto da Imola, komentator Dantego, opowiada, że członkowie klubu korzystali z każdej sposobności, aby wielkie dawać obiady i jak tylko do Sieny miał przybyć jaki gość znakomity, wychodzili naprzeciwko niemu, zapraszali do siebie i prowadzili go z wielkiemi honorami do pałacu, aby go móc świetnie przyjąć i bogatemi obdarzyć podarunkami.

Kuchnia ich niebawem wielką zyskała sobie sławę, wymyślali nowe potrawy, pomiędzy innemi kapłony i bażanty przyrządzali w nowomodny sposób ze śliwkami, albo kazali sobie podawać złote monety w potrawce, które oczywiście służyły jako podarunek dla ubogich.

Zbytki jednak trwały krócej, aniżeli się spodziewać było

można, po dziewięciu miesiącach zabrakło pieniędzy, a niektórzy z klubowców zakończyli nędzne swe życie w szpitalu.

Dante skazuje jednego z nich Caccia d'Asciano za to do piekła, ponieważ przetrwonił winnice i wielkie rodzinne lasy, a drugiego Abbagliatę z powodu, że swoje zdolności zmarnował.

E tranne la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fronde
E l'Abbagliata il suo senno proferse.

W sieneńskiej poezji Brigata spendereccia pozostawiła bardzo cenne wspomnienie, gdyż była powodem, że Folgore da S. Geminiano napisał dwanaście pięknych sonetów, stanowiących barwną ilustrację towarzyskiego życia w Sienie.

Folgore żył z końcem XIII i w początkach XIV wieku, a chociaż się nazywa da S. Geminiano, przecież należy on już z powodu tych sonetów i całego swego poetyckiego usposobienia do Sieny. W tych wierszach, pełnych ruchu, obrazowości i ujmującej w formie prostoty, zwraca się on po dwa razy do Niccola di Nisi, do naczelnika Brygaty. Opisuje w nich zajęcia i zabawy na każdy miesiąc, jakim się oddaje sieneńskie towarzystwo.

Są to prawdziwe charakterystyki czasu. Dwa bardzo piękne sonety zajmują się polowaniem w lutym na sarny, jelenie i dziki, we wrześniu na ptactwo z sokołami i jastrzębiami. Marzec poświęcony rybołówstwu, kwiecień używaniu pięknej na wsi przyrody. Szczególnie to wdzięczny, prawdziwie wiosenną świeżością tchnący obrazek.

D'april vi dono la gentil campagna
Tutta fiorita di bell'erba fresca
Fontane d'aqua che non vi rincresca
Donne e donzelle per vostra compagna.
. . . . . .

W maju festyny w mieście, kawalkaty na pysznie w rzędy i dzwonki przybranych koniach, kobiety, rzucające kwiaty z okien i z balkonów, dziewczęta i chłopcy całujący się, bo ich upaja miłość i wesele.

W czerwcu wilegjatura, pobyt na wsi wśród drzew pachnących, cały świat zakochany, rozmarzony pięknością przyrody. Lipiec nato przeznaczony, aby w mieście, wieczorem, wśród chłodnych murów urządzać wesołe obiady; tłuste kapłony, młode bażanty, sarnina — wszystko to już wyborne; w dzień tylko na ulicę nie można wychodzić. — W sierpniu najlepiej skryć się w góry albo oddychać morskiem powietrzem; we wrześniu, jak wspomniałem — polować! — Październik jeden z najweselszych miesięcy, w dzień winobranie, wieczorem tańce, a poeta lubi wino i zowie je „una bona medicina".

W listopadzie do wód, do Petriuolo, w grudniu niema nic lepszego do roboty, jak zapalić na kominkach „grandissimi fochi", ciepło się ubrać i bawić się w gry rozmaite, których wówczas znano niemało.

Folgore nie ograniczył się na tych regułach używania życia, napisał on jeszcze wieniec sonetów, jak spędzać każdy dzień w tygodniu, aby się nie nudzić i poświęcił je swemu przyjacielowi we Florencji, Karolowi di Messer Guerra Cavicciuoli.

Inny poeta, Cene della Chitara z Arezzo, wydrwił wprawdzie w podobnie ułożonych sonetach poetyczne rozkosze Folgora, ale w jego rymach niema talentu.

Niezawsze tak pokojowym bywał Folgore, jak w owych wierszykach; umiał on się czasami wznieść na wyżyny politycznej satyry, która wogóle była w Sienie bardzo rozpowszechnioną. Z przekonania gwelf, uderza on w jednym ze swych sonetów na politycznych przyjaciół, że się w roku 1315 wraz z florentyńskimi gwelfami i Robertem neapolitańskim dali pobić ghibelinom pod Montecatini.

„Umożliwiliście zającom w lwy się zamienić" — woła do nich pogardliwie, a w swem uniesieniu samemu Bogu wypowiada posłuszeństwo, ponieważ pozwolił na upokorzenie gwelfów.

Eo non ti lodo, Dio, e non ti adoro,
E non ti prego e non ti rengrazio,
E non ti servo, ch'eo ne son più sazio,
Che l'aneme di star en purgatoro...

Obok miłosnej poezji polityczna satyra najbardziej kwitła w tym narodzie, w którym stronnictwa zawsze stały wpogotowiu, aby z największą namiętnością na siebie uderzyć, w którym zresztą przewaga duchowieństwa ciężką swą rękę nieraz w straszny sposób ludności uczuć dawała. — Co chwila odgrzebują włoscy uczeni ze starych rękopisów urywki takich poezyj, które mniej lub więcej zręcznie napisane, prawie zawsze świadczą o wielkiej biegłości Sieneńczyków we władaniu rymowaną mową.

Do takich należy np. „Męczeństwo Rogiera", „La passione di Rugieri", poemat satyryczny z drugiej połowy XIII wieku, z którego się jeszcze część utrzymała.

Rogiera oskarżono w Sienie za to, że jadł w towarzystwie patarinów i wymyślał na duchowieństwo. Postawiono go przed trybunał, przed biskupa i więcej jak stu „dzikich sędziów". — Wycierpiał tyle, pomimo, iż był niewinnym, iż porównuje swe losy do męki Chrystusa. Pod przybranemi nazwiskami Kaifasza, Piłata, Satanasza, Longina, wprowadza on do poematu osobistości, które brały udział w jego procesie.

Inna polityczna ballada z roku 1321, która się dotąd utrzymała, zwrócona jest przeciw hrabiemu d'Anagni, podeście w Sienie, którego grzechy autor wylicza w całym szeregu strof. Każda z nich kończy się wezwaniem humorystycznem „wracaj hrabio skąd przyszedłeś, na wieś".

„Deh Contin. torna in Campagna"!

W bardzo poważną nutę uderza autor politycznej satyry z roku 1262, z czasów po bitwie pod Montaperti, ułożonej w kształcie dialogu pomiędzy słynnym Provenzanem Salvani a jakimś Rogierem.

Rugieri zdaje się winić o wszystko złe, jakie się dzieje w rzeczypospolitej priorów, którzy stają w sprzeczności z wszelkiemi zasadami chrześcijaństwa, sprzyjając Manfredowi. Provenzano tymczasem, ghibelin z przekonania, bardzo ostro występuje przeciw gwelfom i rzymskiej kurji. — Rugieri sądzi, że ten, kto grzeszy wobec praw chrześcijańskich i przeciw nim występuje, jest z pewnością chorym na duchu. Provenzano mu odpowiada, że chyba ślepy i głupi może po-

kładać w papiestwie płonne nadzieje. W Rzymie — według niego — nic się nie robi prócz złego.

Rozmówiwszy się mniej więcej w ten sposób, zanoszą obydwaj Rogier i Provenzano modły do Chrystusa, aby tym Sieneńczykom sprzyjał, którzy komunę więcej od siebie samych i od swych krewnych kochają.

Do wybitnych sieneńskich polityczno-satyrycznych poetów należy Bindo Bonichi, urodzony w Sienie, w roku 1260. Był on w roku 1318 członkiem rządu, umarł roku 1337, a ciało jego spoczywa u dominikanów w Sienie.

Pozostało po nim dwadzieścia kanzon, równej długości i równej budowy strof, tudzież sporo sonetów. Nie dorównywa on talentem i lekkością wiersza Angolieremu, ale gdzie niegdzie zdradza dużo pisarskiej siły. Sonety pochodzą z dojrzalszych jego lat, są też lepszym aniżeli kanzony pisane językiem. We wszystkich jego utworach przebija skłonność do moralizowania, a wiersze jego pełne są dosadnych uwag.

Każdy człowiek, powiada on, tyle złego w swem życiu czyni, ile tylko może. Ale od tej reguły, przecież jest wyjątek. Golarz dotyka brzytwą gardło swego klienta, a przecież go nie podrzyna.

Miłość jest dlań chorobą, a może o tem mówić, gdyż był zakochanym. Trzeba ją leczyć umartwieniem.

Niema człowieka zadowolonego ze swego stanu; szewc chce swego syna wychować na balwierza, a balwierz marzy o tem, żeby jego syn był szewcem.

Il calzolai' fa'l suo figliuol barbiere,
Cosi'l barbiere fa'l figliuol calzolaio.
Il mercante fa'l figlioul notaio,
Cosi'l notaio fa'l figliuol drappiere.

Wielką pięknością odznacza się sonet, w którym wylicza rzeczy, które oddać można, gdy się je bliźniemu zabrało, dobrej sławy tylko zwrócić już nie można, gdy zły język ją zniszczył.

Na mnichów wymyśla poeta z prawdziwą przyjemnością: zakonnik czy ubrany biało, czy szaro, czy brunatno, każdy wart niewiele. — Jedną z największych, ale i najgwałtowniej-

szych kanzon wymierzył przeciw symonji, pysze i złym obyczajom duchowieństwa.

Bindo był w przyjaźni z Benuccim Salimbenim, także poetą, który do niego zgrabny napisał wierszyk. — Wogóle w tej starej Sienie dużo się kochało, dużo się krwi przelewało i dużo się pisało wierszy.

ROZDZIAŁ CZWARTY

KATARZYNA BENINCASA

I.

Wiek XIV był jedną z najsmutniejszych epok dla religji we Włoszech.

Kościół, wskutek długoletniego pobytu papieży w Awinjonie, stał się więcej francuskim, aniżeli włoskim; cały kierunek duchowy chrześcijaństwa wychodził z Francji, zwłaszcza, że większa część kardynałów należała do francuskiej narodowości, a król francuski coraz to większy wpływ wywierał na papieży. W Rzymie panowała anarchja, urbs liczyła zaledwie 17.000 mieszkańców, a miastem i prowincjami, które należały do stolicy apostolskiej, zarządzali papiescy legaci, po większej części cudzoziemcy, którzy swoją złą administracją, samowolą i okrucieństwami przyczyniali się do znienawidzenia kościelnej hierarchji. W Perugji rzuciła się jedna z patrycjuszek z okna na ulicę, aby ujść przed natarczywością francuskiego Abbé de Montmajeur, znanego ze swych miłosnych przygód, bratanka papieskiego legata, Gerarda du Puy. Niezrażony tym wypadkiem Abbé, wykradł niebawem inną Perugjankę, a „sprawiedliwy“ namiestnik kazał mu ją zwrócić mężowi pod karą śmierci ale — po dwóch miesiącach.

W roku 1370, w chwili, kiedy może najwięcej było potrzeba silnej ręki na stolicy apostolskiej, wybrało konklawe kardynałów w Awinjonie siódmego zrzędu francuskiego papieża, młodego, spokojnego, wielkiej pobożności kapłana, Piotra de Rogier który najmniej ku temu usposobiony, ważną w dzie-

jach papiestwa miał odegrać rolę. Piotr de Rogier, chorowity, słabego charakteru, przybrał imię Grzegorza XI.

We Włoszech, gdzie coraz bardziej rosło oburzenie przeciw kościelnej hierarchji, miasta się buntowały, pytając, dla czego mają znosić tyranję papieży, którzy opuścili Rzym i łączą się z nieprzyjaciółmi ojczyzny. Barnaba Visconti, który oddawna marzył o połączeniu całego półwyspu pod swem berłem, zachęcał do wojny przeciw kościołowi. Z nim zawarła przymierze Florencja, wywiesiła czerwony sztandar ze srebrnym napisem: „Libertas“ i wezwała miasta Włoch środkowych do walki. Hasło było popularnem. Ośmdziesiąt miast, a pomiędzy niemi tak wpływowe jak Siena, Piza, Lukka, Arezzo, przystąpiły do antypapieskiej ligi, a co więcej, nawet królowa Joanna Neapolitańska nie wahała się zawrzeć przymierza z powszechną włoską rewolucją.

Florencja, pomimo, że jako przewodniczka ruchu, powinna była postępować z umiarkowaniem, nie umiała okiełzać swych skrajnych żywiołów. Z okrzykiem „śmierć księżom i mnichom“ rzucił się lud na stronników kościoła, mordował duchownych albo ich żywcem grzebał. Legata papieskiego posiekała tłuszcza na kawałki.

Bolonja i Perugja także wypędziły papieskich legatów, a lud wrzeszczał tam: „śmierć kościołowi“. — Inne miasta i prowincje państwa kościelnego poszły za przykładem Florencji. Umbrja z Asyżem, Romanja, Marchja, Rawenna, nawet Kampanja, wokoło odwiecznej stolicy papieskiej powywieszały czerwone sztandary rewolucji. Sam tylko Rzym, skołatany wewnętrznemi walkami, apatyczny, mimo listów i wezwań florentyńskich został obojętnym na widok owego strasznego pożaru, który ogarnął papieskie państwo. Rzym czuł pomimo swej apatji, że jego potęga, jego byt, to papież, papież, który może kiedyś z Francji powróci. Rzym zresztą miał z Florencją do wyrównania rachunki z niedalekiej pochodzące przeszłości, bo gdy na kapitolu stał trybun narodowy, gdy Rienzi rozwinął sztandar rzymskiej potęgi, Florencja się przyczyniła do zdeptania znaku wolności.

W czasie tej walki, która zdawała się rozdzierać na wieki węzły łączące papiestwo z Włochami i uniemożliwiać powrót następców św. Piotra z cichego dalekiego Awinjonu do Rzy-

mu, wychodzi głos pojednania i pokoju z Sieny, słaby głos mniszki, który wszakże niebawem odbija się echem po całym chrześcijańskim świecie.

W chwili tak ważnej występuje na szerszą widownię Katarzyna Benincasa, jedna z najbardziej uderzających kobiecych postaci w nowszych dziejach, zadziwiająca swym rozumem, a szczególnie znajomością ludzi i świata.

Dziwna ta kobieta, która żyła tylko lat trzydzieści trzy, a do lat 30 pisać się nie nauczyła, miała dość czasu, aby być pierwszorzędną dyplomatką swego wieku, aby papieżom i królom dawać nauki, aby jednać narody, aby pozostawić po sobie kilka tomów dzieł, które do dziś dnia są prawdziwym skarbem mądrości i jednym z najcenniejszych zabytków włoskiej literatury XIV wieku. „Umysł kontemplacyjny i czynny zarazem, — pisze wydawca jej listów — łączyła Katarzyna w sobie najpiękniejsze zalety dziewicy i matki, pustelnika i obywatela, mniszki i kapłana, kochającego serafina i zbrojnego światłem i pięknością archanioła".

Katarzyna Benincasa urodziła się w Sienie, w dzień Wielkiej Nocy, roku 1347. — Ojciec jej, Jacopo, był z zawodu farbierzem; matka, Lapa, córką zapomnianego poety Muzia Piegenti. Małżeństwo Benincasów miało niezwykle dużo dzieci, aż dwadzieścia czworo.

W rok po urodzeniu się Katarzyny, zapanowała w Sienie owa straszna morowa zaraza, która w mieście i okolicy porwała ośmdziesiąt tysięcy ofiar. Pierwsze wrażenia dzieciny były wrażeniami rozpaczy, żałoby, głodu i powszechnych modłów.

Sześcioletniej już dziewczynce zdawało się, że widzi Chrystusa w otoczeniu świętych i że Zbawiciel powołuje ją do życia w puszczy. Słyszała o jakiejś świątobliwej kobiecie, mieszkającej w oddalonej jaskini, więc wziąwszy kawałek chleba, szła także do pustyni, dopóki nie upadła ze zmęczenia. Wieczorem matka ją znalazła i odprowadziła do domu.

W dwunastym roku chciano ją wydać zamąż, kazano się jej strojnie ubierać. Dziewczyna pobiegła po radę do swego spowiednika Fra Raimonda, który nie widział w tem nic zdrożnego. Niezadowolona wyszukała sobie innego spowiednika, a ten namówił ją, aby włosy obcięła, a wtedy żaden z młodzie-

ży starać się o jej rękę nie będzie. Katarzyna też tak uczyniła, ale wkrótce i ospa tak ją zeszpeciła, że nie potrzebowała się więcej obawiać światowych pokus.

Rodzice, ludzie bardzo religijni, widząc po niejakim czasie, że jej nie nakłonią do zwykłego familijnego życia, pozwolili jej wstąpić do tercjarek św. Dominika, zwanych „Le Mantellate". — Owe dominikanki, same wdowy i kobiety życiem zrażone, należące do najznakomitszych sieneńskich rodzin, nie podlegające zresztą surowym klasztornym regułom, nie chciały zrazu przyjąć młodej dziewczyny, ale po dłuższych naleganiach pozwoliły jej nosić swój habit. W roku 1362 została Katarzyna dominikanką.

Dziwnie szybko wyrobiła sobie powszechne poważanie i prawdziwe wpływowe stanowisko w swojem społeczeństwie. Na czele rzeczypospolitej stali wówczas reformatorzy, jeden z najgorszych rządów, jakie posiadała Siena. Katarzyna miała dość odwagi, aby ową Signorję, której członkowie, więcej niż o dobro publiczne, starali się o zapełnienie własnych kieszeń — bardzo stanowczemi listami napominać, aby wrócili na drogę obowiązku. W jednym z tych listów usprawiedliwia się, że pisze do członków rządu, ale miłość, którą ku nim pała, jak również boleść, która napełnia jej serce z powodu ich złych czynów i obyczajów, niezgodnych z wolą Bożą, skłania ją do tego. Płacze ona nad ich zaślepieniem.

Nietylko do sieneńskiej Signorji słała ona takie napomnienia, ale skądkolwiek ją doszły tylko wiadomości o nadużyciach rządów, wszędzie rozpisywała swe przestrogi, uważając się za posłannicę Bożą. Pisała zaś do konsulów i gonfalonierów w Bolonji, napominała dzikich tyranów Belfortich w Volterze. Listy te bynajmniej nie były wyśmiewane, ale przeciwnie wielkie robiły wrażenie, gdyż zawierały słowa gorącej miłości i wiary. W Sienie pozyskała Katarzyna podestę Piotra del Monte, tudzież kapitana del popolo, malarza Andrzeja di Vanni, którzy wskutek jej rad bardzo usilnie wpływali na uspokojenie walczących ze sobą stronnictw.

Zwaśnione rody sieneńskiego terytorjum wzywały ją, aby służyła pomiędzy niemi za pośredniczkę. Ludzie podlegali jeszcze wówczas powszechnie wpływowi mistycyzmu, a wiara w to, że dusze czyste, pobożne Stwórca wybiera sobie, aby



Andrea Vanni. Św. Katarzyna w kościele San Domenico w Sienie.

za ich pośrednictwem prawdę ludziom objawiać, otaczała podobne postacie, jak była Katarzyna, aureolą świętości.

Jako przykład tego wpływu opowiadają o sieneńskiej mniszce następujące zdarzenie. Rząd reformatorów skazał młodego Perugjańczyka Mikołaja Tuldo na śmierć, ponieważ tenże spiskował przeciwko niemu wraz z kilkoma obywatelami Sieny. Tuldo, czując, że prawda po stronie spiskowych, zwątpił w sprawiedliwość bożą, bluźnił przeciw Opatrzności. Księży, którzy przychodzili do niego, aby go na śmierć przygotować, wypędził, o religijnej pociesze ani słyszeć nie chciał. Katarzyna się o tem dowiedziała, udała do niego do więzienia i taki na młodzieńca dobrocią swą wpływ wywarła, że Tuldo zupełnie się zmienił, Bogu się oddał, z wiarą szedł na stracenie i tylko prosił, aby Katarzyna była przy nim w ostatniej chwili. Zobaczywszy ją, uśmiechnął się, twarz jego się rozpogodziła, prosił ją, żeby mu na czole znak krzyża położyła, a ostatnie jego słowa były: „Jezus—Katarzyna".

Morowe zarazy kilkakrotnie się powtarzały w tym posępnym wieku. Rok 1375 znów przyniósł czarną śmierć, która dziesiątkowała ludność. Katarzyna miała sposobność działać w ojczystem mieście sercem i energją. Uważano ją już wtedy jako nadzwyczajną i świętą kobietę. Gdy się wybrała w towarzystwie tercjarek, kilku dominikanów i swego spowiednika Raimonda do Pizy, przyjmowano ją tam jakby apostoła. Tyran Gambacorti, arcybiskup Maricotti wyszli naprzeciw niej.

Zamiary jej sięgały daleko. Przedewszystkiem chciała urzeczywistnieć myśl Urbana V, aby wojsk włoskich kondotjerów użyć do walki przeciw Turkom, którzy właśnie wyspie Rhodos zagrażali. Idea ta była bardzo popularną u patrjotów włoskich, spodziewano się bowiem w ten sposób uwolnić włoskie ziemie od żołdactwa, które je niszczyło oddawna. Katarzyna pisała w tej mierze do Barnaby Viscontiego, do Karola V i do królowej Joanny.

Marzyła ona nadto, że wskutek nowej krucjaty możeby się dał połączyć schizmatycki kościół wschodni z rzymskim kościołem. Wschodni cesarze w tak smutnem już byli położeniu, Turcy tak ich zewsząd uciskali, iż Katarzyna sądziła, że za cenę pomocy przeciw niewiernym porzucą schizmę i że z „bastardów kościoła staną się legalnymi tegoż synami".

Dla swej myśli chciała przedewszystkiem pozyskać Jana Acuta, owego najsilniejszego podówczas kondotjera, Anglika, który od lat kilkunastu uciskał miasta Włoch środkowych.

Jak zawsze energiczna do czynu, posłała swego spowiednika, ojca Rajmunda do Acuta z bardzo charakterystycznym listem, wzywającym Anglika, aby szedł walczyć przeciw niewiernym, gdyż obrazą boską jest wojować przeciw chrześcijanom. Jeżeli pójdzie do Ziemi Świętej, stanie się prawdziwym rycerzem, podczas gdy dzisiaj jest tylko żołnierzem szatana.

Katarzyna sądziła, że z Acuta uczyni tak powolnego religji syna, jakim był Guglielmo Flate, inny Anglik, który się zamknął w pustelni w Lecceto, oddał się mistycznym rozmyślaniom, umartwiał ciało i wielkim był zwolennikiem sieneńskiej tercjarki.

Acuto odpowiedział wprawdzie bardzo uprzejmie Katarzynie i miał jej nawet obiecać iść walczyć przeciw niewiernym, ale tymczasem rozpoczął na nowo wojować przeciw wiernym i to na żołdzie papieskim. Kurja awinjońska zaciągnęła go przeciw lidze miast jej opornych i nadała jego wojsku nazwę „Compagna Santa".

Katarzyna się przekonała, że zanim się da urządzić krucjatę przeciw Turkom, trzeba przedewszystkiem uspokoić własną ojczyznę. Bliższem zadaniem było sprowadzenie papieża do Rzymu i nadanie wiecznemu miastu znowu tego stanowiska, jakie zajmowało od czasów, kiedy chrześcijaństwo stało się religją świata. Benincasa czuła się posłanniczką Chrystusa, aby kościół naprawić, ale zarazem była patrjotką włoską. Mówiła tylko narzeczem toskańskiem — i jak Dante, jak Petrarka, bolała nad krwawemi rozterkami, które szarpały ojczyznę.

Powoli dojrzały w młodej kobiecie dwa ideały: uspokojenie całego chrześcijańskiego świata dla dobra religji i kościoła, uspokojenie Włoch dla dobra narodu. „Za pokój dałabym, gdybym mogła, po tysiąc razy moje życie" — powtarzała. „Dajcie mi gałązkę oliwną pokoju, — pisała w jednym liście — a nawet niemi zaczną pełni radości wołać wielkim głosem: pokoju! pokoju"! Tak samo Petrarka nawoływał w swej nieśmiertelnej kanzonie: pace! pace!

Ale ten pokój był trudnym do osiągnięcia. Benincasa, podobnie jak święty Franciszek, marzyła o owym pierwotnym kościele ubogim, łagodnym, który był zajęty li tylko ludzkiem zbawieniem. Widziała dobrze zepsucie, panujące w hierarchji, sądy jej o księżach i mnichach są nadzwyczaj ostre. „Pychą nadęci, — pisze — są nienasyconymi w gromadzeniu bogactw i w nurzaniu się w uciechach światowych“ albo: „Bogactwa są śmiercią duszy, wstydem i obałamuceniem mnichów“. Gdzie indziej mówi o zakonnikach, że „przegrali swą duszę“, oczywiście w kości lub zarę, gdyż gry te były po klasztorach bardzo rozpowszechnione. Niegodnych księży porównywa do cuchnących kwiatów w ogrodzie świętego kościoła i narzeka, że oni ten ogród zanieczyszczają. — „Divoratori delle anime, duszożercy“, woła wreszcie zrozpaczona.

Marzeniem jej było widzieć w Rzymie papieża, olśnionego duchowną władzą, papieża, zajętego tylko sprawami kościoła, nie prowadzącego krwawych wojen. „Nie przychodźcie z siłą zbrojną, — pisała do papieża — blask kościoła nie da się przywrócić mieczem, okrucieństwem i wojną, ale łagodnością i pokojem. Różdżkę sprawiedliwości trzeba dzierżyć ręką miłości“.

Narazie wszakże były to ideały nie do osiągnięcia. Wskutek rewolucji nad Arnem Grzegorz rzucił klątwę na lud florentyński, najstraszniejszą, na jaką się kiedykolwiek papieże zdobyli. Kurja awinjońska kazała zamknąć kościoły we Florencji; orzekła, że wszelkie chrześcijańskie prawo nie ma zastosowania do tamtejszych mieszkańców i do ich mienia, zezwalała, aby każdy, ktokolwiek i gdziekolwiek spotka Florentyńczyka, mógł go bezkarnie obrabować i wziąć w niewolę.

We Florencji potworzyły się bractwa, które najkonieczniejsze duchowe potrzeby miały zaspokajać. Zamiast nabożeństwa zaczęto śpiewać gromadnie pobożne pieśni, owe „laudes“, które z Umbrji po całej się rozszerzyły Toskanji; zamiast księży i mnichów sprawowali starsi religijne obrzędy, chrzcili dzieci, łączyli związki małżeńskie, grzebali umarłych. Ludność ciężko odczuwała to wykluczenie ze związku kościoła, ale dla kościoła okazała się również zgubną ta próba, dała bowiem przykład przyszłej reformacji, że społeczeństwo bez po-

mocy kościelnej hierarchji może zorganizować religijne obrzędy, może na swój sposób hymnem i modlitwą chwalić Pana.

Najbardziej dotknął papieski interdykt florentyński handel. Kupcy, bankierzy florentyńscy mieli stosunki pieniężne po całym świecie, nieuczciwi dłużnicy korzystali teraz z papieskiej klątwy, aby im nie płacić sum, które byli winni. Wielu domom kupieckim we Florencji groziło z tego powodu bankructwo.

Florencja skruszała, klątwa dotknęła ją w najboleśniejszą stronę, zachwiała jej dobrobytem. Signorja postanowiła wysłać deputację do Katarzyny sieneńskiej, aby ta niebywałego wpływu mniszka podjęła się pośrednictwa pomiędzy Florencją a papieżem.

Katarzyna bezzwłocznie udała się do Florencji. Przyjął ją w swój dom Niccolo Soderini, gwelf z rodu i przekonań i przedstawił jej Signorję.

Do trudnej misji nie można było znaleźć odpowiedniejszej nad nią dyplomatki: Benincasa bowiem była najwierniejszą córką kościoła, ale zarazem najszczerszą patrjotką włoską. Posłała ona natychmiast swego spowiednika Fra Raimonda do Awinjonu z listem do Grzegorza XI, w którym z niebywałą śmiałością wytykała błędy, jakie kościół popełnił i wskazywała drogi, jakiemi iść powinien.

W listach swych do papieża miała pewien sposób wyrażania się z szczerością, otwartością i uległością córki, która wszystko powie, co myśli, a powie z wielką stanowczością. Grzegorza tytułuje nieraz „słodki, najświętszy mój ojczulku". „Babbo mio dolce, babbo santissimo mio", podpisuje się „waszą niegodną, mizerną Katarzyną", „la vostra, indegna misera, miserabile Caterina", ale zarazem życzy papieżowi, aby Bóg w nieskończonej swej łasce odjął mu powolność charakteru i oziębłość serca, aby go zmienił w innego człowieka, w prawdziwego i dobrego pasterza. W swem zaufaniu, pełnem miłości do naczelnika kościoła, posyła mu z Sieny pięć kandyzowanych pomarańcz, pięknie ówczesnym zwyczajem pozłoconych. Grzegorz także się jej odwdzięcza gospodarskim podarunkiem.

Mimo wszelką uległość i powolność córki Katarzyna uważa się za posłannicę Bożą, która ma objawić papieżowi wolę

Chrystusa. Upomina też raz z naciskiem Grzegorza: „Ja mówię do ciebie, słodki Chrystusie na ziemi, imieniem Chrystusa, który w niebie króluje".

Z Florencji pisze mu, że „jeżeli Bóg pozbawił kościół ziemskich posiadłości, to chciał tym sposobem okazać swą wolę, aby kościół powrócił do swego pierwotnego stanu, kiedy był ubogim i łagodnym, do wieku świętych Pańskich, do czasów, kiedy myślał tylko o chwale boskiej i o zbawieniu dusz ludzkich, o rzeczach duchowych, a nie świeckich, które go do upadku przyprowadziły". Katarzyna wzywała go imieniem Ducha świętego do objęcia znowu stolicy św. Piotra.

Ale papież słuchał rad francuskich kardynałów, a nie łagodnych słów sieneńskiej tercjarki. Kurja awinjońska wysłała do Włoch nową armję pod dowództwem kardynała Roberta z Genewy, która w połączeniu ze „świętą kompanją" Acuta, ogniem i mieczem zniszczyła Faenzę. Imola, Camerino, Macerata zrzuciły papieskie jarzmo, a Florentyńczycy widząc, że pośrednictwo Katarzyny nie na wiele się przydaje, organizowali dalej ligę przeciw papieżowi, a naczelnictwo wspólnych wojsk powierzyli Rudolfowi da Varano, który dotąd był w służbie papieskiej.

Katarzyna postanowiła pojechać do Awinjonu.

Wybrała się z Sieny w towarzystwie około dwudziestu osób, mnichów z różnych zakonów, tudzież świeckich rycerzy, Sieneńczyków i Pizanów.

Ośmnastego czerwca stanęła w stolicy papieskiej. Grzegorz kazał jej dać na mieszkanie piękny dom z bardzo strojną kaplicą.

Trzeciego dnia miała u papieża posłuchanie, mówiła w swem toskańskiem narzeczu. Fra Raimondo tłumaczył jej słowa na język łaciński.

Swą postawą, odwagą, swem przekonaniem, że wszystko, co mówi, mówi z boskiego natchnienia, sprawiła na Grzegorzu wielkie wrażenie. Papież odpowiedział jej, iż chcąc dać dowód, że pragnie pokoju, składa prowadzenie całej sprawy w jej ręce, polecając jej tylko honor i dobro kościoła.

Ale we Florencji niewiele pokładano nadziei w sprawiedliwe i łagodne postępowanie podlegającego wpływom francuskim papieża. Stronnictwo skrajne ..ośmiu z wydziału woj-

ny“ było przeciwne wysyłaniu poselstwa do Awinjonu i działało dalej z otwartą nieprzyjaźnią ku kościołowi, nakładając wysokie podatki na majątki, do duchowieństwa należące. Francuscy kardynałowie wyzyskiwali położenie, dowodząc, że włoskie miasta tylko siłą zgnębić można. Przeciw samej Katarzynie rozpoczęto w Awinjonie zawziętą kampanję, walcząc przeciw niej plotką i intrygą. Dygnitarze papieskiego dworu, obawiając się, aby Grzegorz nie powrócił do Rzymu, połączyli się z całem kobiecem towarzystwem, które niemało wpływało na rządy awinjońskie, aby oczernić, ośmieszyć, poniżyć włoską mniszkę. Chciano wobec papieża wyzyskać ten brak wszelkiej teologicznej wiedzy, tę nieznajomość scholastycznej doktrynerji, które oczywiście cechowały sieneńską tercjarkę, aby ją wystawić jako kobietę prostą, której rad słuchać nie można.

Wyśmiewano jej ascetyczne zachwyty, a doszło nawet do tego, że siostrzenica papieża czyhała raz na sposobność, kiedy Katarzyna, przyjąwszy w kościele komunję, pogrążona będzie w ekstazie, aby jej wbić w stopę długą szpilkę.

Pokrwawiona Katarzyna opuściła kościół.

Te wszystkie brzydkie intrygi, wobec których tercjarka zachowywała się z wielką powagą i rozumem, przekonywały tylko Grzegorza, że ma z niezwykłą kobietą do czynienia, tak, że coraz częściej rozmawiał z nią o rzeczach kościoła i rad jej słuchał. Słaby charakter papieża uginał się pod silną wolą mniszki. Papież wierzył, że Katarzyna miewa widzenia, w których niebo przez nią swoją wolę objawia, więc mimo opozycji kardynałów ulegał jej.

Głęboko przekonana o boskości swego posłannictwa, zaczęła tercjarka coraz odważniej przemawiać wobec papieża i kardynałów za reformą kościoła, za powrotem do czasów ewangelicznych, za walką przeciw symonji i złym obyczajom duchowieństwa. Wkońcu cały Awinjon był przeciwko niej, obawiając się wyjazdu papieża.

Katarzyna jednak nie zrażała się, ale siłą swojej wymowy pracowała nad tem, aby skłonić papieża do powrotu do Rzymu; sądziła, że z chwilą, kiedy Grzegorz stanie tam, gdzie stać powinien, zmieni się wszystko na lepsze i że walka we Włoszech ustanie.

Cała Francja, całe otoczenie papieża obawiało się tej ostateczności. Straszono Grzegorza klimatem rzymskim, niepewnością tamtejszej ludności, zawziętością arystokratycznych rodów, owemi zatrutemi figami, wskutek których miał umrzeć Benedykt XI.

Papież w duchu zgadzał się z Katarzyną, ale nie miał odwagi wyjechać. Obawiał się rewolucji w Awinjonie, obawiał się, że otoczenie siłą go zmusi do pozostania na miejscu.

Wtedy Katarzyna poradziła papieżowi użyć fortelu, popełnić „un santo inganno", udawać, że się wyjedzie dopiero za kilka tygodni, a tymczasem w cichości wyjazd jak najprędzej przysposobić.

Grzegorz tak uczynił. Trzynastego września roku 1376 podpłynęła Rodanem galera pod mury Awinjonu, bramy się rozwarły, papież z piętnastu kardynałami niespodziewanie wyruszył ku portowi. Lud francuski, zaskoczony szybkością odjazdu, osłupiał, ojciec tylko papieża ze łzami w oczach rozpaczliwie chciał przeszkodzić odjazdowi.

Po drodze do portu mulica, na której jechał papież, o mało że nie zrzuciła jeźdźca. — Stąd oczywiście złe wróżby.

II.

Powrót też Grzegorza do Rzymu pełnym był niemiłych przygód i niepowodzeń.

Zaledwie flota papieska wypłynęła z Marsylji, taka powstała burza, że fala porwała jednego z biskupów z pokładu okrętu, a do genueńskiego portu przybito zaledwie za dni szesnaście.

Papież się zniechęcił i brak mu już było energji do dalszej podróży, zwłaszcza, że Florentyńczycy zaczęli przez swych ajentów rzymski lud burzyć przeciw jego powrotowi i do Genui niepokojące wieści z Włoch dochodziły.

Ale Katarzyna przeczuwała, iż Grzegorzowi w drodze może zabraknąć odwagi, więc jadąc lądem, dotarła do Genui i tam mu dodawała otuchy do dalszej podróży.

Grzegorz tak się obawiał swego otoczenia, że w największej tajemnicy, w nocy odwiedzał Katarzynę w klasztorze.

w którym mieszkała i stamtąd wychodził silniejszy, pełen dobrych nadziei, że spełni ważne dla kościoła dzieło.

Dwudziestego października puścił się papież galerami w dalszą podróż, ale tym razem morze jeszcze bardziej było burzliwe, większość kardynałów ciężko chorowała, tak, że kardynała Narbonne musiano w Pizie na ląd wysadzić, gdzie umarł.

Dopiero piątego tegorocznia, po wielu niebezpieczeństwach stanęła papieska flota w Corneto. Stamtąd rozpoczęto układy z Rzymianami, którzy, długo się targowawszy, przyznali papieżowi feudalne zwierzchnictwo nad tak zwanem Patrimonium stolicy apostolskiej i nad miastem Rzymem, nawzajem zaś Grzegorz odstąpił gminie władzę sądową i wojskową pod warunkiem, że naczelnicy tejże złożą odpowiednią przysięgę.

Wjazd do Rzymu odbył się uroczyście, papież miał jednak ze sobą tylko nieliczne wojskowe otoczenie, gdyż Katarzyna zaklinała go, aby unikał wszelkiego brzęku orężem, a wjeżdżał do Rzymu tylko z krzyżem w ręku.

Łagodne głosy Katarzyny nie dochodziły jednak namiestników papieskich. Swem okrucieństwem pchali oni coraz bardziej kościół do upadku.

Miasto Casena, nie mogąc znieść ucisku papieskiej załogi, wymordowało 300 Bretonów, wskutek czego legat papieski sprowadził wojsko z Francji i straszną na Casenie wywarł zemstę. Około 4.000 mieszkańców zabito tam na ulicy i po domach, a około 8.000 ludzi ratowało się ucieczką w pola.

Całe Włochy i sama ludność rzymska na czele zawrzały z oburzenia i zdawało się, że powszechna włoska wojna wybuchnie przeciw kościołowi. Ale klęska, jaką poniósł siostrzeniec papieski w Toskanji i obawa przed Barnabą Viscontim, który korzystał z powszechnego ruchu przeciw papiestwu, aby rozszerzać swą władzę, sprawiły, że Rzym uderzył w łagodniejsze struny i stał się skłonniejszym do układów.

Pogodzono się z Bolonją, uspokojono rzymską ludność, ułożono się z naczelnym wodzem florentyńskiej ligi, Rudolfem da Varano, aby znów powrócił do papieskiej służby.

Florencja tylko, nieprzejednana, nie wierząca w przyrzeczenia rzymskiej kurji, stała na uboczu, wzbraniała się oddać zabrane dobra kościelne, przywrócić trybunały papieskie i ro-

zerwać antykościelną ligę. Co więcej, ośmiu z wydziału wojny postanowiło walczyć z kościołem własną jego bronią: na klątwę, ciężącą na rzeczypospolitej blisko od półtora roku, odpowiedzieć unieważnieniem tejże, zaprowadzić własną kościelną hierarchję, otworzyć kościoły i kazać wykonywać, wbrew woli papieskiej, katolickie obrzędy.

Kurja rzymska się zatrwożyła; najpiękniejsza, najzamożniejsza część Włoch mogła się w ten sposób odłączyć od kościoła. Grzegorz XI zwrócił się do Katarzyny sieneńskiej, aby pośredniczyła pomiędzy Rzymem a Florencją.

We Florencji stronnictwo gwelfów, zmuszone chwilowo do milczenia, wskutek wzrostu rewolucyjnych żywiołów, było jeszcze dość silne, aby w danej korzystnej sposobności wziąć rządy do ręki. Katarzyna liczyła na gwelfów, a wskutek wezwania papieskiego napisała list do florentyńskiego ludu, wzywając go do pokoju z kościołem.

Niebawem osobiście udała się do Florencji, gdzie ją przyjął Niccolo Soderini wraz z innymi gwelfami.

Rozpoczęły się układy. Chodziło oczywiście o to, aby papież zniósł interdykt, a Florencja nawzajem polityczne kurji rzymskiej porobiła ustępstwa.

Żywioły klerykalne wszelkiemi siłami starały się wspierać zamiary Katarzyny, a pod wpływem widoków pokoju stronnictwo gwelfów umiało szybko osiągnąć wpływ na rząd, opierając się na kupcach, pragnących spokojnego rozwoju interesów.

Ale gwelfi nie umieli być umiarkowanymi. Zamiast postępować powoli i roztropnie, rozpoczęli natychmiast gwałtownie tłumić rewolucję i wydalili z miasta około stu obywateli, zajmujących publiczne urzędy, stronników antypapieskiej ligi.

Gonfalonierem sprawiedliwości był wówczas Sylwester de' Medici, który rozpoczynał już fundować władzę swego rodu na żywiołach rewolucyjnych, na ludzie. Wzmożenie się stronnictwa gwelfów nie było Medyceuszom na rękę, zaczęto więc rozsiewać wieści, że Katarzyna stała się powodem wypędzenia ghibelinów z urzędów, zaczęto burzyć lud przeciwko mniszce.

Tłum wtargnął do domu, w którym mieszkała, chcąc ją

zamordować. Katarzyna zwróciła się jednak ku pierwszemu z tłumu, mówiąc: „Oto ja jestem, której szukasz, zabij mnie, ale w imię Boga zakazuję ci cokolwiek złego uczynić moim przyjaciołom". Napastnicy cofnęli się, a Katarzyna skarżyła się później, że widocznie Bóg, ocaliwszy jej życie, nie uznał jej godną męczeństwa.

Posłannictwo jednak Katarzyny nie osiągnęło we Florencji pożądanego skutku. Sieneńska tercjarka, która zdołała zapanować nad umysłem papieża, była wobec florentyńskiego ludu bezwładną.

Na widownię wystąpili silniejsi: król francuski i Barnaba Visconti i dopiero za ich pośrednictwem miały się rozpocząć układy pomiędzy kurją rzymską a Florencją.

Ale zaledwie posłowie florentyńscy zjechali do Rzymu, Grzegorz XI umarł, pełen tęsknoty za Awinjonem, znękany włoskiemi stosunkami.

Katarzyna jednak dalej czuwała nad dziełem pokoju.

Grzegorz XI, przewidując schizmę po swej śmierci, obawiając się walki pomiędzy francuskiemi i włoskiemi wpływami o wybór swego następcy, pozostawił po sobie bullę, upraszczającą przepisy co do konklawe.

Nazajutrz też po jego pogrzebie zebrali się kardynałowie w Watykanie, ale cały Rzym gorzał namiętnościami. Kardynałowie, po większej części Francuzi, chcieli bądź co bądź wybrać papieżem Francuza, lud rzymski zaś krzyczał: chcemy rzymianina albo Włocha, a naczelnicy dzielnic miasta wtargnęli do kaplicy, w której się odbywało konklawe i zagrozili kardynałom, że jeżeli nie wybiorą rzymianina, któryby w Watykanie zamieszkał, to głowy ich będą czerwieńsze od kapeluszy, które na nich noszą...

Przestraszeni Francuzi nie marzyli już o tem, aby wybrać jednego z pośród siebie, ale dążyli do tego, aby przynajmniej przychylny Francji kandydat został papieżem. Ponieważ zaś w samem kolegjum nie było odpowiedniej osobistości, więc postawili kandydaturę Bartłomieja Prignano, arcybiskupa z Bari, surowego i pobożnego kapłana, sprzyjającego domowi andegaweńskiemu.

Lud rzymski jednak nie ustępował, ale wołał, aby wybrać rzymianina, znosił palne materjały pod mury Watykanu,

aby upiec niepowolnych mu kardynałów, uderzył na alarm we wszystkie dzwony.

Ze skrutynjum wyszedł arcybiskup z Bari wszystkiemi głosami z wyjątkiem głosu kardynała Orsiniego, który, jako rzymianin miał nadzieję, że sam będzie wybranym. Obawiano go się jednak, ponieważ należał do najzamożniejszych i najgwałtowniejszych tamtejszych rodów, a zresztą był jeszcze bardzo młodym.

Orsini, chcąc się zemścić na kardynałach i sprawić zamieszanie, wyszedł na plac św. Piotra i oznajmił ludowi, że papieżem wybrany został kardynał Tibaldeschi. Był to wprawdzie rzymianin, ale zgrzybiały starzec.

Lud zaczął wydawać okrzyki radości, że ma rzymianina, wyłamano drzwi do papieskiego pałacu, tłuszcza chciała widzieć swego papieża. Kardynałowie, przestraszeni, obawiając się, że lud ich wymorduje, gdy się prawdy dowie, czem prędzej włożyli tiarę papieską Tibaldeschiemu na głowę, przybrali go w szaty pontyfikalne, posadzili na tronie, a sami, naprędce poprzebierani, schronili się częścią do zamku św. Anioła, częścią pouciekali z Rzymu. Rzeczywisty zaś papież, ledwie żyw ze strachu, ukrył się w jakimś zakątku Watykanu.

Tibaldeschi, przyszedłszy do siebie, opowiedział ludowi, co się stało, wyznał, że arcybiskup z Bari jest papieżem.

Powstało niesłychane wzburzenie, zaczęto szukać zbiegłych kardynałów, ale powoli kapitanowie dzielnic miasta lud uspokoili, oświadczając, że wybrany papież, chociaż nie jest rzymianinem, jest przecież Włochem i woli ludu zadość się stało.

Na Wielkanoc 18 kwietnia nowy papież, przybrawszy imię Urbana VI, objął Lateran w posiadanie. Dumny, gwałtowny, popędliwy, zwołał niebawem konsystorz i zapowiedział kardynałom, że przeprowadzi reformę kościoła, że żąda, aby wrócono do prostoty apostołów, aby każdy biskup mieszkał w swojej diecezji i zajmował się jej sprawami, tudzież zakazał dygnitarzom kościoła przyjmować podarunki od książąt i monarchów.

Oczywiście takie oświadczenie nie było po myśli kardynałów, a osobliwie kardynałów cudzoziemców. Francuzi więc

zmówili się, przenieśli się z Rzymu do Anagni i powołali na pomoc bretońskie kondotjerskie bandy.

„Miserabili“ „demoni incarnati“ nazywa ich sieneńska tercjarka.

Papież z czterema kardynałami Włochami osiadł w Tivoli, licząc na obronę Rzymian.

Ale niebawem Bretoni Rzymian pobili, a francuscy kardynałowie ogłosili wybór Urbana za nieważny i osobną encykliką wezwali świat chrześcijański, aby mu nie był posłusznym. Zwołali oni nowe konklawe do Fundi i wybrali 25 września papieżem kardynała genewskiego, który niedawno urządził rzeź mieszkańców Caseny. Trzej włoscy kardynałowie, bo czwarty Tibaldeschi tymczasem umarł, zaprotestowali przeciw wyborowi Klemensa VII i schronili się do jednego z zamków Orsinich.

Urban VI pozostał osamotniony, nawet do Watykanu nie mógł powrócić, gdyż zamek św. Anioła był w rękach gubernatora, sprzyjającego Francuzom. Tułał się więc papież po Rzymie, szukając schronienia, to w Santa Maria Nuova, to na Forum, to w Santa Maria na Trastevere.

Silnym sprzymierzeńcem była dlań tercjarka z Sieny. Stanęła ona zaraz przy prawnie wybranym papieżu i rozwinęła gorączkową działalność. Przedewszystkiem nakłoniła Urbana, aby zdjął klątwę z Florencji i zawarł z nią pokój, a do kardynałów pisała gwałtowne listy, wyrzucając im zdradę kościoła i wzywając do powrotu do legalnego papieża.

Ponieważ te listy nie odniosły pożądanego skutku, więc wzywała Urbana, aby zorganizował nowe kolegjum.

Papież chwycił się tej myśli i jednego dnia zamianował dwudziestu włoskich prałatów kardynałami, pomiędzy nimi dwóch Orsinich i dwóch Colonnów.

Katarzyna sprowadziła się z Sieny do Rzymu, aby być głównym doradcą papieża. Za zezwoleniem Urbana rozpisała listy do klasztorów, do wybitnych osobistości w całych Włoszech, aby ludzie dobrej woli i rady zjeżdżali do Rzymu, powagą swą i wpływem kościół ratować. Na konsystorzach kardynałów przemawiała gorąco, rozumnie i stała się jednym z głównych filarów kurji.

W papieżu, w którym po pierwszych niepowodzeniach

duch słabnąć poczynał, rozbudziła się nowa energja. Zgodził na swój żołd kondotjera Alberiga Barbiana i dał mu sztandar ze złotym napisem: „Włochy uwolnione od barbarzyńców".

Barbiano pobił w kwietniu roku 1379 pod Marino Bretonów Klemensa VII, a następnie zdobył zamek św. Anioła.

Papież po raz pierwszy szedł do Watykanu w pokorze, bez obuwia, na czele procesji, wśród uradowanych tłumów rzymskiego ludu.

Antypapa uciekł do Neapolu, następnie do Awinjonu, chrześcijaństwo dzieliło się na dwa obozy. Klemensa VII uznawała Francja, Hiszpanja, Szkocja, królowa Joanna Neapolitańska, Urbana Rzym i całe środkowe i północne Włochy.

Społeczeństwo włoskie było jednak zgangrenowane, zrewoltowane, a opierać się na niem nie było można. Zaburzenia rzymskiego ludu ciągle się powtarzały i przyszło do tego, że tłum napadł na Watykan i chciał papieża zamordować.

Urban ubrał się w szaty pontyfikalne, usiadł na papieskim tronie, kazał bramy otworzyć i słowami Chrystusa zapytał się wpadającej tłuszczy: „Kogo szukacie"? — Lud nie śmiał dalej postąpić, a Katarzyna chodziła pomiędzy tłumy i uspokajała umysły.

Czynność jej, energję w tych ciężkich dla kościoła chwilach, tylko podziwiać można; z jednej strony łagodziła gwałtowne usposobienie papieża, z drugiej traktowała z miastem i baronami, a zarazem prowadziła dyplomatyczną akcję, aby pogodzić z Urbanem świat chrześcijański.

Przedewszystkiem starania jej były skierowane ku Wenecji, aby pozyskać poparcie potężnej rzeczypospolitej, a nadto chciała doprowadzić do przymierza pomiędzy Urbanem a królem Ludwikiem węgierskim. Pisała wszędzie, gdzie tylko się spodziewała przyjazne dla Urbana znaleźć ucho.

Ale wśród tej gorączkowej pracy zdrowie jej, nadwątlone bezustannemi umartwieniami ciała, postami, bezsennością i religijną ekstazą, coraz się gorszem stawało. Ciągłe ataki febry i nieznośne bóle głowy zapowiadały, że wątłe ciało wkrótce ulec musi; do papieża pisała: „Życie moje niknie i marnieje, zamieram z boleści, a umrzeć nie mogę. Nie mam już do życia cierpliwości i pragnę tylko śmierci".

Po raz ostatni pisała 30 stycznia 1380 roku do Urbana VI,

a 15 lutego do swego przyjaciela i spowiednika Fra Raimonda, prosząc go o wpływanie na papieża, „aby swoją potęgę łączył ze sprawiedliwością i rządził w pokoju".

Gdy się około łoża boleści zgromadzili jej uczniowie i przyjaciele, napominała ich słowami św. Franciszka, aby się kochali i w ten sposób ją jako matkę czcili. Zapewniała, że życie swe poświęciła tylko kościołowi i prosiła, aby głosili, że tylko Urban VI jest prawdziwym papieżem i aby się nie wahali w razie potrzeby oddać życie za niego i za kościół.

Katarzyna umarła w Rzymie 29 czerwca r. 1380.

Papież, pozbawiony rad tej nadzwyczajnej kobiety, która swą łagodnością i słowami miłości umiała hamować jego gwałtowny charakter, wysłał zaraz swego kondotjera, Karola de Duras, na wyprawę neapolitańską, która się tem zakończyła, że dziki wódz papieski kazał udusić starą królową Joannę. Na terytorjum neapolitańskiem powstała walka pomiędzy wojskami dwóch papieży, w której sam Urban wziął udział. Nie czując się wszakże tam bezpiecznym i poróżniwszy się ze swym kondotjerem, opuścił plac boju, zamknął się wraz z kardynałami w silnem zamczysku Nocera, gdzie się rozegrała jedna z najstraszniejszych w dziejach papiestwa tragedyj.

Kardynałowie, nienawidząc rozgoryczonego i gwałtownego papieża, knuli przeciw niemu spisek. Urban dowiedział się o tem, kazał sześciu z nich wśród zimy wrzucić do cysterny pełnej błota, nieczystości i gadów.

Podczas, gdy biedne ofiary, zamierając z głodu i zimna, wołały o litość, przechodził się Urban po galerji swego zamczyska, podobny do szaleńca i czytał — brewjarz.

Niebawem wojsko Karola Andegaweńskiego zaczęło oblegać Nocerę, a nieprzyjacielski wódz wyznaczył 10.000 florenów nagrody za głowę zamkniętego w mieście papieża.

Urban wychodził wtedy po dwa razy na dzień do okna, z którego widać było nieprzyjacielski obóz, a trzymając w jednem ręku pochodnię, a w drugiem dzwonek, rzucał klątwę na andegaweńczyków.

Wreszcie w chwili, kiedy wojsko Karola bliskiem było zdobycia Nocery, kazał wyciągnąć swych sześciu kardyna-

łów z cysterny, w której siedm miesięcy byli uwięzieni i na konie ich poprzywiązywać.

Z tego rodzaju świętem kolegjum, w otoczeniu kilkuset cudzoziemskich żołnierzy, wymknął się z Nocery i niespostrzeżony przez nieprzyjaciół, śpiesznemi marszami przez góry i lasy uciekł do Salerno, a następnie ku brzegom Adrjatyku, gdzie na niego czekały genueńskie galery.

Dzieje wielkiej schizmy kościelnej opowiadają o dalszych losach tego papieża, którego Katarzyna, równie jak i jego poprzednika, w swej miłości do kościoła i ludzi nazywała „słodkim ojcem w Chrystusie", „dolce padre in Christo".

Ciało Katarzyny pochowano w Rzymie w kościele dominikanów, w Santa Maria della Minerva, gdzie dzisiaj pod wielkim ołtarzem spoczywa. Głowę odesłano do Sieny.

Rodzinna rzeczpospolita powitała ową relikwję solenną procesją i kazała ją złożyć w San Domenico.

Siena i Wenecja, gdzie Katarzyna z powodu układów pomiędzy papieżem a morską rzecząpospolitą w wielkiem była poszanowaniu, głównie się przyczyniły do jej kanonizacji za Piusa II, który, jako Piccolomini, Sieneńczyk, rzecz bardzo popierał. Inicjatorowie kanonizacji głównie mieli do walczenia z zakonem franciszkanów, który przeszkadzał ukończeniu procesu kanonizacyjnego, gdyż Katarzyna była — dominikanką.

W szeregu świętych kościoła katolickiego przybyła druga Katarzyna. Pierwszą, Egipcjankę, nazwano męczennicą wiary, drugą, sieneńską męczennicą miłości.

Trzydziestego kwietnia każdego roku odbywają się do dziś dnia uroczystości na cześć świętej u dominikanów w Sienie. W kaplicy, ozdobionej freskami Sodomy, odsłaniają tego dnia oszklony relikwjarz pięknej roboty XVII wieku, w którym dziwnie mała przechowuje się czaszka tercjarki.

Kilkadziesiąt kobiet, klęczących przed kaplicą w świeże kwiaty ubraną, kilkunastu ciekawem okiem spoglądających cudzoziemców — oto już dzisiaj słaby tylko odblask tego kultu, który dawniej dzień św. Katarzyny zmieniał w święto narodowe sieneńskiego ludu.

Według odwiecznej „laudy", niebo wtedy otwierało swe bramy, aby przyjąć ciało świętej.

Oggi tener ciel tutto s'acchina.
Di tener la porta aperta,
Perche'l corpo facci offerta
Di tu'alma, o Caterina.
Vengon contra la tu'alma.
Arrecandoti la palma
Di tua gloria o Caterina.

Najpiękniejszym pomnikiem, jaki do dziś dnia pozostał po tej niezwykłej kobiecie, są jej listy, pisane do rodziny, do mnichów i mniszek, do papieży, królów i kondotjerów, do najrozmaitszych wpływowych osobistości swego czasu.

Całem jej literackiem, że tak powiem wykształceniem, była znajomość biblji i ojców kościoła, a jak się zdaje, czytała także niektóre pisma Petrarki. Natomiast o klasycznych autorach nie miała prawie zupełnie wyobrażenia. Dyktowała swe listy w narzeczu toskańskiem, a słowa jej pełne są nieporównanej jędrności, dosadności i apostolskiej prawdziwie prostoty. Pisała, jak myślała, w listach więc jej nie znajdzie żadnych wymuszonych porównań i zwrotów, żadnego scholastycznego kunsztu, ani też okrągłości humanistów.

Mimo to, a może dlatego, spotkać można w jej pismach ustępy tak wzniosłe, tak gorące, tak z serca płynące, tak pełne miłości Boga i ludzi, że je chyba co do wzniosłości dykcji tylko z „Naśladowaniem Chrystusa" porównać można.

Ponieważ całe jej jestestwo było jestestwem miłości, więc niema w jej listach owej — bardzo zresztą zrozumiałej wobec ówczesnych stosunków — goryczy, owego zagniewania na świat, które są jedną z cech charakterystycznych Dantego, a w znacznej części i Petrarki. Nawet gniew Katarzyny, nawet jej ostre nieraz słowa są tylko wyrzutami kochającej matki, która dla siebie niczego nie pragnie. Żyje ona tylko i pracuje dla kościoła, dla Włoch, dla chrześcijańskiej ludzkości.

W jej usposobieniu, podobnie jak u św. Franciszka, głęboko było wkorzenione uczucie równości, które jej nie pozwalało wywyższać się nad żadne stworzenie. Powstała ona w demokratycznej Sienie i to się przebija we wszystkich jej czynnościach. Uliczną nawet dziewczynę nazywa swoją „najukochańszą, najsłodszą córką". Gdy przeor z Mont-Oliveto nie

chce przyjąć do swego arystokratycznego zakonu młodzieńca, pochodzącego z nieślubnego związku, Benincasa się oburza i odpowiada pysznemu zakonnikowi, że wobec Boga dusza człowieka, spłodzonego w grzechu śmiertelnym, nie jest gorszą od duszy tego, który pochodzi ze ślubnego małżeństwa.

Jedynem, najwyższem prawem jest dla niej miłość, a jak nogi — mówi ona — noszą ciało, tak miłość jest jedyną duszy podporą.

Katarzyna dyktowała swe pisma szybko, gładko, jak gdyby z książki czytała, a dyktując, miała oczy zamknięte i ręce na piersiach skrzyżowane. Po dłuższej, takiej umysłowej pracy, godzinami spoczywała wyczerpana, a przyszedłszy do siebie, obmyła oczy święconą wodą i znów była gotową do dalszej czynności.

W trzydziestym roku życia, zmuszona koniecznością, szybko się pisać nauczyła, a jeden z jej listów kończy się słowami: „scritta di mia mano in sull' isola della rocca, con molti sospiri e abondanza di lagrime".

ROZDZIAŁ PIĄTY

BERNARDINO ALBIZZESCHI I FRA FILIPPO DA SIENA

I.

Tercjarka z Sieny broniła kościoła przed schizmą, zakonnik sieneński goił rany, które społeczeństwu włoskiemu ta schizma i połączone z nią mordercze walki zadały.

W roku, kiedy św. Katarzyna umierała (1380), rodził się w Massa Marittima, na sieneńskiem terytorjum, w dawnej rycerskiej rodzinie Albizzeschich chłopak, który później zasłynął jako najznakomitszy kaznodzieja ludowy włoski w XV wieku. W trzech latach stracił on ojca, w sześciu matkę, a wychowaniem jego zajęły się trzy ciotki: Diana, Pia, Bartolomea i kuzynka Tobja. Ale gdy chłopak miał lat jedenaście, wujowie, mieszkający w Sienie, usunęli go z pod zbyt łagodnego wpływu czterech aż kobiet i dali mu w mieście bardzo staranne wykształcenie. Bernardino uczył się filozofji, prawa kanonicznego, teologji i rozczytywał się w Piśmie świętem. Przedmiotem jego studjów były także dzieła Dantego, które w sieneńskiem studio objaśniał wtedy słynny profesor Giovanni di Buccio.

Ciotki czuwały nad jego moralnością, a chłopak, widząc, że to najsłabsza strona opiekunek, droczył się z Tobją i opowiadał, że się kocha w bardzo pięknej kobiecie z rycerskiego rodu i że ją często za bramą Camolja odwiedza. A gdy raz wspomniał, że idzie do niej, wymknęła się Tobja z domu i śle-

dziła go. Chłopak poszedł przed Madonnę, namalowaną na murze bramy Camolja i, tam uklęknąwszy, długo się modlił. Owo malowidło, dzisiaj już nie istniejące, przedstawiało wniebowzięcie Panny Marji, otoczonej świętymi, tudzież chórem tańcujących, śpiewających i grających aniołów.

Kuzynka Tobja się uspokoiła.

Młody Bernardino zachował w swem sercu na zawsze szczególny kult Madonny, a w siedmnastym roku życia zapisał się do stowarzyszenia: „Disciplinati confraternitatis B. Mariae", które w szpitalu Santa Maria della Scala miało swoją siedzibę.

Do bractwa należało wielu najznakomitszych ludzi Sieny, którzy chcieli prowadzić życie bogobojne i umartwiać ciało. Jednem z zadań bractwa było pielęgnowanie chorych i to je łączyło ze szpitalem „della Scala".

Sposobność do poświęcenia się i narażenia życia, aby nieść pomoc bliźnim, znalazła się wkrótce, straszniejsza może aniżeli młodzieńczy umysł mógł sobie wystawić. W roku 1400 po raz trzeci morowa zaraza nawiedziła Sienę; szpital Scala nie miał już miejsca, aby pomieścić chorych, tem bardziej, że był to rok jubileuszowy, mnóstwo pielgrzymów szło na Sienę do Rzymu, a wielu z nich zapadało po drodze na straszną chorobę. Słudzy szpitalni po większej części powymierali, a dyrektor Scali, Giovanni Landaroni, nie wiedział, co dalej począć.

W najbardziej krytycznej chwili oddał mu się młody Bernardino z kilkoma przyjaciółmi na usługi i zadziwiał całe miasto swem poświęceniem i odwagą. Gdy pierwsi jego towarzysze zmarli, znaleźli się inni na ich miejsce, a sam Bernardino wytrwał przez cztery miesiące, przez cały czas zarazy na swem stanowisku. Wkońcu jednak wyczerpany, znękany, sam zapadł na zdrowiu, a przyszedłszy po niejakim czasie do sił, poznawszy zbliska wszelką nędzę ludzkiego żywota, wstąpił do zakonu.

Na tem samem miejscu, gdzie dzisiaj, stał już wówczas klasztor franciszkanów, gwardjanem był starszy zakonnik Giovanni Ristori. Do niego zwrócił się Bernardino i mając lat dwadzieścia dwa przywdział habit franciszkański. Wybrał nato dzień 8 września (1402), święto Narodzenia Matki Boskiej,

gdyż przejęty szczególnem nabożeństwem do Madonny, rozpoczynał każdą ważniejszą czynność w swem życiu w jeden z poświęconych Jej dni świątecznych.

Ale klasztor franciszkański w Sienie należał po owem wydaleniu żywiołów skłaniających się do mistycyzmu, o którym mówiliśmy poprzednio, do wygodniejszych klasztorów. Mnisi odstępowali tam od ścisłych przepisów ubóstwa i nie prowadzili życia umartwień, jakie im św. Franciszek przekazał. Zakonnicy mieli krewnych i przyjaciół w mieście, którzy ich często odwiedzali, a przeto owe mury klasztorne okazały się dla Bernardina za mało spokojnem ustroniem.

Poza miastem wszakże, na pagórku, leżącym naprzeciwko głównego klasztoru, utworzyła się mała osada franciszkanów, prowadzących prawie pustelnicze życie. Ową ubogą pustelnię zwano Colombaio. Mieścili się tam zakonnicy obserwanci, należący do odłamu skrajnych żywiołów franciszkanizmu, do joachitów, fratricellich i zelantów i zachowywali bardzo ścisłą regułę. Bernardino tam się przeniósł i stał się zczasem potężnym filarem obserwantów, którzy doszli do olbrzymiego wpływu w krajach katolickich.

Klasztor Colombaio, powiększony wskutek starań Bernardina i wzbogacony dziełami sztuki, jest jeszcze do dziś dnia jedną z najliczniejszych kolonij franciszkańskich we Włoszech i zawsze nosi nazwę „Osservanza". Nie jest on już wprawdzie osamotnioną pustelnią wśród pagórków, w nowszych bowiem czasach otoczyły go wille i fermy, urocze ogrody, z widokiem na poważną Sienę.

Bernardino wszedł do klasztoru, poznawszy dobrze ludzi i straszny, zatrważający stan, w którym się społeczeństwo sieneńskie znajdowało.

W jednem z późniejszych swych kazań, które miał na sieneńskim rynku, tak kreśli skutki walk stronictw, które naród rozdzierały:

„Ileż to złego sprawili gwelfi, ile ghibelini! Ile kobiet zamordowano we własnem mieście, we własnym domu; ilu matkom wydarto dzieci, w łonie ich ich jeszcze spoczywające, aby je zdeptać, rzucić o mur i główki im roztrzaskać!

Trupy nieprzyjaciół sprzedawano w jatkach, jak mięso zwierzęce, serca z ciał wyrywano, aby je pożreć, świeże od

krwi gorącej. Jednych mieczem zabito i porzucano w kloaki, innych upieczono i zjedzono, innych wreszcie strącono z wieży na bruk, albo z mostów do wody.

Gdzie indziej gwałt czyniono kobietom wobec ich ojców i mężów, których mordowano, gdy się owym zbrodniom przypatrywali. Nikt nie miał nad drugim litości... Co więcej, słyszałem o kobietach, które taką zawziętością wrzały ku przeciwnemu stronnictwu, że wkładały oszczep w ręce swych dzieci, aby także morderstwem zaspokajały swe uczucie zemsty..."

Schizma kościelna stała się powodem zupełnego rozstroju włoskiego społeczeństwa. Ku powszechnemu zgorszeniu walczyło ze sobą dwóch, a wkońcu nawet trzech papieży. Każdy z nich utrzymywał własne bandy kondotjerów, każdy rozbudzał namiętności ludu, każdy starał się bić własną monetę, aby opłacać olbrzymie koszta ciągłych wypraw wojennych.

Demoralizacja czuć się szczególnie dawała po wsiach i małych miasteczkach, gdzie jeszcze nie dochodził nowy duch humanizmu, który osobliwie we Florencji wiał ożywczem tchnieniem.

Nietylko w Sienie toczyły się bratobójcze walki, gdzie indziej działo się to samo. W Brescji, prawie dzisiaj wierzyć się nie chce, gwelfi sprzedawali trupy ghibelinów, a ghibelini ciała gwelfów. Giovan Maria Visconti wydał rozporządzenie, na mocy którego przynajmniej przez pół roku miało trwać zawieszenie broni pomiędzy stronnictwami. W następnem półroczu pozwalał już bić się i mordować jak dawniej. W Bergamo zawziętość nieprzyjaznych sobie rodów dochodziła do szaleństwa, mordowano starców, kobiety i dzieci. Tyrani nie starali się szczerze przytłumić tych rodowych zbrodni. Gdy się jednego z nich pytano, dlaczego przecież nie użyje najsurowszych środków, aby kres położyć temu tępieniu się rozżartych stronnictw, odpowiedział, że grzywny, które nakłada na wendety, przynoszą mu rocznie do dwunastu tysięcy dukatów.

Wobec tego rodzaju społeczeństwa zdziczałego, rozkoszującego się niejako zapachem świeżej krwi, nie dziw, że ludzie, których czyste serce nie nienawiścią, ale miłością go-

rzało, chwytali się środków, działających na imaginację, aby rozbudzić umysły przesycone zbrodnią.

Pospólstwo stawało, śmiało się i dziwiło, gdy pewnego dnia zobaczyło Bernardina, wychodzącego z klasztoru w otoczeniu kilku ubogich mnichów, niosącego ciężki krzyż drewniany na swych obnażonych barkach.

Dziwaczna ta procesja szła drogą do Sarziano, wzywając do zgody i pokuty. Zdawało się, że znów św. Franciszek powstał, aby goić rany społeczeństwa.

Po drwinach nastąpiło uwielbienie dla człowieka, który głosił słowa miłości.

Bernardino poszedł najprzód do Medjolanu (1417), gdzie właśnie rozpoczynał swe panowanie ostatni z Viscontich, Filip Maria, chytry, okrutny, bojaźliwy, zamknięty w swym obronnym zamku i knujący tam coraz to straszniejsze zbrodnie.

Dlaczego Bernardino poszedł naprzód nieść słowa pokoju do Medjolanu, nie wiemy, dość, że w bardzo krótkim czasie poruszył swemi kazaniami całą tamtejszą ludność i pozyskał sobie sławę świętego człowieka. Kościoły, w których mówił, zapełniały się, a uwielbienie dla niego wzrosło w niewidziany sposób, z powodu następującego zdarzenia. Razu pewnego, wśród kazania, przestał raptem Bernardino mówić, zasłonił oczy i zszedł z ambony, nie skończywszy nauki.

Udał się czem prędzej do klasztoru, w którym mieszkał, a gdy go się pytano, co się stało? odpowiedział, że w chwili, kiedy przerwał kazanie, miał widzenie, że jego kuzynka Tobja, którą czcił i kochał jak matkę, umarła.

Wieść o tem rozniosła się po Medjolanie. Sceptycy wyprawili posłańca do Sieny, aby się dowiedział, czy twierdzenie Bernardina jest prawdziwe [1]).

Przekonano się, że Bernardino miał słuszność, a odtąd czcił go Medjolan jako świętego człowieka, a nawet Filip Maria zabobonnie zaczął się go obawiać. Jego sława rosła nadzwyczaj szybko, ludzie jak mrówki zbiegali się do kościo-

[1]) Uczniowie i następcy Bernardina podobnemi widzeniami działali na imaginację słuchaczy. Opowiadają, że w chwili, kiedy Bernardino umierał, miał Giacomo dalle Marche na rynku w Todi kazanie. Naraz przerwał mowę zamyślił się i wezwał lud, aby się smucił, gdyż w tej chwili zgasła w Aquili najpiękniejsza gwiazda kościoła.

łów, aby go słuchać. „Concurrebant ad ecclesias instar formicarum“, powiada kronikarz.

Szedł z Medjolanu do Bergamo, do Como, do Mantui, Kremony, Piacenzy, Cremy i Brescji, wszędzie nauczając, wszędzie łagodząc spory, jednając stronnictwa i przynajmniej na chwilę goiąc rozjątrzone rany.

Charakteru łagodnego, jowjalny, zadziwiał Bernardino swym humorem i wesołością ludzi, przyzwyczajonych do surowych kaznodziejów, o groźnem, ponurem spojrzeniu.

Oddawna było w zwyczaju po włoskich miastach, że na domach zamożniejszych obywateli były wyryte lub wymalowane herby stronnictw, do których ich właściciele należeli. Wskutek tego rozdział społeczeństwa, na gwelfów i ghibelinów, jeszcze bardziej wpadał w oczy, a w razie rozruchów tłuszcza miała już niejako naznaczone mieszkania przeciwników, gdzie rabować i mordować mogła.

Do dziś dnia przechowały się w archiwach włoskich spisy rodzin gwelfowskich i ghibelińskich, z których stronnictwo zwyciężające sumiennie korzystało, aby, prześladując swych przeciwników, żadnego z nich nie pominąć.

Chcąc choć w części, choć nazewnątrz zmusić mieszkańców miast do zapomnienia o wzajemnych do siebie urazach, wpadł Bernardino na myśl, aby zamiast herbów na domach umieszczać nad drzwiami monogram Chrystusa J. H. S., napisany na środku okrągłej lub kwadratowej tarczy. Od liter rozchodziły się na wszystkie strony promienie, niby aureola, monogram otaczająca. Tym znakiem chciał Bernardino zastąpić owe godła, które tyle krwi i tyle nienawiści przyniosły jego ojczyźnie.

Zdaje się, że franciszkanin miał jeszcze inny cel na myśli, umieszczając wszędzie, gdzie tylko było można, imię Chrystusa. Pomimo, że Sieneńczyk i szczególnem nabożeństwem pałający do Madonny, nie mógł nie spostrzec, że kult Zbawiciela stracił cokolwiek we Włoszech na blasku wobec kultu Madonny, który, począwszy od XII wieku, coraz bardziej ogarniał serca wiernych. Być może, że jako kapłan, zatopiony w mistycznych rozmyślaniach, obawiał się, aby zasady religji katolickiej nie były spaczone tem zobojętnieniem dla osoby Zbawiciela, a przeto myślał nad środ-



Sodoma. Św. Bernardyn w Oratorio di San Bernardino w Sienie.

kami, któreby społeczeństwu na każdym kroku przypominały, do kogo przedewszystkiem modły swe zwracać powinno. „In nomine Jesu omne genu flectatur“ — to powiedzenie św. Pawła było hasłem dla sieneńskiego kaznodziei.

Wszędzie, gdzie przychodził, zamawiał owe tablice z monogramem Chrystusa, a często podczas kazania stawiał ten znak obok siebie, albo go nad sobą umieszczał.

Gdy w Bolonji skarżył się przed nim rzemieślnik, który dotąd robił karty do grania, że wskutek jego kazań przeciw grze nie ma roboty i że mu nędza grozi, poradził mu Bernardino, aby sprzedawał tabliczki ze znakiem Chrystusa, a będzie miał pracy poddostatkiem.

To samo wołanie: pokoju! pokoju! które się wyrywało z ust św. Katarzyny, stało się jednym z głównych tematów kazań Bernardina. Walczył on nadto przeciw zbytkowi kobiet, przeciw lichwie.

Prawie w każdem mieście, w którem miewał kazania, urządzały kobiety palenie „próżnostek“ na stosie — „abbruciamenti delle vanita“, znosząc tam pachnidła, girlandy, trzewiki o zbyt wysokich korkach, ręczne zwierciadła i zbytkowne nakrycia głowy. Nawet we Florencji, w epoce, kiedy tam już sztuka w wysokim się znajdowała rozwoju, kiedy rzeźbił Ghiberti i Donatello, kiedy Massacio malował kaplicę Brancacci, kobiety, porwane wymową Bernardina, paliły na placu przed „Santa Croce“ swe „znaki próżności“.

W kwietniu roku 1425 powrócił Bernardino do rodzinnej Sieny, a sława wielkiego kaznodziei już go poprzedziła. Lud i Signorja wyszła naprzeciw niemu, przed ratuszem urządzono ołtarz i ambonę, tudzież estradę dla starszyzny. Istnieje w Sienie, w katedrze, obraz Sana di Pietro, przedstawiający Bernardina na ambonie, na placu ratuszowym. Kaznodzieja trzyma przed sobą tabliczkę ze znakiem Chrystusa; na estradach siedzą priorowie w szkarłatach, a na dole klęczą po jednej stronie kobiety w białych chustkach na głowie, po drugiej mężczyźni.

Może więcej niż gdzie indziej, miał Albizzeschi do karcenia w swem rodzinnem mieście, a w każdym razie słowa jego wyrażały tam gorące przywiązanie do Sieny, do tej starganej namiętnościami grzesznicy.

Bolało go, że gmach katedralny, rozpoczęty w XIII wieku, dotąd nie został dokończony, napominał i prosił, aby Signorja szczerze się zajęła wiekopomnem dziełem. Kobiety sieneńskie niemało mu dały powodu do rozpamiętywań. Skutek jego wymowy był ten sam, co we Florencji; niebawem zbudowano na placu rodzaj małego zamczyska z drzewa, a kobiety zniosły tam więcej niż czterysta tobołków, zawierających najdroższe im dotąd sprzęty toaletowe i stroje, aby je oddać na pastwę płomieni.

Ale nietylko kobiety, nawet mężczyźni i młodzież stała pod urokiem jego kazań, a Eneasz Sylwjusz Piccolomini, późniejszy Pius II, słuchając ich, tak dalece przejął się naukami mnicha, że, jak sam opowiada, o mało że nie wstąpił wówczas do zakonu.

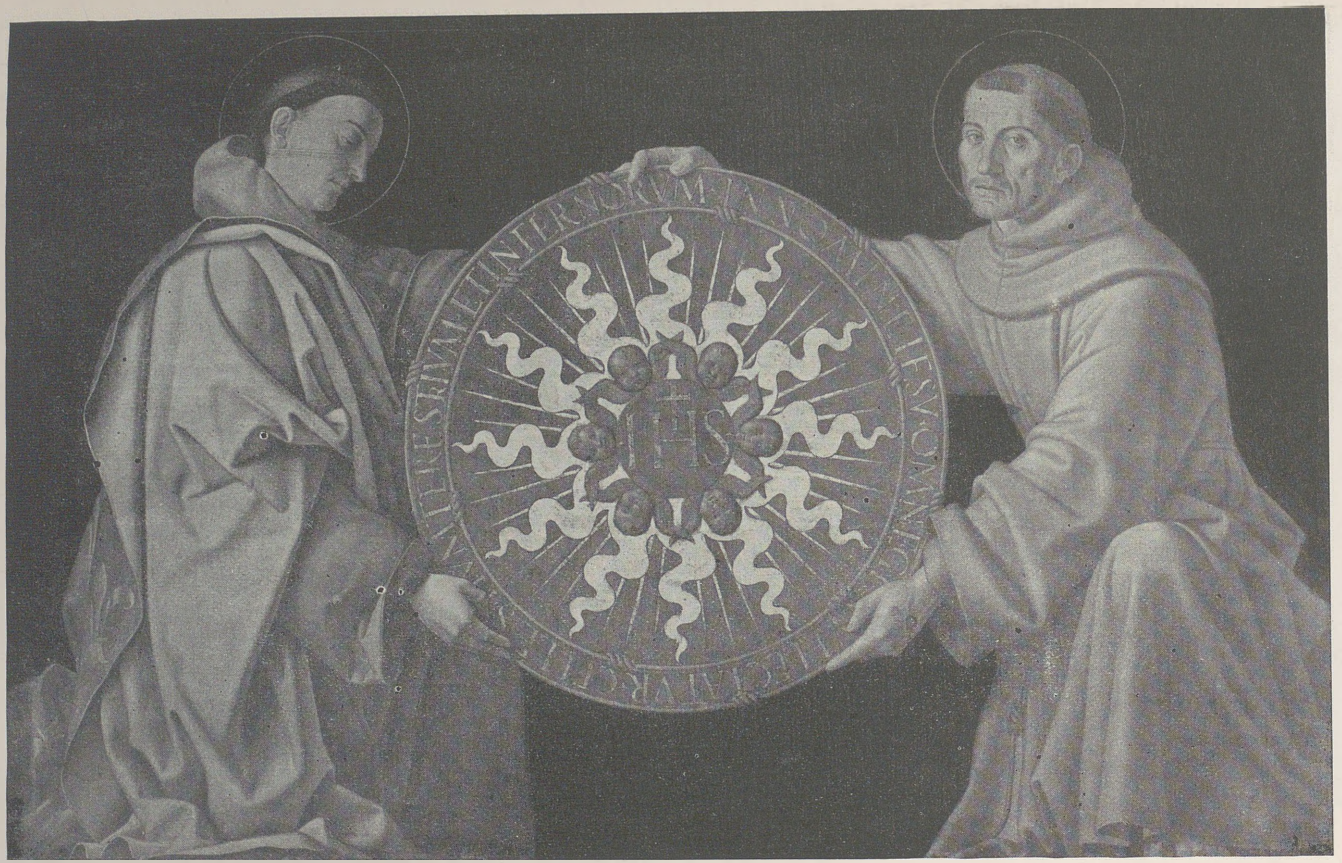
Bernardino, chcąc nacisk położyć na rozpowszechnienie znaku Chrystusa, urządził raz wspaniałą procesję, wprowadzającą godło to do Sieny. Cała Signorja brała udział w owej uroczystości, a tabliczkę Bernardina niesiono otoczoną relikwjami. Poczem priorzy kazali na wieczną pamiątkę wymalować duży znak Chrystusa na zewnętrznej ścianie ratusza, zdobiący do dziś dnia przepyszną budowę. Wielu prywatnych właścicieli również ozdobiło fasady swych domów z kamienia wykutą cyfrą Chrystusa, a sporo tych znaków dotąd się utrzymało.

Chcąc utrwalić zasady nauk Bernardina, zwłaszcza co do ograniczenia zbytku, co do zaprowadzenia oszczędności w wyposażaniu dziewcząt i ułatwiania małżeństw, wydała Signorja rozporządzenia, które nazwano „Riformagioni di frate Bernardino". W Perugji uchwalono także podobne statuty, dotąd przechowane pod tytułem „Statuta S. Bernardini".

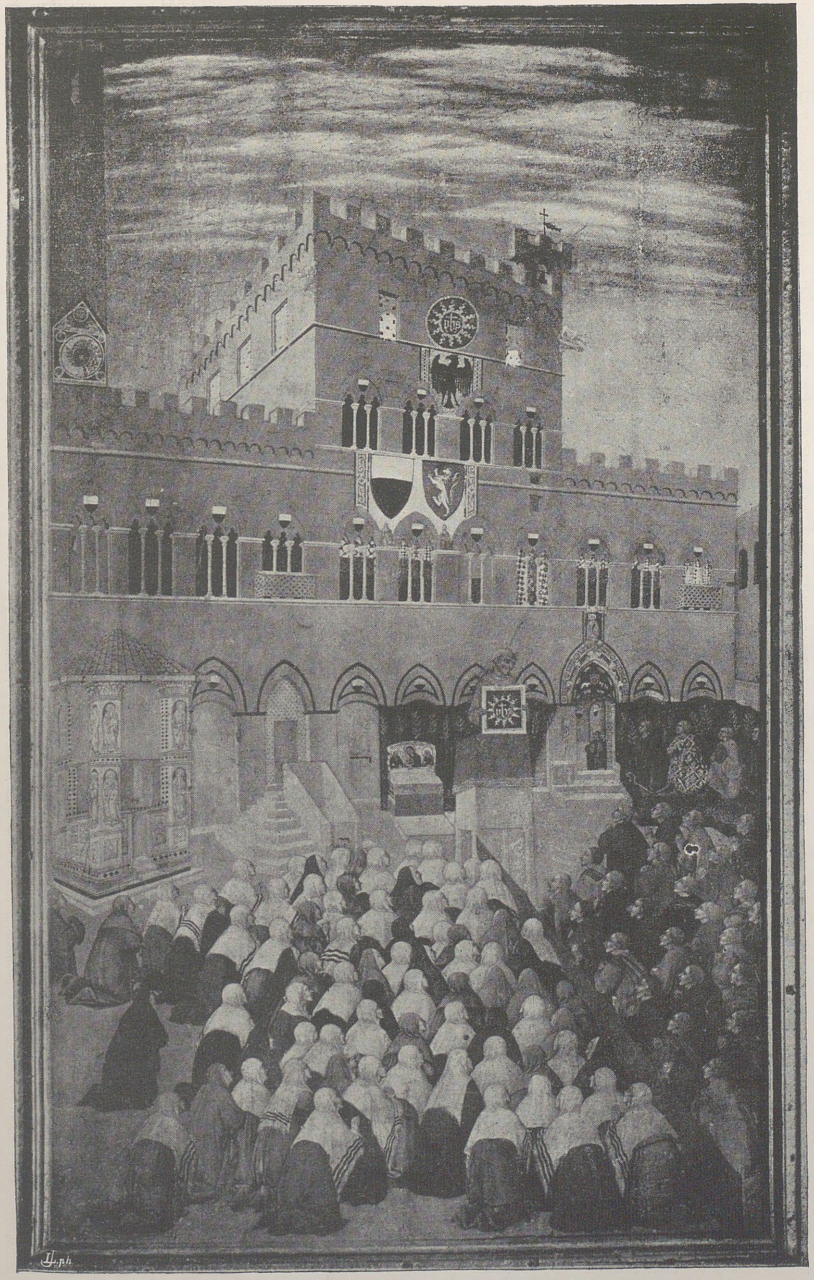
Dziesiątego czerwca 1425 pożegnał się Albizzeschi na jakiś czas ze swem rodzinnem miastem, aby iść do Umbrji, do kraju św. Franciszka.

II.

W Arezzo, w Perugji, w Orvieto, zdziałał on dużo dobrego, ale w chwili, kiedy jego czynność apostolska stawała się istotnem dla środkowych Włoch błogosławieństwem, nie-



Bonsignori. Dwaj mnisi trzymający znak św. Bernardyna. Brera w Medjolanie.



Sano di Pietro. Kazanie św. Bernardyna na sieneńskim placu.
Według obrazu w Sala del Capitolo w sieneńskiej katedrze.

przyjaźni mu mnisi chcieli go z zazdrości przyprowadzić do upadku.

Głównymi jego przeciwnikami byli dominikanie, którzy częścią z powodu nieprzyjemnego im współzawodnictwa, częścią z powodów zasadniczych starali się zawsze, otwarcie i skrycie, walczyć przeciw zakonowi św. Franciszka.

Dominikanie widzieli teraz w owych znakach z imieniem Chrystusa, które Bernardino wszędzie wprowadzał, niebezpieczne dla religji nowatorstwo, wrzekomo obawiali się, aby te tablice nie stały się przedmiotem kultu u ciemnego ludu. Chwytali się tej samej zasady, co ongi ikonoklaści wobec malarstwa i rzeźby.

Głównym przeciwnikiem Bernardina był brat Manfred, którego nauki sieneński kaznodzieja w Lombardji potępiał. Dominikanin zapowiadał bowiem przyjście Antychrysta w najbliższym czasie, a Bernardino uważał za szkodliwe szerzenie postrachu w społeczeństwie, znękanem różnorodnemi walkami. Upokorzony przeciwnik nie zapomniał franciszkaninowi tej urazy.

W cichości więc przedstawili dominikanie Bernardina w Rzymie jako szkodliwego heretyka i skłonili papieża Marcina V, aby go wezwał do wytłumaczenia się przed kurją rzymską. Umieli oni tak rzecz urządzić, że rozpatrzenie sprawy powierzonem zostało ich zakonowi, a nim jeszcze Bernardino do Rzymu przybył, usposobili nieprzyjaźnie przeciw niemu nietylko papieża, ale i publiczność rzymską. Zarazem rozpoczęli w całych Włoszech agitację przeciw znakom Chrystusa i odmawiali rozgrzeszenia właścicielom domów, na których były umieszczone. Pospólstwo, zawsze skłonne uderzać na tych, przeciw którym agitacja jest skierowaną, powszechnie zaczynało witać franciszkanów okrzykiem „Foras Jezu“ — „Precz z imieniem Jezusa“!

W Rzymie jednak, dzięki dobremu wrażeniu, jakie Bernardino sprawił na papieżu, sprawa szybko została rozstrzygniętą, a obrona obwinionego o herezję tak była łatwą, że franciszkanin od wszelkich zarzutów został uwolniony.

Dominikanie ponieśli najzupełniejszą porażkę, tem większa, że papież pozwolił Bernardynowi, aby miewał w Rzymie kazania, tak u św. Piotra jak i w innych kościołach. Niebawem

stał się franciszkanin najpopularniejszą osobistością w stolicy apostolskiej i wychodził stamtąd w dalszą podróż: do Florencji, do Sieny, do Bolonji, z prawdziwem triumfem.

Dominikanie jednak nie spoczywali. Zaledwie papież Marcin V umarł (1431), zwrócili się do kardynała, czuwającego nad czystością wiary, przeciw Bernardynowi, korzystając ze sposobności, że w Bolonji, w kościele św. Petronjusza, wystawiono znak Chrystusa nad wielkim ołtarzem.

Powołano znów Bernardyna do Rzymu, ale tym razem dominikanie prowadzili proces w takiej tajemnicy, że się nawet papież narazie o nim nie dowiedział. I byliby dokonali swego podstępnego dzieła i zasądzili znienawidzonego rywala, gdyby Sieneńczycy nie byli przejrzeli całej intrygi.

Ale Siena, widząc co się dzieje, wysłała natychmiast swego posła do Rzymu, który w porozumieniu z kardynałem Caninim, byłym arcybiskupem sieneńskim, rzecz całą wyjaśnił.

Rozgniewany papież, że tak ważną sprawę starano się załatwić bez jego wiedzy, kazał procesu zaniechać i osobną bullą z 7 stycznia 1432 ogłosił, że Bernardino jest niewinnym.

Triumfujący zakon franciszkański z większą jeszcze niż dotąd energją szerzył kult „imienia Jezus“, bo tak ten kult później nazwano w całej katolickiej Europie. Trigram św. Bernardyna do dziś dnia można spotkać nietylko na budowlach we Włoszech, ale i we Francji, w Niemczech i w Hiszpanji. Na sławnym swemi ozdobami architektonicznemi domu w Burgos, tak zwanym Casa del Cordon znajduje się on także. Co więcej, znak ten przyjął założyciel jezuitów, Ignacy Lojo'a, jako godło potężnego zakonu, a papież Klemens VII i Inocenty XIII ustanowili osobne święto imienia Jezus.

Bernardino miał jeszcze i to zadośćuczynienie za wycierpiane prześladowania, że papież ofiarował mu sieneńskie biskupstwo. Ubogi mnich nie przyjął wszakże tego zaszczytu, chciał mieć, jak się później w jednem ze swych kazań w Sienie tłumaczył, swobodę mówienia „całą gębą, a nie półgębkiem“, którejby nie miał jako wysoki dygnitarz kościoła. „Nihil habeo nisi linguam“, „prócz języka nic nie posiadam“, powiedział jeden z francuskich franciszkanów, ta własność wystarczała i Bernardynowi.

Umęczony wreszcie pracą i walką cofnął się Bernardino do ulubionego klasztoru w Capriola, aby tam spisać swe główne kazania, ułożyć je w system, streścić w nich swoją naukę i przygotować następcom w zawodzie kaznodziejskim swą moralną spuściznę.

Kazania te rozeszły się szybko po całym chrześcijańskim świecie i były przez długi czas wzorem wymowy dla duchowieństwa. Bernardino spisał je po łacinie, sposobem i stylem „uczonych", a przeto straciły one w książce niemało z tej werwy, z jaką przed zgromadzonym ludem były wypowiedziane. Zebrał je w XVII wieku Frà de la Haye, franciszkanin, ale zbiór ten zawiera tylko część dzieł wielkiego kaznodziei.

Znaczna część kazań — i to owe czterdzieści pięć, które Albizzeschi miał w Sienie, w lecie roku 1427, doszła nas w narzeczu toskańskiem, tak, jak przed ratuszem i przed kościołem franciszkanów była wypowiedziana.

Jeden z jego słuchaczy, farbiarz sukna w Sienie, maestro Bartolomeo, porzucił narazie swój warsztat, aby słowo w słowo notować kazania słynnego franciszkanina. Siadał on na rynku i rylcem na tabliczkach, woskiem pociągniętych, spisywał wszystko, jak najlepszy dzisiejszy stenograf. Powróciwszy do domu, odpisywał notatki na papierze, a była to niemała praca, gdyż kazania trwały po trzy i cztery godziny. Widocznie był to jakiś wykształcony farbiarz i musiał używać skróconego pisma, które w średnich wiekach pospolicie było znane. Dobrze on się zasłużył około włoskiej literatury XV wieku.

Ukończywszy redakcję swych kazań, rozpoczął Bernardino w roku 1436 na nowo tułacze życie po Włoszech, ale nie mógł dłużej oddawać się kaznodziejstwu, gdyż papież powierzył mu naczelnictwo obserwantów, których liczba wskutek jego działania nadzwyczaj się wzmogła.

Coraz to nowe powstawały klasztory obserwantów, których zwano także „spirituali", w odróżnieniu od braci „conventuales", idących w duchu Eljasza, wygodniejszych, uznających potrzebę wspólnego klasztornego majątku.

Zakon franciszkanów tak się wzmógł przez dwa wieki swego istnienia, że za życia św. Bernardyna liczono w całym chrześcijańskim świecie dwakroć sto tysięcy franciszkań-

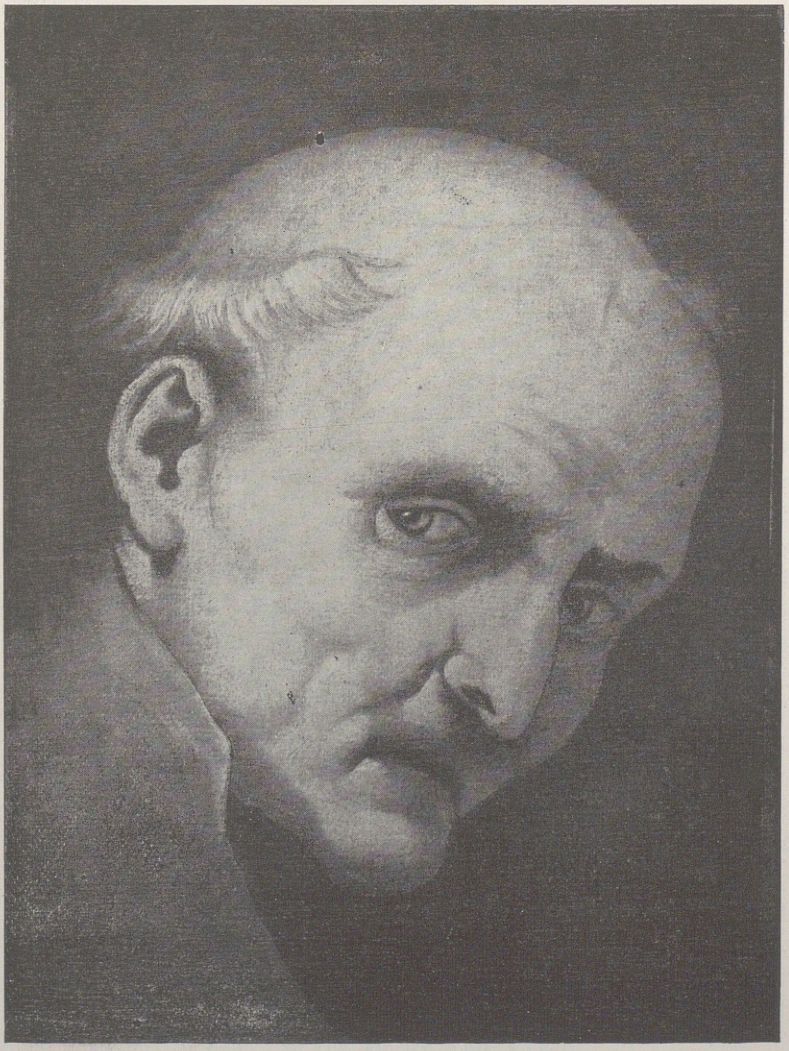
skich mnichów, z których znacznie mniejsza część należała do ściślejszej reguły obserwantów.

Bernardino, podobnie jak św. Franciszek, zakazywał braciom, aby przyjmowali złoto, obawiając się, aby się w nich chciwość nie wyradzała. Niejednokrotnie ofiarowano mu znaczną sumę na budowanie klasztorów, Bernardino żył jednak z dnia na dzień „jak żyją ptaki niebieskie“ i nie chciał widzieć, ani się dotykać, ani zbierać pieniędzy. Nawet przedmiotów złotych, dawanych na ofiarę, nie wolno było przyjmować jego adeptom.

Jako administrator, jako dowódca wielkiej armji obserwantów, nie czuł się jednak Bernardino w swoim żywiole, przyzwyczaił się od młodości do czynności apostolskiej i w niej widział swoje powołanie. Prosił więc papieża o uwolnienie go od wikarjatu, a otrzymawszy je, rozpoczął znowu kaznodziejską wędrówkę. Z wielkim entuzjazmem przyjmowano go w Padwie, gdzie jako w mieście uniwersyteckiem w znacznej części miał bardzo wykształconą publiczność przed sobą, poczem wrócił znów do Sieny, oparł się na chwilę o swą Capriolę, ale nie umiejąc spoczywać, przedsięwziął przy końcu swego żywota ostatnią podróż do Włoch południowych.

Znękanego pracą, schorowanego, nie chcieli puścić bracia w Capricli, ale Bernardino nie dał się powstrzymać, a nie mając sił iść piechotą, wsiadł na osła i puścił się w daleką drogę. Ciało jednak nie mogło już wytrzymać tych trudów, Albizzeschi zachorował na granicy neapolitańskich krajów, którym chciał nieść słowa pociechy, a otoczony swymi uczniami, umarł 20 maja 1444 roku w klasztorze franciszkańskim w Aquila.

Zakonni kronikarze opowiadają, że umierał z uśmiechem na ustach „ridenti similis“, a franciszkanie śpiewali nad jego ciałem zwrotkę z Magnificat: „Ojcze, Imię Twoje dałem poznać ludziom, których mi posłałeś: teraz modlę się za nimi, a nie za światem, gdyż idę do Ciebie. Alleluja!“



Portret św. Bernardina Franciszka Vanni w zbiorach Frizzonniego w Medjolanie.

III.

Trzynasty wiek, jak we wszystkiem: w urządzeniach społecznych, w literaturze, w sztuce, tak i w kaznodziejstwie, wstrząsnął przeszłością. Słynni mówcy religijni wojen krzyżowych porywali za sobą całe narody, a najcelniejszy z nich Bernard de Clairveaux szedł przez Francję, Niemcy i Włochy, zachęcając do wojny przeciw niewiernym.

Byli to wszakże raczej misjonarze wielkich chrześcijańskich idej, kaznodzieje królów i rycerstwa, aniżeli doradcy i przyjaciele ludu. Ich krasomówstwo nie zapuściło głębszych korzeni, a w wieku XIV kościelna ambona mało miała wpływu.

Duchowieństwo świeckie prawie zupełnie zaniedbało oratorską sztukę, wyżsi dygnitarze kościoła, biskupi, uważali poniżej swojej godności wychodzić na mównicę, niższy kler, który musiał lud pouczać, przemawiał najwięcej po łacinie, a większa połowa słuchaczy go nie rozumiała. Duchowni nie silili się bynajmniej, aby coś nowego powiedzieć, przeżuwali dawne, średniowieczne zbiory kazań, układane za czasów, kiedy scholastyczna filozofja była w rozkwicie. Zastanawiano się nad subtelnościami dekretaljów, rozbierano z ambon postanowienia prawa kanonicznego, ale nie nauczano. Najcharakterystyczniejszą cechą tego umysłowego lenistwa był nadzwyczaj popularny zbiór kazań do użytku księży pod tytułem: „Dormi sicure“ „śpij spokojnie“, bo jak się obudzisz, znajdziesz gotowe kazanie w tej księdze i głowy sobie suszyć nie potrzebujesz.

Dante jeszcze ubolewa nad tem, że zaniedbano ewangelję, nie uczono słowa bożego, ale prawnych subtelności.

> .....L'Evangelio e i Dottor magni
> Son derelitti, e solo ai Decretali
> Si studia sè che appare a'lor vivegni.

Święty Franciszek, jak pod wielu innemi względami, tak i w tym kierunku poruszył świat chrześcijański, zaczął mówić do ludu jego językiem, poprostu, do serca i przekonania, nie oglądając się na krasomówcze tradycje. Po nim kaznodziejstwo stało się niejako moralnym przywilejem zakonów,

lud słuchał franciszkanów, dominikanów, augustynjanów, a o księdza proboszcza, który recytował z kazalnicy swe dawne formuły, niewiele się troszczono.

Odpowiednio do tradycji każdego z tych zakonów, wyrabiały się pewne wybitne cechy ich krasomówstwa, które oczywiście z powszechnym rozwojem ówczesnej kultury w ścisłym są związku.

Dominikanie, którzy jako obrońcy czystości wiary, w ciągłej obawie herezji, przed wszelką się chronili nowością, najuporczywiej opierali się o dawne kaznodziejskie tradycje, o wzory z czasów scholastycznych. Augustynjanie, którzy przyjęli swą nazwę od jednego z najpotężniejszych filarów chrześcijaństwa i uważali św. Augustyna zawsze za swego ojca, szli z nauką, z postępem, mieli — podobnie jak ich wielki patron — szerszy, swobodniejszy horyzont widzenia. Dla nich więc cały ruch humanistyczny nie miał nic przestraszającego, owszem, oddawali się oni klasycznym studjom, a przeto i w kazaniach swych starali się o okrągłość stylu, o piękność zwrotów, a cytowaniem greckich i rzymskich autorów przyciągali ku sobie cały świat wyższy, wykształcony. Kardynał Cortesi posuwał się w tej mierze tak daleko, że do studjów teologicznych chciał wprowadzić terminologję klasyczną.

Franciszkanie szli oczywiście drogą, wskazaną im przez założyciela, ale droga ta była jeszcze nieutarta, a trzeba było jakiegoś większego pomiędzy nimi oratorskiego talentu, aby mógł przekształcić całe kaznodziejstwo. Miał wprawdzie zakon franciszkański swych wielkich mówców i sławnych uczonych, jak Antoni z Padwy, jak Bonawentura, jak na północy Roger Bacon i Duns Scott, ale ci ludzie żyli jeszcze w XIII wieku, pisali i kazania miewali wyłącznie po łacinie, należeli do innych czasów. Ich następcy, używający włoskiego języka, nie przyjmowali najczęściej świętej prostoty założyciela zakonu, a zamiast niej wprowadzali prostactwo na ambonę, do czego osobliwie czasy upadku kościoła, czasy wielkiej schizmy bardzo się nadawały. Ambona stała się nieraz polityczną i demagogiczną mównicą, z której się więcej rozchodziło zgorszenia, aniżeli nauki.

Z końcem XIV i z początkiem XV wieku pełno we Włoszech narzekań na upadek kaznodziejstwa. Na koncyljum

w Konstancji skarży się Mikołaj de Clemanges, że kaznodziejstwo, ongi sława i zaszczyt biskupów, tak dalece upadło, że teraz wstyd iść na ambonę. Ówcześni pisarze satyrycy co chwila się wyśmiewali z kościelnych mówców, fałszerzy słowa Bożego. W chwili wszakże tego upadku, już przy końcu XIV wieku, powstaje pierwszy ludowy kaznodzieja Wincenty Ferrier, Hiszpan, dominikanin, który chociaż nie umie żadnego prócz swego własnego języka, przebiega nietylko Hiszpanję, ale Prowancję, Sabaudję, Ligurję, Szwajcarję, Francję i Flandrję, pociąga za sobą tłumy mężczyzn i kobiet i wszędzie głosi pokutę, ale zarazem sieje postrach i zrozpaczenie. Prawdziwy w tej mierze uczeń św. Dominika, grozi wszędzie gniewem Bożym, a mówi tak plastycznie, iż ludziom się czasem zdaje, że stoją przed sądem ostatecznym.

W czasie, kiedy słynny Hiszpan rozpoczyna już swe apostolstwo, Bernardino przygotowuje się do kapłańskiego zawodu. Odbywa swe studja zupełnie średniowiecznym sposobem, w trivio i quadrivio uczy się gramatyki według Donata, retoryki i filozofji moralnej, a ruch humanistyczny dopiero go później zajmuje. Jako słynny już kaznodzieja bawiąc w Weronie, chodzi tam do szkoły znakomitego humanisty Guarina Guarini; oczywiście nauka ta nie zmienia już ani jego kierunku umysłowego ani sposobu mówienia.

Wychodzi on w świat z całym jeszcze balastem scholastycznej wiedzy, a z drugiej strony przejęty duchem joachimizmu, który zawsze jeszcze panuje w klasztorach franciszkańskich ściślejszej reguły. Osobliwie studjum Apokalipsy zajmuje go, studjum, które przez kilka wieków porywało wszystkie umysły skłonnych do mistycyzmu zakonników. Wywodzi on z proroctwa św. Jana obowiązek bronienia kościoła, walczenia słowem i czynem z szatanem. Szatan, powiada Bernardyn, posyła zawsze z głębi piekieł nowych nieprzyjaciół przeciw kościołowi, a Bóg natomiast zsyła nowych obrońców. Zaledwie powstał kościół, a już wyruszyli przeciw niemu żydzi do walki, Bóg wtedy kazał iść w świat apostołom. Przeciw rzymskim cesarzom postawiły nieba całe szeregi swych męczenników, przeciw trzecim hufcom szatana, przeciw heretykom, wysłały doktorów kościoła. Czwarty atak piekieł się przygotowuje, jak świadczy rozdwojenie kościoła, obojętność

dla religji i niedowiarstwo. Przeciw tym nieprzyjaciołom wyruszają ubodzy roznosiciele słowa Bożego, paupres predicatores, mają oni podnieść swój głos nietylko przeciw błędom ludu, ale również przeciw grzechom cesarzy i papieży, królów i prałatów.

Tak sobie przedstawia sieneński zakonnik swoje powołanie.

Kazania jego są odbiciem wpływów, które działały na rozwój jego umysłu. Z jednej strony noszą one na sobie jeszcze ślady form scholastycznych, z drugiej pełne są werwy i siły, bo są skierowane do ludu. Każde kazanie jest kunsztowną, zgóry obmyślaną budową, dzieli się najprzód na trzy części, a każda z tych części na działy i poddziały, w nieskończoność. Ustępy te i dystynkcje mają wszechstronnie rzecz wyjaśnić i rozebrać, naciągnięte jednak i nie odpowiadające istocie przedmiotu, tylko go bałamucą.

Najulubieńszem zadaniem scholastyki było owo rozdrabnianie kwestji, rozbijanie jej w puch, w niedorzeczność. Bernardino ma jednak w sobie dość siły, dość rozwagi, aby w te scholastyczne okowy, w te kraty i kratki włożyć wolne słowo i znaleźć tam miejsce dla zdrowego rozsądku i fantazji.

Obok scholastycznych więzów ciężą jeszcze na wymowie Bernardina, jakby brzęczące łańcuchy, ciągłe cytacje z pisma świętego i ojców kościoła. To była wszakże tylko konieczność, nałożona duchem czasu. Naliczono w kazaniach Sieneńczyka, jeżeli się nie mylę, kilkanaście tysięcy rozmaitych cytacyj. Trzeba było rzeczywiście należeć do wielkich krasomówczych talentów, aby te trudności przezwyciężyć i wolnem słowem porwać słuchaczy. Prostota, mowa zmierzająca bezpośrednio do celu, była w pogardzie tak u scholastyków jak i humanistów, zwano ją lekceważąco „la santa rusticita".

Bernardino był jednak w tej mierze podobnym do wszystkich wielkich mówców, że publiczność, przed którą stawał, oddziaływała na niego, umiał wejść w kierunek jej myśli, zastosować się do jej potrzeb i jej ideałów. Nieraz nawet dialekt, sposób wyrażania się, zapożyczał u tych, którzy go słuchali, przybierał ludowe zwroty mowy, opowiadał popularne anegdoty, posuwał się do rubaszności, któreby dzisiaj wywołały zgorszenie. Gdy raz mówił o herbach gwelfów i ghibeli-

nów, gniewał się, że je można spotkać umieszczone nawet nad głową Chrystusa.

Tego mu było za wiele, zwrócił się wtedy do Pana Boga i wołał oburzony: Chryste, czy nie widzisz, że masz djabła nad sobą [1]).

Wśród gmatwaniny średniowiecznego mistycyzmu pełno w jego kazaniach pięknych obrazów i wzniosłych myśli. Są tam jakby kręgi Boskiej komedji Dantego, przez które przebrnąć trzeba, aby znaleźć zawarte w nich klejnoty. Oto opis radości, jaka panuje w niebie, kiedy Marja, po długiej podróży w obłokach, dostawszy się w atmosferę księżyca, unosząc się przez regjony Merkurego, Wenery, Słońca, Jowisza, Marsa i Saturna, nareszcie zasiada wśród blasku gwiazd.

„Podobnie jak ziemia na wiosnę — pisze Bernardino — tonie w kwiatach i zapachu, podobnie Marję otaczają aniołowie, apostołowie, męczennicy, wszyscy krążą koło niej, osłaniają ją atmosferą śpiewu i woni. — Śpiewając, tańcząc, formują koła, podobne jak je widzicie namalowane nad bramą Camolja".

Prawie możnaby sądzić, że Fra Angeliko, który właśnie wówczas rozpoczynał swój zawód artystyczny, miał ów opis na myśli, malując niektóre ze swych obrazów. To plastyczne przedstawienie uciech i rozkoszy niebieskich dziedziczyło się wszakże już od dłuższego czasu w imaginacji zakonników, tudzież mistrzów sieneńskiej szkoły malarskiej i było niejako moralną własnością mistycznie usposobionych umysłów.

Bernardino znał dobrze błędy, które tkwiły w sieneńskiem społeczeństwie, był to przedewszystkiem rozstrój wewnętrzny, podział na stronnictwa — „la parzialita", straszniejszy tam, aniżeli gdzie indziej. Wszystkiego złego, sądzi on, jest szatan powodem, biada ziemi i morzu, gdzie zły duch zstępuje, powiedział św. Jan w Apokalipsie. „Vae terrae et mari, quia descendit diabolus ad vos". Dlatego poświęca Bernardino kilka kazań tej klęsce, która cięży na jego narodzie. W swej rozpaczy, że stronnictwa szarpią miasto, idzie tak da-

[1]) W oryginalnym tekście zapytanie to dosadniej wygląda: „O signore Dio, oh, tu hai il diavolo sopra di te, il quale si puo dire che ti piscia in capo"! Pred. volg. II, str. 15.

leko, że prosi Chrystusa, aby żadne modły nie przynosiły skutku tym, którzy należą do gwelfów albo ghibelinów. Złorzeczy im i mówi: „Błagam Cię, Panie, aby tysiąc demonów duszę ich dzierżyło i żaden z nich odkupionym nie został".

Pokoju, pokoju! woła on ciągle.

Chce bezpośredniego skutku swych wezwań, rozkazuje podczas kazania, aby ci, którzy się pogodzą ze swymi nieprzyjaciółmi, szli zaraz do kościoła, na znak, że ślubują żyć w pokoju. Mężczyzn posyła do katedry, kobiety do św. Marcina.

Innym razem grozi swemu miastu podobnym losem, jaki spotkał Jerozolimę. „Jesteś piękną Sieno, ale nie tak piękną, jak była Jerozolima". Gdy się nie poprawisz, Bóg ześle nic takiego jak Bernardino kaznodzieję, ale brat bicz „frate Bastone" będzie z tobą rozmawiał. Kaznodzieja wie już naprzód, kto będzie tym bratem biczem. Będzie nim oczywiście kondotjer, któremu Bóg rozkaże: „Kapitanie, zabierz to miasto i zniszcz je". A takich kondotjerów przedstawia on jako szarańczę o ludzkich głowach, o włosach kobiecych, o lwich paszczach, szarańczę w pancerzach, robiącą swemi skrzydłami taki łoskot, jak wozy, które się ze sobą w bitwie ścierają.

Wyrażenia, napomnienia Bernardina są nieraz pełne siły i wzruszającej werwy. Gromi naprzykład kobiety, że długie u sukien noszą ogony. „Czyż się można dziwić złorzeczeniom ubogich, woła, gdy trzęsąc się od zimna, patrzą się, jak błoto na ulicy okrywacie waszemi sukniami, za drogie kupionemi pieniądze"... „Błoto znajduje okrycie, którego nie pragnie, a ubogi nie ma pożywienia i odzieży, o którą prosi rozpaczliwem błaganiem".

Dosadnie także zwraca się do żon, które zaniedbują swych mężów, a do innych mężczyzn się mizdrzą. „Czyś nie słyszała — pyta się pierwszej lepszej kobiety, którą spostrzegł na kazaniu — o tym oberżyście, który ma w swej gospodzie dwa gatunki wina: lepsze daje przyjaciołom, gorsze — głupcom. Tak samo czyni próżna kobieta. Dobre wino sprzedaje na placu przed biskupstwem lub w katedrze tym, którzy jej piękność podziwiają, a złe swemu mężowi. Gdy idzie do kościoła, ustroi się, umaluje, włoży girlandę na głowę, jakby była madonną, a w domu chodzi jak flądra".

Kosztowne suknie wywołują u niego najstraszniejszy wyraz oburzenia: „Gdyby jedną z tych sukien, mówił raz, dobrze ścisnąć i wykręcić, toby z niej krew ludzka wytrysła".

Z równą siłą wojował przeciw lichwiarzom i graczom, niezawsze jednak swemi kazaniami cel osiągał. Opowiadają o jednym z lichwiarzy, że po kazaniu przyszedł do Bernardina, udawał niezmiernie skruszonego i prosił go, aby raz jeszcze przeciw lichwie mówił, gdyż słowa jego wielkie sprawiają wrażenie, a w mieście mnóstwo jest lichwiarzy. — Okazało się, że zatwardziałemu grzesznikowi o to chodziło, aby jego współzawodnicy zaprzestali pożyczać pieniędzy i aby on sam na większy jeszcze mógł pożyczać procent.

Pomiędzy kaznodzieją a słuchaczem wyrabiała się, wskutek codziennych kazań, pewna zażyłość, tak, że Bernardino przerywał nieraz swą mowę i wołał na tę lub ową kobietę, aby nie drzemała, albo ucieszony wrażeniem, jakie sprawiają jego nauki, zapewniał, że z radości utył, od czasu, jak bawi w Sienie.

Stosunek ten pomiędzy nim a publicznością dochodził czasem do takiej poufałości, że raz opowiadał z ambony, iż wczoraj był raczej umarłym, aniżeli żywym. Sądził, że nie będzie mógł dzisiaj mówić z powodu kurczów żołądka. Gdy jednak zażył sporą dozę jakiegoś lekarstwa, lepiej mu się zrobiło [1]).

Oczywiście, że tego rodzaju zwierzenia gorszyły humanistów. Cicero tak nie mawiał. Zgorszenie bywało tem większe, że Bernardino czasem otwarcie występował przeciw czytaniu niektórych klasyków, jak np. Owidjusza, „De arte amandi". Literaturę taką uważał on za wielkie niebezpieczeństwo, osobliwie dla słabych umysłów, a uczniowie jego byli nawet zdania, że w kazaniach nie powinno się wogóle przytaczać greckich i rzymskich autorów.

Wobec wojowniczego usposobienia humanistów nie było bezpiecznie utarczki z nimi rozpoczynać. To też florentyńscy uczeni w pismach swych poniewierali jak mogli Bernardinem

[1]) Wymienił nawet, ile razy lekarstwo działało: „Io ebbi una purgazione tanto grande, che io so'mosso XXIV volte a qua". Pred. volg. I. str. 89.

i jego adeptami, nazywając go brudasem, żebrakiem i wogóle ośmieszając mnichów i ich prostacki sposób przemawania do ludu.

Ciągłe proroctwa Bernardina, opieranie się na Apokalipsie, dawały humanistom niemało sposobności do ostrej krytyki. Sama nawet rzymska kurja, która niechętnie widziała owę zabytki joachimizmu, owo komentowanie Apokalipsy, zaczęła myśleć nad tem, aby kres położyć temu zwyczajowi. Kościół rzymski był z zasady przeciwnym wolnemu tłumaczeniu biblji, walka więc humanistów przeciw zakonnikom, czerpiącym swe wizje i przepowiednie z pisma świętego, stała się dlań pożądaną.

Dla franciszkanów wszakże kwestja ta nie była li tylko kwestją krasomówstwa, ale zagrażała ona częściowo ich wpływowi.

Działanie bowiem na umysły proroctwami należało do tych sprężyn, któremi zakon ich rozszerzał i utrwalał swą potęgę.

Kurja rzymska jednak pod niemałym naciskiem humanizmu postanowiła bardzo stanowczo w tej mierze występować. Koncyljum laterańskie zakazało mnichom w drugim dziesiątku XV wieku pod karą klątwy rozpowszechniać przepowiednie wysnute z pisma świętego.

Był to wielki cios zadany franciszkańskiemu kaznodziejstwu we Włoszech, które w Bernardinie doszło do szczytu swego rozwoju. Oczywiście, że mimo tych przeciwności, obrazowy, popularny sposób wymowy utrzymywał się jeszcze przez czas dłuższy, ale wreszcie musiał ustąpić przed nową kulturą odrodzenia, przed gładkiem kaznodziejstwem, zaprawionem wzorami humanistów.

W roku 1535 ogłosił Erazmus w swoim Eklezjaście po raz pierwszy traktat o zastosowaniu klasycznej wymowy do kaznodziejstwa, a kardynał Boromeusz, pisząc o wymowie kościelnej XV wieku, wspomina, że franciszkanin Korneljo Musso pierwszy wniósł do swoich klasztorów formę kaznodziejską, szlachetną i przyzwoitą, porzucając szorstkie i prostackie zwroty, które dotąd były w użyciu. Z końcem XV stulecia kościelni mówcy zaczynają powszechnie przytaczać

zdania i powiedzenia pogańskich filozofów i poetów, a ambona zupełnie się zbliża do świeckiej trybuny.

Kazania wielkiego sieneńskiego kaznodziei idą w zapomnienie, ukrywają się już tylko w zapylonych foljałach miejskich i klasztornych bibljotek, tak dalece, że Fra de la Haye, który je później zbiera, powiada, że chyba sam djabeł, który tak Bernardina nienawidził, w zawiści swej porozrzucał je i poprzemieniał, aby sława popularnego mówcy zaginęła.

We Włoszech jeszcze przy schyłku XV wieku powstaje inny mówca, większego od Bernardina pokroju, potężniejszy swym politycznym wpływem, a chociaż dominikanin, w niejednem Bernardina naśladujący.

Albizzeschi, to jeszcze postać jakby wyrzeźbiona dłótem Jana z Pizy; Sawonarolę mógł już rzeźbić tylko Donattello. Pokrewieństwo jednak pomiędzy tymi dwoma mnichami niemałe, obydwaj starają się wyswobodzić Włochy z moralnego i politycznego upadku, obydwaj porywają za sobą lud i swą popularność przepłacają posądzeniem o herezję, obydwaj chcą postać Zbawiciela uświetnić. Bernardino jednak idzie przez świat drogą miłości, jego znak Jezusa ma służyć do zgody, ma wieść do pokoju; Sawonarola tymczasem twardy, nieugięty, fanatyk bez serca, dąży do panowania, radby zmiażdżyć w swej żelaznej dłoni przeciwnika, a jeżeli jego uczniowie przybijają nad bramami gmachów we Florencji cyfrę Chrystusa, to przybijają ją, aby ogłosić miastu, że Chrystus obejmuje tam panowanie, czyli, że Sawonarola chce w boskiem imieniu sprawować tam rządy.

Bernardino zostaje świętym w ludowej pamięci, Sawonarola ginie na stosie, jako męczennik raczej politycznych, aniżeli religijnych idej.

Pomiędzy uczniami Bernardina ważną rolę w religijnym ruchu XV wieku odegrał Jan Kapistran, Neapolitańczyk rodem, znakomity mówca. Kłębek kości i nerwów, jak go opisuje Eneasz Sylwjusz, mały, wyschnięty, przebiegał niemal całą Europę, boso, w obdartej siermiędze, o żebranym chlebie. Zadaniem jego było głównie działać poza Alpami i zaprowadzać tam klasztory obserwantów.

Równocześnie z Eneaszem Sylwjuszem bawił Kapistran przez jakiś czas w Austrji, gdzie dużo opowiadano o jego cu-

dach, a lud tłumnie się cisnął na jego kazania. Piccolomini wszakże niebardzo wierzył w te cuda i dość pobieżnie się o Neapolitańczyku wyrażał.

Gdy franciszkanie żądali później od niego, jako od papieża, aby im potwierdził, że Kapistran w Niemczech zmarłych z grobu wskrzeszał, Piccolomini oświadczył, że tego nie uczyni i pisał w tej mierze: „Dużo słyszałem o cudach tego człowieka, ale nie widziałem, aby cośkolwiek nadprzyrodzonego uczynił".

Nas Kapistran z tego względu szczególnie obchodzi, że pobyt jego w Polsce, a mianowicie w Krakowie, niemało po sobie pozostawił śladów. Sprowadził go głównie do Polski Zbigniew Oleśnicki, spodziewając się dużo dobrego po jego działaniu.

Kapistran przybył 28 sierpnia 1453 do Krakowa i zamieszkał u Jerzego Sworcza w rynku, gdzie bawił do 14 maja 1454 roku. W Krakowie istniał już wprawdzie klasztor franciszkanów, ale zakonnicy rządzili się luźniejszą regułą, należeli do conventuales, a przeto Kapistran nie chciał z nimi nic mieć do czynienia.

Dla cudzoziemskiego mnicha ustawiono ambonę przed kościołem św. Wojciecha, gdzie miewał kazania w dni pogodne, w zimie przenosił się do Panny Marji. Mówił po łacinie, a ksiądz miejscowy, najczęściej profesor uniwersytetu Stanisław z Kobylina, tłumaczył jego słowa na polski język.

Wskutek pobytu Kapistrana w Krakowie założył Zbigniew Oleśnicki na Stradomiu klasztor obserwantów, których w Polsce bernardynami nazwano. Bernardyni stali się u nas jednym z najpopularniejszych zakonów, a niebawem powstały ich klasztory w Warszawie, Poznaniu, Kościanie, Wschowie i Kobylinie, później zaś nie było prawie większego miasteczka, w któremby nie było bernardynów.

Zakony w Polsce zasilały się dotąd głównie cudzoziemcami, Włochami, Niemcami, tak, że klasztory właściwie nie mogły działać bezpośrednio na niższe klasy społeczeństwa, nie mogły się zróść z niemi, jak to już było na południu od czasów św. Franciszka.

Istota wpływu obserwantów polegała jednak na bezpośrednim stosunku z ludem, a Kapistran działając w tej mierze

w myśl tradycyj Bernardina, musiał się starać, aby nowe klasztory miały zakonników krajowców, którzyby do ludu własnym jego językiem przemawiali.

Zdaje się, że Oleśnicki, powołując Kapistrana do Polski i zakładając pierwszy klasztor obserwantów, głównie ten cel miał na oku, a stąd też pochodzi, że zakon bernardynów bardziej aniżeli inne zakony przyjął się na gruncie polskim.

Bernardyni wyszli z narodu, znali jego duszę i zwyczaje, a przyjmując nadto zrozumiały ludowi sposób mówienia z ambony, wprowadzony przez ich założyciela, stali się najulubieńszymi kaznodziejami w Polsce. Odrzucili ze swych włoskich wzorów formy scholastyczne, których nie rozumieli, a przejęli się duchem prostoty, która wiała z kazań sieneńskiego mnicha.

Wpływ tej wymowy Albizzeschiego najdłużej się zachował na północy, a przedewszystkiem w Polsce i na Węgrzech, a podczas, gdy kaznodziejstwo we Włoszech oddawna uległo prądom humanizmu, u nas tradycja kazań Sieneńczyka zachowała się w zakonach żebrzących prawie do dziś dnia.

Badając historję polskiego kaznodziejstwa, trzeba się zawsze oglądać na sieneńskiego mistrza, któremu nasza kościelna literatura bardzo dużo zawdzięcza. Jeżeli Skarga przejmował się w znacznej części duchem Sawonaroli, to mówcy kościelni ludowi na Bernardina się zapatrywali.

Z tego względu Sieneńczyk jest dla naszej literatury bardzo zajmującą postacią.

IV.

Trochę starszy wiekiem, nie tak znakomity swym wpływem, żył w czasach Bernardina inny zakonnik w pobliżu Sieny, który w literaturze tamtejszej zyskał sobie dobre imię.

Był nim Fra Filippo, augustynjanin z Lecceto, z owego gniazda eremitów, o którem jużeśmy wspomnieli. Z bardzo znakomitego rodu Agazzarich, urodził się Fra Filippo około roku 1339, a 30 października 1422 umarł, jako ośmdziesięcioletni starzec.

Pewnego dnia, gdy nasz zakonnik w religijnych był pogrążony rozmyślaniach, usłyszał nagle wielki głos, wołający z nieba: „Czytaj i pisz“ — „leggi e scrivi“.

Brat augustynjanin zabrał się więc do czytania ksiąg kościelnych i pisał tak dużo, że, według świadectwa jednego z jego następców, cały klasztor i cele zakonników pełne były jego rękopisów, a zwykłe życie człowieka nie wystarczało, aby wszystkie te dzieła przeczytać. Jedną z najważniejszych ksiąg, ręką jego pisanych, miała być kronika klasztoru od czasów mitycznych, aż do epoki Inocentego III, ale niestety zaginęła w roku 1497. — Okręt, na którym płynął wówczas generał zakonu augustynjanów Fra Mariano do Neapolu, zatonął, a z nim nieoceniona księga.

Z kilkudziesięcioletniej autorskiej pracy słynnego w swym czasie mnicha doszedł nas jeden tylko większy rękopis, przechowany w sieneńskiej bibljotece komunalnej, zawierający krótkie opowiadania, legendy i anegdotki klasztorne, bardzo barwne i bardzo charakterystyczne. Wydano je po raz pierwszy w roku 1864 pod tytułem: „Gli Assempri di Fra Filippo da Siena". Książkę tę napisał Filippo w roku 1397, kiedy już miał około pięćdziesięciu lat.

Podobnie jak Bernardino, narzeka Fra Filippo na owe czasy. „Ludzie, jak szatany, pisze, jakby z piekieł wyszli, a naczelnikiem ich najgorszy, jakiego sobie można wyobrazić, rycerz angielski, nazwiskiem Messer Giovanni Acuto". Ten sam Acuto, którego św. Katarzyna chciała wyprawić do Ziemi Świętej.

W klasztorze opowiadano sobie o Acucie, którego właściwe nazwisko było John Hawkwood, straszne historje. Po zdobyciu jakiegoś miasta dwóch z jego podwładnych spierało się, do którego z nich będzie należała ujęta mniszka. „Niech każdy z was weźmie po połowie", rozsądził dziki wódz i własną ręką rozpłatał kobietę na dwie części. Gdy go franciszkanie witali, mówiąc: „Pokój z tobą", odpowiedział im: „Ja nie żyję pokojem ale wojną"

Anegdotki Fra Filippa są wiernem odbiciem umysłowego życia w odosobnionym klasztorze. Pisane są w sieneńskim dialekcie, poprostu, krótko, treściwie, ale z wielką werwą i życiem. Przesuwają się w nich przed nami rozmaite postacie, jużto wynędzniali pustelnicy, dusze zbolałe, szukające pociechy w snach mistycznych, ludzie, którzy noce przepędzali na umartwianiu się i modlitwie, jużto opasłe mnichy, sprzeda-

jące rozgrzeszenia i w cielesnych grzęznące uciechach. Roi się w tych opowiadaniach od kobiet, malujących się „na podobieństwo djabła“, tudzież od mężczyzn żarłoków i pijaków, rozrzucających swe mienie grą w kości. Sieneńczycy lichwiarze niemały stanowią zastęp w tych sylwetkach, jak również i ci, co bluźnią Bogu i świętym Pańskim.

Niektóre z opowiadań Fra Filippa są wytworem, jak się zdaje, ludowej wyobraźni, inne czerpane z kronik i ksiąg współczesnych, innych wreszcie pochodzenia szukać należy w dziełach, które mnisi wówczas najwięcej czytali, jak pisma św. Grzegorza Wielkiego i Dialogus miraculorum Cezara di Heisterbach. Wszystkie jednak zastosowane do miejscowych sieneńskich stosunków, a autor, chcąc je tem podobniejszemi do prawdy uczynić, przy każdej prawie historji opowiada, że ją słyszał od naocznego świadka, albo że osoba, o którą chodzi, znaną była w Sienie.

Rzecz napozór prawie nie do zrozumienia, że naród włoski bardzo jest ubogim w legendy, że większość owych gadek, któremi się bawiło średniowieczne społeczeństwo w Sienie, Florencji lub Medjolanie, miała obcy początek, a mianowicie północny lub wschodni. Imaginacja włoskiego ludu zdawała się być zanadto trzeźwą, zanadto blisko krążącą około rzeczywistości i prawdy, aby znaczny skarb legend po sobie pozostawić miała.

W powiastkach Fra Filippa napróżno szukalibyśmy literacko wykształconego autora. Niema w nich ani artystycznej budowy, ani wyrobionego stylu, ani dobrze obmyślanego planu. Są to opowiadania człowieka o średniej umysłowej kulturze, nie mającego wyobrażenia o jakiejkolwiek umiejętnej krytyce przedmiotu, którym się zajmuje. W formach pisarskich i wyrażeniach ciągle się on powtarza i często nuży jednostajnością opowiadania. Pisze tak, jak w klasztorze mówiono, ale właśnie ten wszelki brak literackiego obrobienia jest jedną z najważniejszych zalet Fra Filippa, gdyż autor przekazuje nam i odzwierciedla prawdziwe, nieubarwione życie. Wiek XIV miał daleko wyżej literacko stojących autorów, zajmujących się również klasztorem, jak Bartolomeo da San Concordio, Cavalca i Passavanti, ale żaden z nich nie przekazał

nam tak wiernie, jak Fra Filippo, umysłowej kultury zwykłego średniowiecznego mnicha.

V.

Właściwym bohaterem opowieści Fra Filippa jest djabeł. Nie ten zły duch wielki, potężny bóg złego, szatan, który rządzi piekłem Dantego, nie upadły anioł, który na czole ma jeszcze odblask swej pierwotnej piękności, nie: l'imperator del doloroso regno, ale ów djabeł ludowej imaginacji, który wszędzie jest, wszędzie się wciśnie, którego zajmuje każda drobnostka ludzkiego życia, który korzysta z każdej sposobności, aby dobremu duchowi płatać najrozmaitsze psoty. Djabeł brzydki a śmieszny, który się wyrywa z zalotnych uścisków czarownic i zapach siarki po sobie pozostawia.

Szatan zsyła na ziemię całe zastępy swych podwładnych djabłów; każdy człowiek ma swego djabła, który go śledzi, pilnuje i czyha na każdą sposobność, aby go schwycić w swe sidła i paszcze. Ale szatan nie ogranicza się na załatwianiu swych spraw na ziemi z pomocą tych wysłańców. Mimo całej zręczności djablików łatwo ich poznać, człowiek się ich strzeże, nie dowierza im, więc szatan ma jeszcze inne sługi na ziemi, ludzi mu zaprzedanych: czarodziejów, magów i czarownice.

Czarodziej wszakże czarodziejowi nierówny, dwa są ich rodzaje. Do jednego należą ci, którzy swą duszę piekłu zaprzedali, a przeto wszystko muszą wykonać, co im szatan robić rozkaże. Drugi, wyższy stopień czarodziejów, to właściwi magowie. Mają oni wskutek władzy, nadanej im przez wyższe potęgi, wpływ na samego szatana. Djabeł nie może im niczego odmówić. Na żądanie wyznacza im podrzędnego djabła do usług osobistych. Taki „spiritus familiaris", to nieoceniony towarzysz, niewolnik, gotów na każde skinienie; miewali go rozmaici wielcy ludzie, nosił go przecież Provenzano Salvani, zamkniętego w ampułce, w bitwie pod Montaperti.

Demoni, że tak powiem, drugiej, niższej kategorji, tudzież czarownice, najbardziej zajmują Fra Filippa, bo to codzienni towarzysze człowieka.

Djabeł niewyczerpany jest w pomysłach, aby wykraść Panu Bogu jak najwięcej dusz ludzkich: ciągle zmienia swą

postać, raz przebiera się za pannę służącą, innym razem za mnicha, młynarza lub żołnierza, wszędzie go pełno, a wszystkie wady społeczeństwa są jego sprawą. Zręczny, dowcipny, piętnuje najstraszniejsze swe czyny dobrym humorem, który go do pewnego stopnia robi sympatycznym.

W sieneńskich legendach bardzo często pojawia się on przebrany za zalotną dziewczynę, albo młodą kobietę, które chcą uwieść anachoretów. Błogosławieni Sansedoni, Franco, Bartolo da S. Geminiano narażeni byli na takie pokusy.

Djabeł Fra Filippa niepodobny nawet do owego strasznego potworu, opisywanego przez autorów poprzedzających Dantego, ale jest raczej rycerskim mężczyzną o ogorzałej twarzy, albo czarnym Afrykaninem. Bliżej mu się przypatrzywszy, widzi się dopiero, że to nie człowiek, ale siarką ziejący demon.

Ludzka postać nie wystarcza djabłu w jego przeistoczeniach, więc według Fra Filippa ukazywał on się jako brzydka, chuda, czarna szkapa, albo jako pies czarny i ponury.

Djabeł zazwyczaj szybko się zjawia, niespodziewanie, a gdy znika, straszne po sobie pozostawia zniszczenie. Owa sieneńska elegantka, którą zły duch umalował swemi bielidłami, umarła trzeciego dnia, zgangrenowana na twarzy; młody mnich, który się z djabłem zaprzyjaźnił, niespodziewanie umarł.

Djabeł strasznym jest w swej zawiści, nie ma on spokoju, dopóki nawet na trupie grzesznika gniewu swego nie wywrze. Kąsa, przebija, dusi tych, którzy wpadną w jego pazury, a ciało i duszę ich porywa do piekieł. — Według świadectwa jakiegoś pustelnika cała chmura djabłów niosła duszę cesarza Henryka II. Pustelnik widział to na własne oczy...

Djabeł sprawia trzęsienie ziemi, wywołuje burze, zsyła pioruny, powodzie i ciemności. Panuje nad żywiołami.

W kilka lat po wielkiej morowej zarazie z roku 1348 — opowiada Fra Filippo — zdarzyło się w Borgo San Sepolcro, blisko Arezzo, że kilku włościan wracało późno w nocy do domu. Naraz zobaczyli oni mnóstwo jeźdźców czarnych, ponurych i tak groźnie wyglądających, że strach ich przejął wielki. — Ale jeden z nich zdobył się na odwagę i zapytał: „Co

zacz jesteście"? Wtedy starszy z jeźdźców odpowiedział: „Jesteśmy wysłańcami szatana i mamy rozkaz zniszczyć Borgo San Sepolcro".

Nad ranem straszne trzęsienie ziemi nawiedziło owo miasteczko i tak było ciemno, że cały horyzont zdawał się być zapełniony czartami.

Aby przeszkodzić trzęsieniu ziemi i uderzeniom piorunów, zakopywano w fundamenty prywatnych i publicznych budowli w Sienie tak zwane „telesmata". Wieża Mangia dlatego tak długo stoi i dotąd się nie zawaliła, pomimo burz i piorunów, ponieważ w każdym rogu jej fundamentów zamurowano kamienie z hebrajskiemi, greckiemi i łacińskiemi napisami, zabezpieczające ją od czartowskiego wpływu.

Przeciw potędze szatana walczą aniołowie i święci, a każdy człowiek, podobnie, jak ma swego djabła, tak ma i swego anioła. Według wyobrażeń Fra Filippa dusza ludzka podróżuje przez świat, mając anioła po prawej, djabła po lewej stronie. Oczywiście ci dwaj przeciwnicy nie patrzą na siebie obojętnie, ale zacięte ze sobą staczają walki.

Także święci potykają się z djabłami. Fra Filippo opowiada o św. Jakóbie z Kompostelli, jak tenże walczył z dwoma z nich, przebranymi za mnichów, chcących pożyczyć pieniędzy kupcowi z Arezzo, niejakiemu Marinowi. Marino jednak ślubował już pierwej odbyć pielgrzymkę do Kompostelli, słusznie więc należał do św. Jakóba, a nie do piekielników. Święty go też obronił.

W Sienie Madonna, jako szczególna jej opiekunka, chroni miasto od wszelkich klęsk, od głodu i trzęsienia ziemi i także musi nieraz z djabłem staczać spory.

Ten świat Fra Filippa jeszcze zupełnie średniowieczny, pogrążony w ponurej demonologji, a wobec niego wierzenia Bernardina wielkim są postępem. Podczas gdy Fra Filippo w postrachu przed piekłem jedyną prawie widzi podstawę porządku społecznego, w Bernardinie dziedziczy się tradycja św. Franciszka, poprawa ludzkości miłosierdziem i miłością.

Zresztą na Bernardina działa już, może mimo jego woli i wiedzy, łagodzący wpływ humanizmu, podczas gdy zamknięty w swych klasztornych murach Fra Filippo żyje jeszcze twardą przeszłością.

ROZDZIAŁ SZÓSTY

SIENEŃSKIE STUDIO I HUMANIZM

I.

Siena, podobnie jak Bolonja, jak Padua lub Perugja, miała swoje „studio", swój uniwersytet, który osobliwie w XIV i XV wieku doszedł do wysokiego stopnia rozwoju. Mnóstwo cudzoziemców, Niemców, Hiszpanów, Portugalczyków, przyjeżdżało tam na naukę.

Początki tego studio były skromne i odnoszą się do pierwszych dziesiątek lat XIII wieku. Zrazu istniało ono jako szkoła prawa, a przedewszystkiem prawa rzymskiego, którego znajomość była konieczną, gdyż gmina sieneńska postanowiła w roku 1176 rządzić się prawem rzymskiem.

Zczasem jednak zakres szkoły się rozszerzył, w roku 1240 istniał już uniwersytet, przez gminę utrzymywany, a w dziesięć lat później statut miejski zawierał szczegółowe postanowienia co do płac nauczycieli gramatyki, prawa i medycyny.

Pomiędzy tymi ostatnimi zasłynął Pietro Ispano, Portugalczyk z rodu, późniejszy papież Jan XXI. Był on uczniem paryskiego uniwersytetu, gdzie się kształcił na podstawie arabskiej i żydowskiej medycznej wiedzy. W czasie swego czternastoletniego pobytu w Sienie wykładał nietylko medycynę, ale i umiejętności prawnicze i tam napisał jedno ze swych najsławniejszych dzieł: „Summulae logicales".

Przyszły papież znajdował się pomiędzy lekarzami, którzy opatrywali rannych po bitwie pod Montaperti.

W roku 1310 nadała gmina studentom i nauczycielom uniwersytetu rozmaite przywileje, jak uwolnienie od podatków, od służby wojskowej, ale dopiero od roku 1321 rozpoczyna się epoka właściwego rozkwitu tej sieneńskiej szkoły.

Powód owego rozwoju był poczęści przypadkowym.

W Bolonji zaostrzyły się do tego stopnia wówczas polityczne stosunki, walki białych i czarnych były tak zawzięte, że znaczna część profesorów i studentów tamtejszego uniwersytetu postanowiła wyemigrować i szukać spokojniejszego miasta dla nauki. Wielu z nich udało się do Imoli, przeważna liczba wyszła do Sieny.

Gmina sieneńska zrozumiała ważność chwili dla swego studjum i dołożyła wszelkich starań, aby Bolończyków do Sieny ściągnąć. Wysłano deputacje znakomitych obywateli do Imoli i Bolonji, zaasygnowano 6000 florenów na koszta podróży doktorów i szkolarzy, na opłacenie transportu ich książek i przyznano im mnóstwo rozmaitych ułatwień. Pomiędzy innemi pozwolono, aby się ta obca rzesza w Sienie urządziła według bolońskich uniwersyteckich zwyczajów, a miejscowej ludności nakazano, aby jak najuprzejmiej się wobec przybyszów zachowywała. Rząd postanowił, że ktokolwiekby słowem lub czynem obraził cudzoziemskich doktorów lub szkolarzy, będzie skazany na podwójną karę, wyznaczoną zazwyczaj za podobne przekroczenia.

W końcu maja roku 1321 przybyli obcy studenci, a ludność sieneńska witała ich wesołemi festynami.

W Bolonji dzielili się szkolarze oddawna na dwie nacje: citramontańską i ultramontańską — na włoską i zaalpejską. Podział ten zaprowadzono w Sienie, wskutek czego cudzoziemcy, mając tutaj swoją korporację, tłumnie się zaczęli garnąć do sieneńskiego studjum.

Zorganizowano zaraz studjum na większe rozmiary, układano z tego powodu poezje, a jakiś Giullare, autor kanzony na cześć uniwersytetu, otrzymał od gminy jako honorarjum nową tunikę, co wcale pokaźnem na owe czasy było wynagrodzeniem.

Zakwitnął osobliwie wydział medyczny, ale Siena się niebawem zaniepokoiła, gdyż Florencja, jak zawsze, zazdrosząca jej wszelkiego powodzenia, postanowiła w roku 1348

założyć także u siebie wielkie studio, na sposób boloński. W tej mierze wszakże rywalka niewiele zaszkodziła Sienie. Burzliwy żywioł studencki nie podobał się florentyńskim oligarchom, wzrastający dom Medyceuszów był przeciwny wszystkiemu, co wolnomyślne wszczepiało ideje. Signorja więc zaczęła ograniczać swobody studenckie, młodzież i profesorowie niechętnie tam przyjeżdżali, a studjum florentyńskie w sto lat po założeniu w zupełnym już było upadku.

O profesorów wogóle w XIV wieku bardzo było trudno, namnożyło się sporo włoskich uniwersytetów, a liczba studentów coraz się zwiększała. Staranna jednak o rozwój swojego studjum gmina sieneńska korzystała z każdej sposobności, aby przyciągnąć znakomitych uczonych. Gdy też w roku 1361 Barnaba Visconti oblegał Bolonję, a pobyt dla spokojnych profesorów znowu się tam stał nieznośnym, wysłało sieneńskie Consiglio generale osobną deputację, aby poodmawiała uciśnionej Bolonji co najlepszych profesorów prawa i medycyny.

Wielkie współzawodnictwo robił Sienie uniwersytet w Perugji, który należał do najlepszych we Włoszech, a na podstawie papieskich przywilejów był tak zwanem „studio generale", jedynym uniwersytetem na przestrzeni pomiędzy Perugją a Neapolem, którego dyplomy doktorskie wszędzie miały wartość. Uniwersytet w Rzymie, fundacja Bonifacego VIII, istniał niedługo, nie miał wówczas żadnego naukowego znaczenia.

Usilnem więc staraniem sieneńskiej gminy było otrzymać od papieża przywilej na studio generale, obok Perugji. Dwadzieścia sześć lat w tej mierze udawano się do Rzymu, a gdy wszelkie zachody były bezskuteczne, zwrócono się do cesarza.

Na dniu 16 sierpnia 1357 roku Karol IV dyplomem, w Pradze podpisanym, zezwolił na przeistoczenie sieneńskiego studjum na uniwersytet, równający się innym wielkim zakładom. Prawo nadawania tytułów doktorskich przyznał cesarz biskupowi sieneńskiemu, który także miał czuwać nad ścisłem przestrzeganiem nadanych uniwersytetowi przywilejów.

Jeneralnego rektora wybierało „consiglio generale della scolaresca" na podstawie terna, które biskupowi konsystorz proponował. Z owym starszym rektorem dzielili się władzą

nad studentami dwaj wicerektorowie, jeden dla ultramontanów, drugi dla citramontanów.

Stosunek pomiędzy gminą a uniwersytetem utrzymywali trzej mężowie zaufania, „savi", wybierani z każdego Terzo. Później, gdy się stronnictwa ludowe w Sienie rozwinęły, pomnożono liczbę savich i wyznaczano ich sześciu, po jednym z każdej „mons".

W studio, w tym studenckim ulu, ciągle się toczyły walki o władzę i prerogatywy, pomiędzy różnorodnemi korporacjami. Sieneńscy studenci spierali się z cudzoziemcami, prawnicy z medykami, każda korporacja dążyła do tego, aby mieć większy wpływ na wybór rektora i profesorów.

Cudzoziemcy tak się zczasem rozpanoszyli, że od roku 1361 prawie wyłącznie powoływano „forestierów" na katedry, w przeciwieństwie z Bolonją, gdzie profesorami zostawali synowie i nepoci tamtejszych mieszczańskich rodów.

W Sienie wzajemne zazdrości politycznych stronnictw pomagały do zwycięstwa cudzoziemców. Chcąc uniemożliwić miejscowe protekcje, ustanowiła Signorja, że Sieneńczykowi tylko w razie wielkiej jego zasługi może być powierzona katedra.

Zczasem zwyczaj powoływania wyłącznie tylko cudzoziemców na katedry się zmienił; w roku 1435 było już sześciu profesorów Sieneńczyków, a z końcem XV stulecia miejscowy żywioł zupełnie zwyciężył i posady profesorów stały się rodzajem monopolu tamtejszego patrycjatu.

Pomimo kilkakrotnych strasznych klęsk z powodu morowej zarazy — uniwesytet rozwijał się pomyślnie w XIV wieku. Komentowano tam „Boską komedję", uczono prawa cywilnego i kanonicznego, a wydział medyczny wyrobił sobie ustaloną sławę. Nauki, osobliwie prawnicze, dziedziczyły się w pewnych rodzinach, co było także cechą charakterystyczną konserwatywnych stosunków Sieny. Rody Paliaresich, z których jeden, Jacopo, „legum doctor" był towarzyszem Provenzana Salvaniego, Ninich, Bellantich, Aringherich, Borghesich, Sozzinich — wydawały samych prawników.

Pomnik profesora Niccoli Aringherego di Casole utrzymał się dotąd w gmachu uniwersyteckim. Słynny ten jurysta umarł w czasie morowej zarazy roku 1374. Synom jego nadał papież

tytuł hrabiowski za usługi, które ponieśli jako znakomici prawnicy.

Nadzwyczaj uczęszczanemi były wykłady astrologji, która wpływała nietylko na zwykłe codzienne czynności, ale i na sposób pojmowania i spisywania dziejów narodowych. Kronikarze wychodzili z zasady, że wypadkami dziejowemi kierują ruchy ciał niebieskich.

Stosunek uniwersytetu do duchowieństwa był wogóle dobry. Biskup sieneński rozpoczął w roku 1392 u papieża starania o pozwolenie założenia przy uniwersytecie bursy „casa di sapienza", na wzór takich, jakie istniały w Bolonji i Perugji. Zakład ten początkowo był przeznaczony dla ubogich uczniów z miasta Sieny i jej terytorjum, ale że biskupi utrzymywali go wyłącznie własnemi funduszami, więc stał się powodem wzmożenia się zczasem wpływu duchowieństwa na całe studio.

Zapewne wskutek tego już i papieże przyjaźniejszem okiem spoglądali na sieneński uniwersytet, a Grzegorz XII potwierdził przywileje Karola IV, dodając do nich prawo doktoryzowania studentów teologji i stawiając sieneńskie studio narówni z uniwersytetami w Bolonji i w Paryżu.

Wzmagający się wpływ duchowieństwa zmienił zczasem zupełnie kierunek bursy. „Casa di sapienza", założona dla Sieneńczyków, stała się powoli przytułkiem dla studentów, protegowanych przez rozmaitych kardynałów i pensjonatem dla cudzoziemców, którzy za swe utrzymanie płacili tam bardzo małą kwotę. Rektorem w studio i w sapienzy mógł być tylko duchowny profesor prawa kanonicznego.

W czasach zarazy przenoszono cały uniwersytet wraz z sapienzą do jednego z miasteczek zdrowiej położonych, co na niemałe narażało gminę koszta i trudności. W roku 1420 przebywała wskutek tego cała młodzież wraz z profesorami w Corsignano, w późniejszej Pienzy, a gmina sieneńska musiała się starać o umieszczenie i wyżywienie tej uniwersyteckiej rzeszy.

Organizacja gminy, zwłaszcza w czasach zarazy, bardzo w tej mierze była wadliwą, biedna młodzież nie miała czasami co jeść i musiała spać na ziemi w największych brudach.

Studenci więc burzyli się, a zapewne i grozili, że uniwersytet opuszczą, bo Signorja wysłała swoich delegatów do Cor-

signano, aby rzecz załagodzili. Jeden z tych posłów niemiłe stamtąd wyniósł wrażenia, bo opowiadał, że z Hiszpanami, których była znaczna liczba, nie mógł sobie poradzić, a Węgrzy zdawali mu się demonami, wypuszczonymi na wolność. Hiszpanie jednak pomimo, że zawsze uchodzili za „gente arguta", mieli sławę bardzo zdolnych studentów.

W zwykłych czasach wszakże życie w sapienzy było wesołe, a młodzież tak się do swej bursy przywiązywała, że studenci najczęściej przed siedmioma laty, przed otrzymaniem doktoratu, stamtąd wychodzić nie chcieli.

Rządzono się dość surową dyscypliną. Kto powiedział obelżywe słowo swemu towarzyszowi, nie dostawał jedzenia przez całe sześć tygodni. Przy stole studenci sami sobie pokolei usługiwali, klauzura była dość ścisła, po stancjach wolno było tylko w pewnych godzinach grać na gitarze albo na innych instrumentach.

Inwentarz z roku 1459 pozwala wglądnąć w urządzenie bursy. Stancyj liczono dwadzieścia cztery, oprócz refektarza i innych gospodarskich ubikacyj. W niektórych pokoikach spało po dwóch studentów, mieli oni po największej części na czerwono malowane łóżka, ale niewszystkie były zaopatrzone w prześcieradła.

Nawet pokój rektorski bardzo skromnie był urządzony. Messer Lodovico Teixer, krewny króla portugalskiego, który w roku 1476 piastował urząd rektora sapienzy, miał w swej kamerze łóżko, zrobione na sposób wenecki, siennik słomą wypchany, pierzynę, w której pióra policzyć było można, dwie poduszki pod głowę i białą kołdrę. W pokoju stały jeszcze trzy skrzynie, dwie czerwone a jedna biała, czerwona szafa, ławka do czytania, a nad nią również czerwona makata czy kotara.

Messer Lodovico jadał w tym samym pokoju, do czego mu służył stół o trzech nogach. Szczególnie zaś w inwentarzu podniesiono okoliczność, że w pokoju było okno oszklone „fenestra di vetro", wówczas jeszcze rodzaj zbytku.

Sapienza stała się zgromadzeniem wszelkich możliwych narodowości. Z 300 studentów, którzy w latach 1470 do 1493 tam mieszkali, połowę stanowili Niemcy, Francuzi, Anglicy, Hiszpanie, Portugalczycy, Węgrzy i Szwedzi. Pomiędzy cu-

dzoziemcami było zaś około pięćdziesięciu na sto Niemców, a dwudziestu pięciu na sto studentów z innych krajów.

O organizacji szkolarzy w Sienie niewiele nas doszło wiadomości, zdaje się jednak, że w pierwszych latach XV wieku tworzyli studenci hiszpańscy i niemieccy osobne nacje.

Od początku też XV stulecia grzebali Niemcy swych zmarłych przeważnie w San Domenico, w kościele, który wszyscy cudzoziemcy niejako za swój własny uważali.

Pochowany tam został 29 maja 1425 roku Polak, Bernardo di Pologna [1]), który zapewne należał do nacji niemieckiej, do niej bowiem wpisywali się bez wątpienia północni Słowianie i Węgrzy.

Podczas soboru, przeniesionego z Pawji do Sieny w roku 1423, występował tam nawet Polak, syn Laskarego z Gosławic, elekt poznański, jako prezydent niemieckiej nacji [2]).

Z końcem XV wieku przeznaczoną została kaplica św. Barbary u dominikanów wyłącznie dla Niemców.

Uniwersytet sieneński nie musiał być w połowie XV w. mniej uczęszczanym, aniżeli padewski, tam bowiem w owym czasie liczono zaledwie 300 studentów. W Sienie zaś sam tylko maestro Bartolo di Tura promowował ośmdziesięciu doktorów medycyny.

Oczywiście, że mała zaledwie część studentów mogła znaleźć utrzymanie w sapienzy, reszta mieszkała po prywatnych domach i niezawsze była pożądaną dla innych lokatorów. Bartolomeo Petrucci kazał się w roku 1469 w przeciągu trzech dni wyprowadzić szkolarzom ze swego domu, takie tam wyprawiali niepokoje.

Gmina jednak wogóle nadzwyczajną co do młodzieży okazywała troskliwość, a opieka jej posuwała się do tego rodzaju potrzeb, o których nawet wielu ojców nie pamięta [3]).

Trzeba było niemało taktu i dobrej woli, aby z temi tabunami, pozganianemi z całego świata, dać sobie radę. O swa-

[1]) Obituario di San Domenico. Bibl. Comunale, Cod. C. III. 2. Zdekauer. Studio str. 70.

[2]) K. Morawski: Historja Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. I, str. 126.

[3]) Conciglio della Campana vol. 209 (1421 Febr. 18). Cabella sit sublata, ut fancellarum pulcherarum abundantia habeatur (Zdekauer str. 105).

woli ówczesnej młodzieży opowiadają annale niemal wszystkich włoskich uniwersytetów. W Ferarze studenci zapalili ławki pod pozorem uczczenia uroczystości obchodu narodzin pierwszego dziecka duki Alfonsa, ożenionego z Lukrecją Borgją.

Namiętność rozprawiania nad naukowemi kwestjami panowała pomiędzy uczniami i profesorami. W sypialniach i w refektarzu sapienzy tak się dysputowało, że statuty musiały ograniczać wolność owego gadulstwa do pewnych godzin; profesorowie byli obowiązani według postanowień uniwersyteckich z roku 1475 zaraz po wykładach iść na piazza — ubrani w togi, aby tam pół godziny prowadzić publiczne dysputy.

Na wydziale medycznym ważnemi faktami były anatomiczne sekcje, które się wówczas rzadko odbywały, a przeto tem większe sprawiały pomiędzy studentami rozciekawienie. W Sienie zaprowadzono sekcje przed rokiem 1427, zdaje się, że później aniżeli w Bolonji i we Florencji. Najdawniejsze w tej mierze we Włoszech zarządzenia spotykamy w Neapolu, gdzie już Fryderyk II w roku 1238 kazał uczyć anatomji. W statutach uniwersytetu bolońskiego istniały w roku 1405 postanowienia „de anatomia quolibet anno fienda". Za najsławniejszego anatoma XIV wieku uchodził Bolończyk, Mandino. Do sekcyj anatomicznych brano trupy straceńców, a rzecz szczególna, że w Bolonji wolno było w tym celu używać więcej trupów kobiecych, aniżeli męskich.

Oprócz głównego studio istniały w Sienie jeszcze inne szkoły, klasztorne i kapitulne, które pod tym względem miały pewnego rodzaju wyższość nad uniwersytetem, że mogły się posługiwać znacznemi bibljotekami korporacyj duchownych. Uniwersytetowi brakowało większego księgozbioru, a profesorowie, w znacznej części duchowni, przekazywali zazwyczaj swe książki klasztorom.

Kapituła katedralna posiadała dużą bibljotekę. „Libreria del Duomo" miała w roku 1482, a więc w epoce zaprowadzenia druku w Sienie [1]), 127 dzieł, nie licząc w to ksiąg choralnych z minjaturami, które poczęści jeszcze dzisiaj stanowią skarb librerji Piccolominich.

[1]) Druk w Sienie został wprowadzony pomiędzy 1479 a 1484 rokiem.

Większe bibljoteki, jak katedralna, mieli franciszkanie w Osservanzy, a przedewszystkiem benedyktyni w Mont-Oliveto.

II.

Siena przez długi czas broniła się przeciw humanistycznym prądom, jako rzeczpospolita demokratyczna i konserwatywna.

Humanizm wyrobił się na despotycznych dworach; okazał się w ręku włoskich tyranów narzędziem do wywyższenia się, do zespolenia wszelkiego ruchu umysłowego i dowolnego nim kierowania, do zabicia wszelkiej republikańskiej myśli.

Humanizm służył do wzmocnienia władzy Medyceuszów we Florencji, Viscontich w Medjolanie i Estów w Ferarze.

Sama ta okoliczność, że nowa nauka miała najgłówniejsze swe źródło we Florencji, czyniła ją wstrętną w Sienie. Opierało się jej duchowieństwo, jako antychrześcijańskiemu kierunkowi, obawiała się jej ludność, jako despotycznej fali, która całe Włochy powoli zalewała.

Humanizm wpajał w społeczeństwo pogardę średnich wieków, stał w sprzeczności z najświetniejszą epoką sieneńskiej kultury, godził w jej ideały, jej tradycje, obrzucał ją śmiesznością. Siena wyrosła na innych podstawach, więc rzeczpospolita nie chciała dopuścić, aby te fundamenty siłami z zewnątrz idącemi zostały zachwiane, zwłaszcza, gdy siły te pochodziły z Florencji.

Ale nowe ideje wnikają przez zamknięte granice i przez mury forteczne, umieją sobie zrobić drogę, jak fale głosu, jak iskra elektryczna. Humanizm przedarł się przecież do Sieny pod maską nieprzyjaciela Florencji i Medyceuszów.

Przyniósł go Filelfo, któremu grunt przygotował Mattia Lupi z San Geminiano.

Mattia był słynnym gramatykiem. Siena sprowadziła go z Prato, gdzie pierwotnie uczył. Sumienny, poważny nauczyciel, musiał dużo posiadać wiedzy, skoro pod nim wykształcił się Eneasz Sylwjusz Piccolomini; nie należał on wszakże do tej wojującej generacji humanistów, jakimi byli Filelfo, albo Policjan.

Filelfo, przedstawiciel greckiej uczoności, pyszałek i obieżyświat humanistyczny, przybył w roku 1434 do Sieny. Poprzednio tułał się po całym świecie, był posłem weneckim u sułtana Murada II, pozostawał niejaki czas w służbie cesarza Jana Paleologa, w Budzie bawił u króla Zygmunta, a nawet znalazł się w jego poselstwie na ślubie Władysława Jagiełły z Zofją, księżniczką ruską, w Krakowie (1424)) i miał tam mowę na zamku.

Poczem znowu pojechał na Wschód, ożenił się w Grecji, a po ośmioletnim prawie tam pobycie wrócił do Włoch, bawił w Wenecji, uczył w Bolonji wymowy i filozofji moralnej, aż wreszcie w roku 1429 otrzymał posadę we Florencji. Miewał tam codziennie po czterystu słuchaczy, był apostołem nowych idej, a przez jakiś czas noszono go niemal na rękach.

Umysł jednak niespokojny, kłótliwy, jak większość tych roznosicieli humanizmu, zadarł Filelfo z przyjaciółmi Koźmy Medyceusza i znalazł się w obozie jego przeciwników. Gdy raz na wiosnę roku 1433 szedł na wykład, napadł go zbir, nazwiskiem Filippo z Casale, chciał go zamordować, ale humanista się obronił.

Filelfo posądzał Medyceusza, że go zgładzić kazał, a gdy niebawem wygnano Koźmę z Florencji, profesor wystąpił w jednej ze swych satyr przeciwko niemu i wzywał lud florentyński, aby go na śmierć skazał, gdyż w razie swego powrotu, będzie jeszcze niebezpieczniejszym i groźniejszym dla wolności, aniżeli dotąd.

Przewidywania Filelfa wkrótce się ziściły: Cosimo powrócił, a satyryk musiał się ucieczką ratować.

Siena, która zawsze była gotowa do przyjęcia nieprzyjaciół florentyńskich rządów, powołała go na profesora do swego studio, zapewniając mu roczną płacę 350 zechinów.

Czując się bezpiecznym, humanista rozpoczął z podwójną namiętnością wojnę na pióra z Cosimem Medyceuszem i jego przyjaciółmi, Poggiem i Niccolim, których nad wszystkich innych nienawidził.

W niespełna też dziesięć miesięcy od wyjazdu Filelfa z Florencji spostrzeżono na ulicach Sieny owego „brava", Filipa z Casale, który zwrócił na siebie uwagę dowiadywaniem się o zwyczaje i sposób życia profesora.

Schwycono go, oddano na tortury, gdzie wyznał, że chciał zamordować Filelfa. Nie dowiedziano się wprawdzie, kto go wysłał, profesor jednak był przekonany, że Medyceusze łotra w sztylet uzbroili.

Kazano uciąć prawą rękę zbirowi i puszczono na wolność. Filelfo jednak marzył o zemście. Połączył się z kilkoma florentyńskimi wygnańcami, którzy w Sienie przebywali i rozpoczął traktować z greckim zbiegiem Antoniosem Marią z Aten, aby tenże poszedł do Florencji, zamordował Koźmę Medyceusza i dwóch jeszcze innych wrogów Filelfa, Marsuppiniego i Girolama Broccarda. Florentyńscy wygnańcy obiecywali Grekowi, że gdy spełni swe zadanie, uczynią go „szczęśliwym na całe życie".

Ale Grek nie chciał się targnąć na Medyceusza, ponieważ Koźma wychodził na ulicę tylko w otoczeniu kilku zbrojnych ludzi.

Emigranci postanowili mu za cenę 4.000 florenów dodać jeszcze pięciu lub sześciu brygantów.

Grek udał się wprawdzie do Florencji, ale nie znalazłszy sposobności zamordowania Cosima, zdradził sprawę wygnańców i ofiarował się Medyceuszowi zgładzić w Sienie Filelfa, jeżeli mu za to dobrze zapłaci. Cosimo jednak kazał go uwięzić, obciąć obydwie ręce i wydalić z florentyńskiego terytorjum. Na podstawie zaś jego zeznań, wydała rzeczpospolita florentyńska także wyrok przeciw Filelfowi, któremu w razie schwytania go, postanowiono wyrwać język i nie pozwolić we Florencji przebywać.

Odtąd nie czuł się Filelfo w Sienie bezpiecznym, a zresztą i płaca, na którą się tam zgodził w ostatecznej potrzebie, była mu za małą, traktował więc ciągle to z Bolonją, to z księciem Medjolanu, aby lepszą otrzymać posadę. Po czterech latach wreszcie pobytu w Sienie udał się na jedno półrocze do Bolonji, a następnie do Medjolanu.

Po kilku latach chciał znowu powrócić do Sieny, ale żądał dwa razy tak wysokiego wynagrodzenia, jak za pierwszym razem. Gmina nie chciała się na to zgodzić, więc układy nie przyszły do skutku.

W sieneńskiem studio zajął Filelfo w czasie swego czteroletniego tam pobytu bardzo wybitne stanowisko. W roku

1435 miał swój wykład inauguracyjny, a nauki jego takie robiły wrażenie, że w rok później został już uniwersyteckim dygnitarzem, a w aktach ówczesnych piszą o nim, jako o prezesie: „in almo Studio Senesi praeses".

Humaniści nauczyli się od starożytnych używać życia, większość ich należała do ludzi, umiejących wyzyskiwać chwilę. I Filelfo wesoło czas w Sienie przepędzał, jak to różne ówczesne zapiski potwierdzają. Mimo to pracował dużo, przetłumaczył tam Plutarcha na język łaciński, a Signorja używała go do układania takich listów, które według ówczesnych zwyczajów w kwiecistej łacinie musiały być stylizowane. Gdy bowiem Aretino przysłał Sienie w darze swój przekład „Polityki Arystotelesa", Filelfo imieniem Signorji podziękował mu pismem, w którem pod niebiosa dar i dawcę podnosił, dodając, że szczęście rzeczypospolitej teraz już zapewnione, gdyż rząd ma w książce Aretina doradcę i przewodnika we wszelkiej politycznej czynności.

W tym samym czasie, kiedy Filelfo przybył do Sieny, bawił tam jakiś czas, jako poseł króla aragońskiego, Antonio Panormita „nobilis vir et laureatus poeta".

Panormita, nazywający się właściwie Antonio Beccadelli, był synem znakomitej rodziny, która z Bolonji do Sycylji wyemigrowała. Urodził się w Palermo w roku 1394, w dwudziestym szóstym roku życia porzucił Sycylję, błąkał się po rozmaitych uniwersytetach, dał się poznać swemi wierszami, a podczas dawniejszego jeszcze swego pobytu na sieneńskim uniwersytecie napisał najgłośniejszy zbiór swoich epigramów, pod tytułem: „Hermaphroditus". Że go właśnie Siena do tych wierszy natchnęła, świadczy to tylko o wolnych tam wówczas obyczajach.

„Hermaphroditus" jest zbiorem żartobliwych, wielce nieprzyzwoitych wierszyków, naśladowanych według Martiala i priapejskich poetów, pomiędzy któremi znajdują się dość niestosownie tam pomieszczone poważne nagrobki bardzo zacnych kobiet.

Panormita poświęcił swoją wesołą książkę Cosimowi de Medici, który kazał ją sobie w chwilach dobrego humoru, po obiedzie odczytywać.

Wyszła ona w latach 1425 i 1426 i niezmierne u teologów

wywołała zgorszenie. Bernardino da Siena napiętnował ją w swoich kazaniach i kazał ją publicznie spalić, a nawet koncyljum w Konstancji umieściło ją na swoim indeksie.

Panormita zresztą doszedł później do korzystnych urzędów i zaszczytów, cesarz Zygmunt włożył mu w Parmie, jako poecie, koronę z warzynu na skronie. Alfons V aragoński mianował go naczelnikiem swoich sekretarzy, a papież Mikołaj V nadał mu bogate opactwa w Sycylji. Jak wszyscy humaniści, umiał on się możnym podchlebiać.

Za czasów Filelfa i Panormity duch humanistyczny tak już zaczął ogarnywać sieneńskie studio, że po ustąpieniu pierwszego z nich z katedry musiano się postarać o godnego następcę. Był nim Pietro Felitiani, o którym może niewiele mielibyśmy wiadomości, gdyby nie słynny jego uczeń Agostino Dati, jedna z najciekawszych postaci owego sieneńskiego humanizmu. Tym razem nazwisko nauczyciela przeszło do potomności tylko z powodu sławy jego ucznia.

Pomimo, że Pietro Felitiani uczył humanistycznej wiedzy, przecież uniwersytet głośniejszy był z prawniczych i medycznych studjów, aniżeli z greki i łaciny. Astrologja kwitnęła po dawnemu, a gdy Pico della Mirandola w piśmie swem „Contra astrologos“ powstał przeciw przestarzałym przesądom, z największą namiętnością walczył z nim Sieneńczyk, Luzio Bellanti. — Niemałe zasługi około prawniczej wiedzy mieli profesorowie sieneńskiego studio: Antonio da Pratovecchio, Ludovico Pontano, Benedetto de'Bargi, Antonio de' Roselli, Filippo Lazzari, którzy tam uczyli przed rokiem 1450, a równie sławnymi stali się medycy Paolo di Castro, Giovanni da Imola, Ugo Benzi, Guilelmo Anglico. O wybitniejszych badaczach greckiej i łacińskiej przeszłości w Sienie nie słychać.

Agostino Dati także nie był wytycznym genjuszem, osobistość jego jest wszakże ideałem „spokojnego“, nie wojującego humanisty, a przeto z tego względu stała się zajmującą, w przeciwieństwie do Filelfa lub Policjana.

Jak już wspomniałem, układanie listów, not dyplomatycznych pomiędzy włoskiemi państwami, było ważną czynnością stylistów humanizmu, a Siena, nie chcąc uchodzić za

barbarzyńską, zacofaną rzeczpospolitą, musiała tę czynność powierzyć zdolnemu łacinnikowi.

Zamianowała więc Agostina Dati takim urzędnikiem, bez którego się humanistyczne czasy obejść nie mogły i powierzyła mu zarazem spisanie kroniki rzeczypospolitej. Dati nosił w swem życiu nielada tytuły, zwał się „Segretario di stato, maestro dello Studio i Storiografo del Comune".

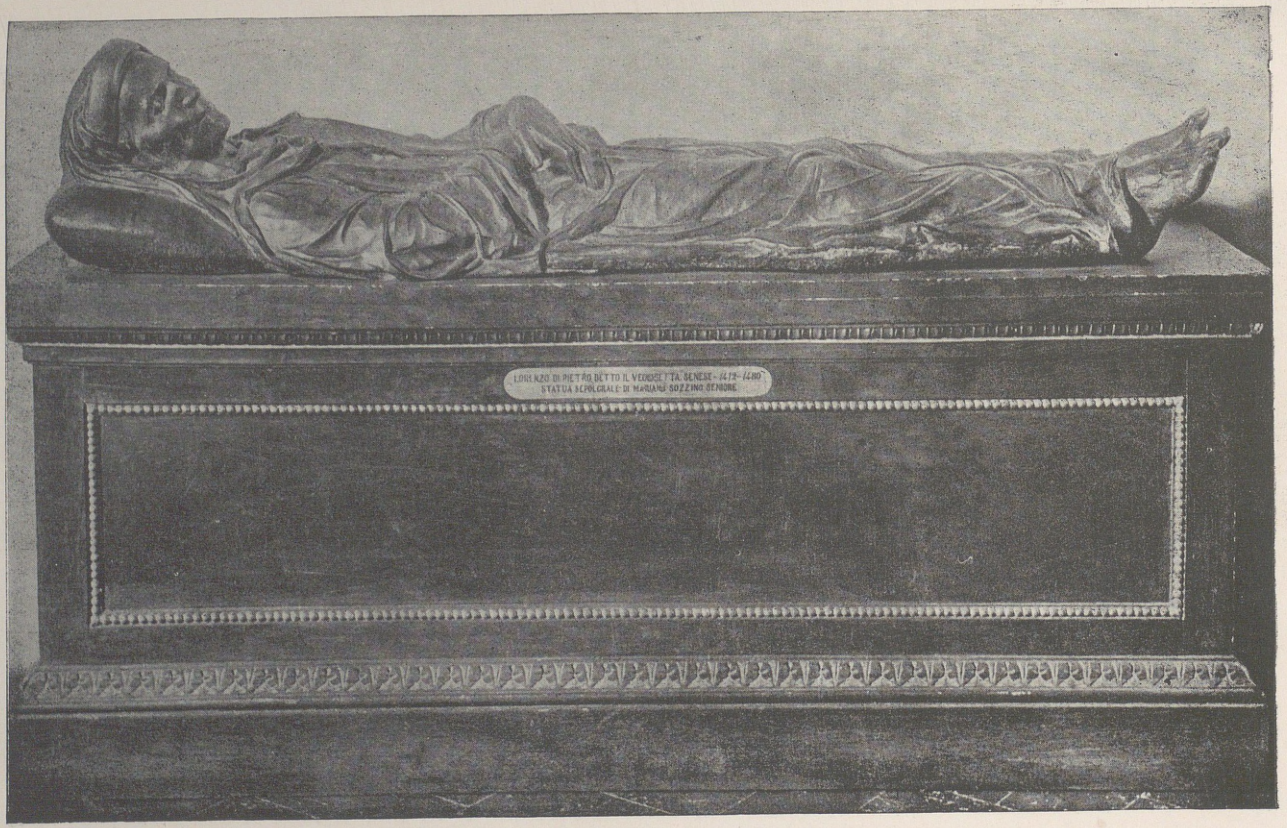
Spokojny, cichy, uczony, nie dążący do władzy, pragnął tylko pięknie pisać, nie dać się nikomu prześcignąć w znajomości łacińskich autorów i żyć w zgodzie z Signorją, zadowolić tych, którzy stali na czele rządu, „qui habent justam imperandi potestatem".

W Datim widzimy przykład tej rasy ludzi, którzy, służąc wszelkim możliwym rządom, odsuwali od siebie odpowiedzialność za przekonania, zastosowując swoje sumienie do okoliczności.

Jego listy są pełne cytat z Tuljusza i Wergiljusza. Język łaciński jest jego żywiołem, mowę ludową lekceważy, a gdy mu wypadnie napisać słów kilkadziesiąt po włosku, to dla objaśnienia potomności dopisuje na marginesie „in lingua Senese". Poczciwiec nie przeczuwał, że „lingua volgare" stanie się wkrótce językiem słynniejszego od niego sekretarza stanu — Machiavella.

Humanizm, tak jak go Dati pojmował, był czczą tylko erudycją, a w pismach, któremi Sienę zalewał, chodziło mu daleko więcej o gładkie, okrągłe zestawienie frazesów, aniżeli o rzecz samą.

Mowy też, czyto weselne, czy pogrzebowe, oracje polityczne były właściwym dlań żywiołem, pozostawił ich sporo, a niektórym nie można odmówić głębszej politycznej myśli. W Sienie istniał oddawna zwyczaj, że na weselach mawiano solenne oracje w kościele na cześć nowożeńców. Dati w tej mierze nie dał się nikomu w mieście prześcignąć. Ale i ze smutnych mów zasłynął, a jego oracje na pogrzebach profesorów Mariana Sozzina, Piotra Rossiego, Bartola di Tura, są monumentami, wystawionemi dla sieneńskiego studjum. Ów Tura wielkim był lekarzem, a osobliwie tem wprowadzał wszystkich w zdumienie, że z dokładnością podziwu



Vecchietta. Sarkofag Mariana Sozzina w Muzeum Narodowem we Florencji.

godną przepowiadał godzinę śmierci swoich pacjentów. Czy ich przy życiu umiał utrzymać, o tem milczą dzieje.

Agostino Dati, jako profesor zażywał wielkiej sławy, a jeżeli nie wyrównywał w tej mierze podobnemu sobie florentyńskiemu humaniście Wawrzyńcowi Valli, to przecież pisma jego tak się rozchodziły, że ich w XV wieku aż sześćdziesiąt liczono wydań. Osobliwie zasłynęły jego „Precetti d'eloquenza", wydane w roku 1498 w Paryżu, jako wyborna książka do nauki.

Syn Agostina, Niccolo, jako dziesięcioletni chłopak recytował już łacińskie oracje wobec sieneńskiej Signorji.

W swych mowach pogrzebowych dał nam Dati obraz jednego z najznakomitszych ludzi, jakich Siena wydała w XV wieku, Marjana Sozzina starszego. Marjano był nauczycielem Eneasza Sylwjusza w sieneńskiem studio i słynnym prawnikiem. Eneasz Sylwjusz przez całe życie zachował dlań szczerą przyjaźń i w ciągłych z nim stał stosunkach.

Sława Marjana obejmowała świat cały. Znano go w Sycylji, w Markach, w Umbrji, we Francji, w Hiszpanji, a nawet w Anglji i Szwecji. Aby słuchać jego wykładów, przyjeżdżali do Sieny uczniowie ze wszystkich krajów.

Pius II wybornie kreśli jego portret. Był to mały człowieczek, nadzwyczaj żywy, grzeczny, szczodry, dobroczynny, wielki przyjaciel kobiet, biegły we wszystkich gałęziach wiedzy. Znakomicie pisał, układał wiersze w toskańskiej mowie, co mu nie przeszkadzało, że słynnym był matematykiem, astrologiem, a nawet medykiem. Prawniczych jego rozpraw prawie zliczyć nie można. Co więcej, wybornie tańczył, grał na rozmaitych instrumentach, rozumiał się na rolnictwie, malował, słowem, brakowało mu tylko postawy i nieśmiertelności, aby być półbogiem.

Vecchieta odlał jego portret z bronzu na grobowcu, znajdującym się dzisiaj we Florencji, w Bargello. Ów „przyjaciel kobiet" przedstawiony tam jest w habicie dominikańskiego bractwa, boso z rękami nakrzyż złożonemi, ale twarz „e una meraviglia dell' arte" — jak się włoski wyraża historyk, znać w niej owo genjalne tchnienie, które ożywiało wielkiego człowieka.

Mimo kilku znakomitych humanistów, których Siena wy-

dała, studio tamtejsze nie zajęło przodującego stanowiska w nowym ruchu umysłowym. Humanizm nie polegał na umiejętnej szkolnej organizacji, ale był właściwie wykwitem naukowego indywidualizmu.

Uniwersytety były średniowieczną instytucją, humanizm stworzył akademje, rodzaj naukowych towarzystw, grupujących się około rozmaitych wybitnych osobistości.

III.

Głównemi też czynnikami nowych umysłowych prądów stały się owe akademje, a w tej mierze ghibelińska Siena, dawniej konserwatywna i broniąca się przed wszelką nowością, była z końcem XV i w XVI wieku jednem z najbardziej ruchliwych miast na półwyspie.

Namiętne zajmowanie się klasyczną literaturą, tłumaczenie i przeżuwanie dawnych autorów, zabiło w ciągu XV wieku wszelką literacką twórczość; po Dantem i Boccacciu nastąpił zastój umysłowy. Bawiono się w piękny styl, ale treść zaniedbywano; starano się co do okrągłości frazesów wyrównać Cyceronom i Wergiljuszom, ale włoska dusza drzemała.

Znakomici humaniści, grupując jednak około siebie wielbicieli i słuchaczy, stworzyli zawiązek literackiej pracy.

Stowarzyszenie — „congrega“ — stało się nowem hasłem. Nie było prawie miasteczka we Włoszech, w któremby nie powstało takie literackie ognisko. Początek dały w tej mierze Florencja, Rzym i Neapol, za niemi poszły inne miasta.

Od połowy XV do końca XVI wieku liczono we Włoszech przeszło dwieście akademij. Siena z prawdziwie demokratyczną żywością przejęła ową formę kształcenia się. Podczas, gdy we Florencji było w ciągu XVI wieku tylko czternaście akademij, Siena miała ich aż dwadzieścia trzy.

Dwie jednak florentyńskie akademje: platońska i „della Crusca“ wynosiły się sławą nad inne.

„Congregi“ przybierały zrazu swe nazwy od miejscowości albo od założyciela, jak np. „akademja di Pomponio Leto“, „Pontana“, „akademja Panormity“, później odznaczały się najdziwaczniejszemi nazwiskami. Stały się instytucjami ludowe-

mi, odpowiadającemi już swą firmą humorowi i dowcipowi narodu, mnożyły się więc akademje „indyferentów", „ekscentryków", „galerników", „gburów" i t. d.

Ponieważ nowe stowarzyszenia spotykały się zrazu z niechęcią dawniej istniejących akademij, albo z gryzącym dowcipem ludu, więc chciały złamać ostrza przeciw sobie wymierzone, przybierając obraźliwe nazwy, jak np. „akademja bałwanów".

Każdy z członków, wstępując do stowarzyszenia, nadawał sobie jakieś imię, o ile możności najdziwaczniejsze, nieraz charakteryzujące jego umysłowe braki, albo ułomności ciała. Bywało także, że członkowie jakiejś kongregi nosili miano stojące z nazwą swego stowarzyszena w sprzeczności, jak „budzący się" w akademji „śpiochów", „ryby" w akademji „mokrych".— Oprócz nazwy wymyślali sobie także i dewizy, a na walne zgromadzenia szli z chorągiewkami, na których ich znaki były wypisane.

Do zabawniejszych dewiz należało godło księcia de Salerno: para rogów z legendą: „Noszę tak rogi, aby je wszyscy widzieli, inni mają rogi, ale ich nie widać": Porto le corna che ogn'huomo le vede, altro le porta che non se le crede.

Sieneńskie akademje miały przeważnie cechę ludową, swojską, starały się rozwijać język i literaturę włoską. Podczas, gdy taka akademja „platońska" we Florencji zawierała już w swej nazwie cel swego istnienia: komentowanie starożytnych pisarzy i zastanawianie się nad filozofją platońską, najcelniejsza akademja w Sienie nazywała się stowarzyszeniem „gburów" „la congrega de'Rozzi" i przedstawiała na scenie ludowy zwyczaj i ludowy dowcip.

Członkowie stowarzyszenia byli zarazem autorami fars i komedyj, a najczęściej pochodzili z prostego ludu, jak komedjopisarz Bartiano di Francesco, który był stolarzem, jak Leonardo di ser Ambrogio Maestrelli, malarz z powołania, jak wielu innych — szewców i krawców.

Dziwić się rzeczywiście należy, że w Sienie kwitło tyle akademij di gente bassa, widocznie lud tamtejszy wydawał mnóstwo osobistości o żywym umyśle, dowcipnych, a — jak się wyraża jeden z dawniejszych włoskich pisarzy — „nie lubiących ręcznej pracy, ale oddanych zabawie i — pięknej po-

godzie": „poco inclinate al lavoro manuale e molto dedite al piacere e al bel tempo".

Przedstawienia musiały być bardzo zabawne i charakterystyczne, skoro sieneńscy „aktorzy" słynęli w całych Włoszech i jeździli po rozmaitych miastach, aby się swą grą popisywać.

Gdy markiza mantuańska przejeżdżała w roku 1515 przez Sienę, ubawiono ją komedją, graną w nocy na placu przed ratuszem, a Karol V śmiał się i bardzo był zadowolony z podobnego przedstawienia. Leon X powoływał nawet członków kongregi dei Rozzi do Rzymu, aby się w Watykanie popisywali swemi żartobliwemi sztukami.

Niccolo Campani, zwany „Strascino da Siena", ułożył dla Leona X komedję „Magrino", którą grano na dworze papieskim. Do rzymskiego repertuaru Sieneńczyków należała również komedja „Pidinzuolo", podobno bardzo zabawna.

Bankier Agostino Chigi, Sieneńczyk, protektor Rafaela i Sodomy, popierał w Rzymie swoich rodaków, którzy się tam niebawem stali popularnymi i przed publicznością, poza Watykanem dawali także przedstawienia. Strascino, pomimo że pochodził z rzemieślniczej rodziny lejarzy dzwonów, musiał mieć pewne wykształcenie, skoro w czasie swego pobytu nad Tybrem uczył poezji słynną cortegianę Imperję. Być może zresztą, że nie chodziło tam o reguły poetyki, ale o nauczenie pięknej Rzymianki sieneńskich piosnek, które się odznaczały bardzo wolnemi żartami.

Congrega de'Rozzi ukonstytuowała się dopiero w roku 1531 jako stale zorganizowane towarzystwo. Ułożono wtedy statuty „Capitoli", dotąd przechowane w komunalnej bibljotece w Sienie. Przewodniczył na zebraniach wybierany na rok lub dwa lata signor Rozzo, albo dla krótkości zwany tylko „Rozzo", „gbur per eccelenza". Głównem zadaniem członków było rozprawiać na posiedzeniach o znakomitych utworach poetycznych, pomiędzy któremi stały na czele dzieła Dantego, czytać własne stanze, sonety i komedje, a przedewszystkiem urządzać przedstawienia dramatyczne.

Początkowe utwory rozzich wyszły w roku 1550 pod tytułem „Strambotti" i raczej odznaczają się grubą ludową jowjalnością, tudzież bardzo nieprzyzwoitemi dowcipami, ani-

żeli talentem autorów. W niektórych są polityczne aluzje, które oczywiście niemałe musiały mieć powodzenie.

Rozzi wciągali głównie wyrażenia i zwroty ludowe na scenę, a tem samem dawali rozwojowi włoskiej mowy żywotniejszą, naturalniejszą podstawę, aniżeli nią było naśladowanie starożytnych autorów.

Wyśmiewano się z chłopów, a korzystano z ich rdzennej włoszczyzny. Oprócz mnóstwa erotycznych poezyj komponowano eklogi, komedje, mascharaty lub bruscelle.

Najoryginalniejszą, a ściśle sieneńską formą dramatycznych przedstawień, były te ostatnie.

Miały one swoje odrębne pochodzenie.

Bruscellantami albo uccelatorami nazywano chłopów myśliwych, którzy, jak zazwyczaj myśliwi, musieli się odznaczać zbyt bujną imaginacją, przesadą w swych opowiadaniach. Mieszczuchy więc sieneńskie miały niemało powodu do wyśmiewania się z ich kłamstw i zwyczajów. Bruscello istniało zresztą oddawna jako rodzaj rustykalnej farsy pomiędzy wieśniakami i miało pewne pokrewieństwo z dramatycznemi przedstawieniami, zwanemi „Giostre", w górach pistojańskich.

Zazwyczaj tylko dwie lub trzy osoby występowały w bruscello.

Oprócz bruscellów przedstawiali rozzi komedje rustykalne i pastoralne, a na wiosnę komedje „di maggio", będące udramatyzowanemi śpiewami majowemi, które zapewne jeszcze z rzymskich czasów utrzymywały się w Toskanji.

W komedji rustykalnej służył za temat jakiś fakt prosty, niezawikłany, często dziwaczny, bez intrygi, jakiś zwyczaj chłopski, wiejskie miłostki — bardzo nieprzyzwoite, chłopskie wykręty i oszukaństwa.

Młody villano zakochuje się np. w ładnej wieśniaczce, żonie starego, brzydkiego chłopa i dziwaka. Oświadcza on miłość swej donnie, która udaje świętoszkę, ociąga się, ale w istocie czeka tylko na korzystną sposobność, aby mężowi rogi przyprawić. A umie tak wybornie starego oszukiwać, że ani ojciec, ani matka, ani krewni, ani przyjaciele, ani nikt z sąsiadów jej nie podejrzywa.

Często w tych komedjach dwóch wieśniaków kocha się w jednej dziewczynie, a stąd zawikłania, bójki i przekleństwa.

W pastoralach znać już wpływ humanizmu i klasycznych tradycyj. Rzymscy i greccy bogowie zstępują na ziemię i wdają się z ludźmi, nimfy romansują z pasterzami. W maskaracie: „Il Consiglio di villani per pigliare Amore“ dwunastu włościan z syndykiem na czele uzbraja się, aby zamordować Amora, który im za wiele we wsi sprawia niepokoju. Naradzają się, jak go schwycić, a nie mogąc znaleźć dobrego sposobu, postanawiają wysłać ambasadę do Jowisza ze skargami na młodego nicponia. Na końcu sztuki zjawiają się na scenie Plato, Sokrates, Salomon i inni filozofowie starożytni i śpiewają komiczne strofy.

Do najbardziej zabawnych przedstawień należały „farsy“, których nazwa do dziś dnia się na scenie utrzymuje.

Była pomiędzy innemi farsa o czterech chłopach, którzy swe żony zamieniali; o kupcu, który sprzedaje niewolników i niewolnice. Na scenie występują wszelkie możliwe, komiczne postacie społeczeństwa: brzydkie, stare baby, księża i zakonnicy, niezbyt liczący się z przepisami moralności, pustelnicy, czarodzieje, żołnierze, rabusie, łotry różnego rodzaju, łgarze, panowie nieuki, medycy, szarlatani uczeni, popisujący się długiemi cytacjami nazw, których nikt nie rozumie, mieszczanie, oszukujący lub uciskający chłopów.

Ze względów politycznych porozwiązywali Medyceusze w roku 1568 prawie wszystkie sieneńskie akademje. Ten sam los spotkał i rozzich, ale instytucja, która wynikła z ducha sieneńskiego ludu, odżyła znowu w późniejszych czasach i istnieje do dziś dnia. Z biegiem wieków stała się ona poważną akademją, zajmującą się studjami nad historją swej ojczyzny [1]), a niejedno z tych samych nazwisk, które stały na czele umysłowego ruchu Sieny w XVI stuleciu, spotykamy jeszcze dzisiaj na liście jej współpracowników.

Z dwudziestu trzech sieneńskich akademij jedynie rozzi dotrwali do dziś dnia.

Przez długi czas głośną była także inna akademja „intronatich“, powstała w roku 1525, akademja patrycjuszowska, ulegająca zupełnie wpływowi humanizmu.

---

[1]) Akademja Rozzich wydaje nadzwyczaj cenne czasopismo „Bulletino senese, di storia patria“.

Założycielem jej był Antoni Vignali di Buonagiunta, Sieneńczyk. Jako akademik nazywał on się L'Arsiccio—„upieczony", a znano go w drugiej połowie XVI wieku w całym literackim świecie. Do najsłynniejszych jego dzieł należała „La Cazzaria", dialog pomiędzy Arsicciem a „Sodem", Marc Antoniem Piccolominim, zbiór najrozmaitszych myśli i uwag, tudzież modnych podówczas facecyj. Dwaj przyjaciele rozprawiają tam o filozofji, o religji, opowiadają sobie zdarzenia wesołe, miłosne, a z najnieprzyzwoitszych anegdotek wysnuwa się często jakiś morał, jakaś myśl poważna.

Duchowieństwo niszczyło później, gdzie mogło, ową książkę, gdyż zawierała pomiędzy innemi i bardzo ostrą krytykę stosunków rzymskiej kurji. Do udanych pism Antonia należała także „La Floria", komedja pełna werwy, ale nieprzyzwoita: „piacevolissima ma alquanto licenciosa".

Treść jej dawała autorowi dość sposobności do rozwinięcia swego wesołego humoru.

Florentyński szlachcic Fortunio zakochuje się we Florji, służącej Philarka, wielkiego libertyna, a nie mogąc tak łatwo mu jej odebrać, rozmaitych w tym celu używa podstępów. Wreszcie z pomocą jednego ze swych służących, z niebezpieczeństwem życia, wykrada ją Philarkowi. W stosownej chwili zjawia się ojciec Florji, niejaki Fregoso z Genui i cała intryga kończy się moralnie, małżeństwem.

Do początkowych członków „intronatich" należeli Marcello Cervini, późniejszy papież Marceli II, Piotr Bembo, słynny kardynał i humanista, Paolo Giovio, dowcipny biograf Visconticha, tudzież Claudio Tolomei.

Założyciele, stosownie do zwyczajów akademickich, nie wahali się nazwać „bałwanami".

Wielką zasługą tych literackich towarzystw było kształcenie języka, który doprowadzono do takiej piękności i doskonałości, że już w XV wieku toskańscy uczeni o to się spierali, jak właściwie nazwać język Włoch środkowych, najpiękniejszy język półwyspu. Wówczas wielu uczonych za tem przemiawiało, aby go nazwać „językiem sieneńskim".

Kwestja ta w XVI stuleciu jeszcze bardziej poruszyła umysły włoskich literatów, a jedną z głównych osobistości, które się nią zajmowały, był Claudio Tolomei.

Claudio urodził się około roku 1492 w Sienie i wcześnie dostał się na dwór papieski do Rzymu. Niezamożny, służył Leonowi X, ale przedewszystkiem u Klemensa VII w wielkich był łaskach, który go wysłał do Wiednia w sprawach rzymskiej kurji. Później Siena mianowała go swym posłem przy Henryku II francuskim, przy którym bawił dwa lata. Umarł on w Rzymie roku 1555.

Obok Aretina był Claudio najbardziej wybitną literacką postacią we Włoszech przez dłuższy czas, a jeżeli talentem może nie dorównywał swemu towarzyszowi, to w każdym razie przewyższał go zacnością charakteru. Bardzo ruchliwy umysł, zajmował się Claudio każdą sprawą, która podówczas uczonych i artystów poruszała, badał dawne rzymskie pomniki, brał udział w literackich sporach, żył z artystami, a w czasie swego pobytu w Rzymie zaprzyjaźnił się z Sebastjanem del Piombo.

Zdaje się, że portret w trybunie w Ufficjach pendzla Sebastjana del Piombo, przedstawiający sympatycznego mężczyznę z brodą, w niskim birecie i futrze, jest portretem Claudia. Obraz ten nazwano „ritrato dell' uomo ammalato", portretem chorego człowieka, p. Ludwik Galante z Florencji utrzymuje jednak w bardzo przekonywującym wywodzie, że to portret Claudia [1]).

Młody ten mężczyzna, o marzycielskiem, trochę melancholijnem spojrzeniu, jest istnem przeciwieństwem owego rozłożystego, szerokiego Aretina, łokciami się przez świat rozpychającego, jak go Tycjan na swym przepysznym portrecie, w galerji Pitti przedstawił.

W Tolomeim walczył poeta z formalistą. Pisał on dużo sonetów i innych wierszy, ale do mrzonek jego należało, aby nowej włoskiej poezji nadać formy klasycznej łaciny.

W roku 1539 wydał zbiór własnych i przez swych przyjaciół pisanych poezyj, które miały udowodnić, że tylko wiersze, według dawnej metryki układane, odpowiadają rozwojowi poetycznego ducha narodu. Zbiór ten nosił tytuł: „Versi e Regole de la nuova poesia toscana", ale ani reguły, tam za-

[1]) Un' ipotesi sul „Ritrato dell' uomo ammalato". Bulletino senese di St. patr. Anno VIII fasc. 2.

warte, ani przykłady poezji nie przekonały narodu, że ma naśladować Owidjuszów.

Mimo owych form, nie odpowiadających duchowi włoskiego języka, niektóre poezje Klaudja mają dużo wdzięku, a osobliwie odznacza się pomiędzy niemi rodzaj sonetów o treści idylli. Naśladując trochę poetów z czasów Dantego, opisuje Tolomei w stanzy „Della beltà che Dio larga possiede", jak dusza ludzka podnosi się od admiracji ziemskiej piękności do najwyższych zachwytów duchowych, ale platonizm nie był tym poetom XVI wieku do twarzy, już go oni nie rozumieli. Od zmysłowości się oderwać było im trudno.

Pomimo, że Tolomei długi czas mieszkał w Rzymie, nie mógł się pozbyć swego toskańskiego, a może i sieneńskiego prowincjonalizmu, który osobliwie wówczas występował, gdy chodziło o rozstrzygnienie owej kwestji języka toskańskiego, która od wieku prawie zajmowała umysły. Klaudjusz napisał w tej sprawie dialog pod tytułem „Il Casano" (1554), w którym ostatecznie chciał przekonać uczony świat włoski, że Włochy powinny przyjąć język toskański i toskańskim go nazywać. Ułożył nawet popularną, do swoich wyobrażeń zastosowaną gramatykę, której wszakże nie drukował.

Przeciw zbyt ciasnym ze stanowiska naukowego zapatrywaniom Klaudja wystąpił Paduańczyk Girolamo Muzio w rozprawie „Battaglia per difesa dell' italica lingua", który z ogólniejszego, włoskiego w tej mierze wychodził stanowiska.

Ostatecznie w sporach tych zwyciężyły powoli zasady Piotra Bembo, który, ująwszy włoską mowę w rozumne gramatykalne formy, położył podstawę do jednolitego włoskiego języka książkowego. Język ten rozwijał się powoli obok dialektów prowincjonalnych, które do dziś dnia się zachowały.

Największą może wartość w literackiej spuściźnie Klaudja mają jego listy, tudzież mowy rozmaitej politycznej i moralnej treści, odznaczające się pięknością języka i obfitością zawartych w nich myśli.

Na wzór sieneńskich akademij założył on także i w Rzymie dwie podobne instytucje: „della virtu" i „della sdegno".

Oczywiście, że wpływ Klaudja i jemu podobnych umysłów odbił się najwyraźniej w sieneńskiej akademji intronatich, która była ulubionem ich polem popisów.

Sieneńscy też intronati tłumaczyli sporo autorów klasycznych: Izokratesa, Owidjusza, Arystotelesa, Tacyta i innych, pełnemi żaglami płynąc korytem humanizmu.

Już same ich statuty zdradzały humanistyczną pretensjonalność. Dzieliły się one na sześć rozdziałów, z napisami, zawierającemi hasła akademików. Z tych niektóre, jak „używaj życia", „pracuj", rzeczywiście odpowiadały ich duchowi, inne jednak, jak „nie dbaj o świat", „nie wchodź nikomu w drogę", niezupełnie się dawały pogodzić z zasadami humanistycznej rzeszy, która bardzo dbała, zwłaszcza o protekcję możnych, a w drogę wchodziła każdemu, kto tylko na to pozwolił.

Intronati zaprowadzili w swem stowarzyszeniu cały ceremonjał, malujący pyszałkowatość humanistów i ich lubowanie się w zewnętrznych oznakach.

Przedewszystkiem wybrali sobie jako godło naczynie, jakiego używano w Toskanji do przechowywania soli z napisem „meliora latent". Sól oczywiście miała ich rozum oznaczać.

Na czele akademji stał arcintronato, mianowano go tylko na rok jeden, a przez ten czas musiał napisać komedję, którą czytano na publicznem zebraniu.

Nowych członków z wielką przyjmowano pompą. Wieńczono ich splotem liści dębowych, wkładano złoty pierścień na palec, wręczano im dwie księgi z przepisami i regulaminem akademji. Intronati liczyli i w późniejszych czasach w swem gronie bardzo znakomitych ludzi, a nawet Francesco Medici — pod nazwą „il generoso" — brał udział w ich czynnościach. Pomiędzy humanistami ich akademja stała się tak głośną, że uczony norweski Tomasz z Bergen, przysłany do Włoch, aby się zapoznać z nowym ruchem umysłowym, umyślnie przybył do Sieny, aby być na jej posiedzeniach.

Intronati wydali swe komedje w zbiorowej książce. Błysków genjuszu napróżnoby tam szukać — jak wogóle w pracach humanistów.

ROZDZIAŁ SIÓDMY

ENEASZ SYLWJUSZ PICCOLOMINI

I.

Po upadku rządu dziewięciu, w roku 1355, zdawa'o się, że szlachta potrafi odzyskać swoje panowanie. Na miejsce oligarchji kupców, zajęła Palazzo publico oligarchja pięciu najstarszych rodów szlacheckich: Salimbenich, Tolomeich, Piccolominich, Sarracinich i Malavoltich. Ale poza szlachtą i mieszczaństwem wzrósł już lud, rzemieślnicy i kramarze, ukonstytuowani w „mons reformatorów".

Wtedy lepiej było należeć do ghetto, aniżeli do patrycjatu, — żydzi mniej czuli ucisk rządzących, aniżeli szlachta. Reformatorzy ujęli władzę w swe ręce i większość szlacheckich rodów skazali na wygnanie, albo w najlepszym razie pozwolili się im osiedlić po ich wsiach rodzinnych.

Do tych ostatnich należeli i Piccolomini.

Doprowadzeni prawie do ubóstwa, mieszkali oni z początkiem XV wieku w rodzinnem swem Corsignano, kilka godzin drogi od Sieny. Silvio Piccolomini, ożeniony z córką także zubożałego szlacheckiego rodu Forteguerrów, żył tam z pracy rąk, uprawiając grunta małej realności.

Ubóstwo tem więcej czuć się dawało, że Silvio miał siedmnaścioro dzieci, z których najstarszy syn, urodzony 18 października 1405, nazywał się tak, jak jego dziad, Eneasz Sylwjusz.

Był to późniejszy papież Pius II.

Młody chłopak, pełen talentów, przystojny, musiał do

ośmnastego roku życia pozostawać w domu, gdyż nie było środków, aby go do szkół posyłać. Uczył go więc miejscowy proboszcz Petrus. Ale wreszcie Niccolo Lolli, zamożny Sieneńczyk, ożeniony z Bartolomeą, siostrą Sylwjusza, przyjął go w swój dom, chcąc mu w ten sposób ułatwić uczęszczanie do studio. Kilku zamożniejszych krewnych obiecało nadto wspierać młodzieńca, który zresztą później otrzymał miejsce w sapienzy.

W ten sposób otwarto świat Piccolominiemu.

Pierwszym jego nauczycielem w Sienie był Antonio z Arezzo, gramatyk, który, jak się zdaje, sam niewiele umiał. Do wyższych umysłów należał inny jego nauczyciel, historyk, Andrzej Bilius, augustynjanin z Medjolanu. Najwięcej jednak na jego rozwój umysłowy wpłynęli Antonio Roselli i Mariano Sozzini, z którym już przez całe życie łączyła go szczera przyjaźń.

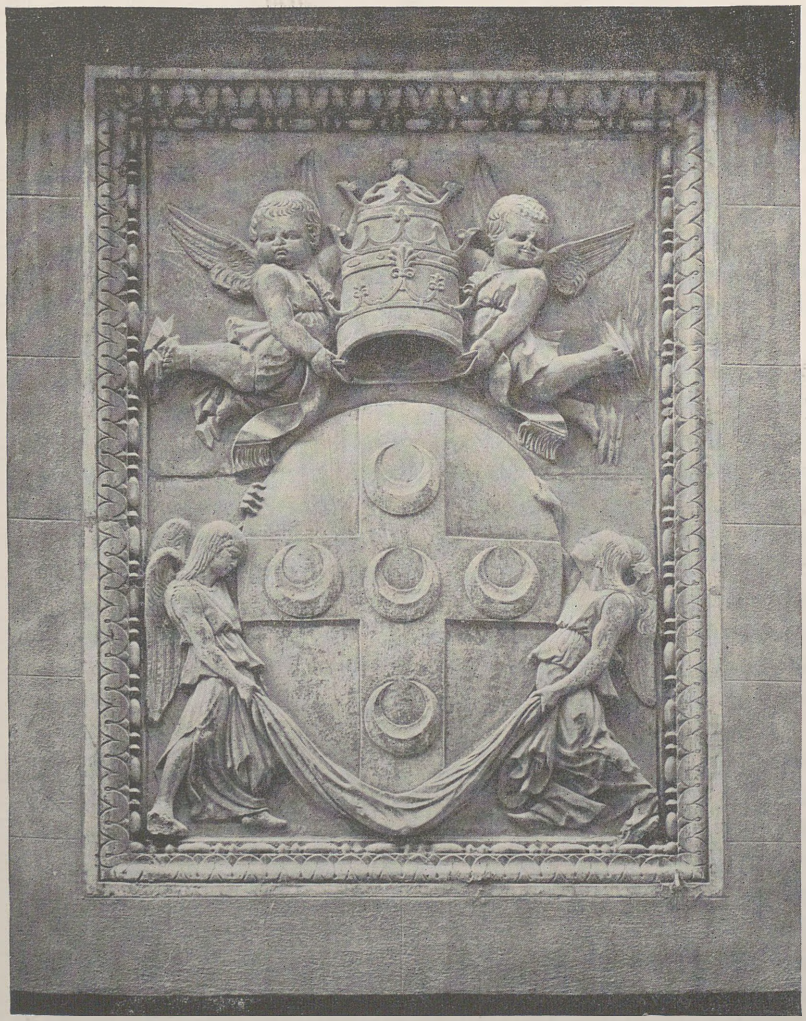
W Sienie bawił wówczas także Antonio Beccadeli, Panormita, wogóle była to chwila pomyślnego rozwoju tamtejszego uniwersytetu, a studentów liczono około sześciuset.

Mariano Sozzini, Beccadeli i Piccolomini, to była trójka ludzi wielkich zdolności i niezwykłych czcicieli pięknych sieneńskich kobiet. Pierwszy, najstarszy, prawnik, dwaj ostatni— poeci.

Piccolominiego porywała gładkość stylu łacińskich autorów, pisał na wzór ich pełne dowcipu dialogi, układał mowy, ale najbardziej go cieszyły wierszyki, idące co do wolności słowa z Juwenalem w zawody. Miłosne poezje Eneasza Sylwjusza, pełne zmysłowej werwy i dowcipu, krążyły po Sienie w odpisach, a niebawem znane były w całych Włoszech. Beccadeli i Piccolomini stali się najpopularniejszymi poetami w towarzystwie wesołej młodzieży.

Sieneńskie kobiety sprzyjały Piccolominiemu i widocznie niemało go musiały kosztować zdrowia, gdyż później, jako mąż dojrzały, miał dla nich bardzo ostre słowa, nazywał je niszczycielkami młodości.

Ale wśród tych miłosnych powodzeń nie brakło i bolesnych zawodów. Eneasz z całym młodzieńczym zapałem zakochał się w żonie Franciszka Acherisi, ale zalotna Angela wyśmiała ubogiego, źle ubranego szkolarza. Zdaje się, że



Herb Piccolominich. Siena. Casa Piccolomini.

„Cincia" w jego poezjach, to owa niepoczciwa donna Acherisi.

Jeden wielki brak czuł Enea w swych sieneńskich studjach: nikt tam nie umiał po grecku, a grecki język, grecka filozofja, stały się już modnemi umiejętnościami. Nauczycieli greckiego języka było jednak jeszcze bardzo niewielu we Włoszech, więc kazali sobie płacić niesłychanie wysokie honorarja. Sienę nie stać było na greczyznę.

Podczas, gdy Piccolomini używał młodości wśród Cycerona, pięknych kobiet i wesołych kolegów, zjawił się w maju roku 1425 na rynku sieneńskim św. Bernardyn, który palił na stosie kobiece stroje i umiał tak przekonywająco wzywać do pokuty, że skruszył nawet lekkie młodzieńcze serca.

Eneasz, uczęszczając na te kazania, postanowił wstąpić do franciszkanów, ale gdy Bernardyn wyjechał z Sieny, młodzieńcowi żal było wesołego życia i znów zapomniał o mniszym habicie. Po niejakim wszakże czasie zaczęły go dręczyć skrupuły sumienia: zdawało mu się, że skoro raz powstała w nim myśl poświęcenia się Bogu, byłby wiarołomnym wobec Stwórcy, nie dotrzymawszy tej obietnicy.

Ponieważ zaś brat Bernardyn bawił w Rzymie i tam nauczał, Eneasz postanowił piechotą udać się do franciszkanina, przedstawić mu ową walkę, która się w jego sercu odgrywa i zapytać się, czy ma obowiązek wstąpienia do zakonu, czy nie.

Bernardino był wszakże człowiekiem rozważnym, a widząc, że młodzieniec właściwie niewiele ma powołania do życia zakonnego, rozwiał w nim owe skrupuły, które go trapiły i poradził, aby zamiast zakonowi, oddał się świeckiej nauce.

Eneasz wrócił zaspokojony do Sieny, ale studio tamtejsze niebardzo go już zadowalało. Ojciec i krewni życzyli sobie, aby poświęcił się nauce prawa, aby jak najprędzej osiągnął stopień doktora i miał utrzymanie. Poezja i humanizm nie mogły w ich przekonaniu zapewnić młodzieńcowi przyszłości.

Temu jednak bardziej się podobało czytanie klasycznych autorów, aniżeli studjum prawa, które wówczas wykładano w najoschlejszy sposób. Z tej nauki pozostał mu na całe życie wstręt do jurystów, o których rozumie nie miał wysokiego wyobrażenia.

We Florencji wykładał wówczas Filelfo. Był to czas jego największych triumfów. On jeden pomiędzy zachodnimi uczonymi umiał pisać i mówić po grecku. W oczach publiczności włoskiej owiany był Filelfo pewną aureolą wschodniej mądrości. Powrócił niedawno z Konstantynopola, przywiózł ze sobą żonę szesnastoletnią, uroczej piękności Greczynkę i cały skarb rzadkich greckich książek. Rozumiał o sobie bardzo wiele, na jego wykłady chodzili młodzi i starzy, najznakomitsi ludzie Florencji byli jego słuchaczami. Powiedział o sobie, „że nawet kamienie we Florencji głosiłyby jego sławę, gdyby mówić umiały".

Utrzymała się tradycja, że Eneasz wymógł na swojej rodzinie, aby go wysłała do Florencji i że był uczniem Filelfa. Tradycja ta nie zdaje się być prawdziwą. Być może, że Eneasz za młodych lat bawił jakiś czas we Florencji, ale do uczniów słynnego humanisty nie należał.

Ważne zdarzenia miały go wszakże wyrwać z tej atmosfery prawniczej, w której żyć nie chciał i nie umiał.

Jeszcze w roku 1424 odbyło się w Sienie koncyljum, które poruszyło przeciwną kurji rzymskiej zasadę, że sobór stoi nad papieżem. Rzym rozwiązał szybko buntownicze zebranie, ale ferment już został w umysłach, a pomiędzy duchowieństwem tworzyły się dwa obozy, oczekujące z niecierpliwością najbliższego soboru, który się miał zebrać za lat siedm w Bazylei.

Trudne dla kościoła czasy stały się jeszcze niebezpieczniejszemi, gdy po śmierci Marcina V (3 marca 1431) obrano papieżem Eugenjusza IV, przeciw któremu występowało całe stronnictwo potężnych jeszcze w Rzymie Colonnów. Do tego stronnictwa należał kardynał Capranica.

Dumny prałat stanął otwarcie przeciw papieżowi w opozycji i na Sienę ciągnął do Bazylei, aby tam popierać swoją politykę.

W czasie jego pobytu w Sienie polecono mu Piccolominiego, jako młodzieńca niezwykłych zdolności.

Capranica, sam znakomity humanista, wziął go ze sobą, przekonawszy się, że dobrze pisze po łacinie.

Naraz więc znalazł się Eneasz Sylwjusz w służbie kardynała, występującego przeciw Eugenjuszowi IV i w zgro-

madzeniu najznakomitszych ludzi całej Europy. Niedouczony prawnik, dyletant, humanista, nie umiejący nawet po grecku, autor niemoralnych komedyj i sprośnych piosenek, ale młodzieniec oczytany i pełen talentu, rzucony został w wir praktyki życia, dyplomatycznych intryg i ścierających się z sobą zasad.

W tej szkole urósł.

Gładki, zastosowujący się do zapatrywań i życzeń swoich przełożonych, zręczny, był Eneasz pokolei sekretarzem trzech kardynałów i trzech biskupów i obracał się ciągle w kole nieprzyjaciół papieża. Pisał dużo, rzeczy historyczne, polityczne i erotyczne poezje. Swemu przyjacielowi w Sienie, Marjanowi de Sozzini, poświęcił poemat o 2.000 wierszach nieobyczajnej treści.

Był takim, jak inni, jak całe jego otoczenie.

Podróżował dużo, oparł się nawet o Francję, Anglję i Szkocję, w roku 1442 dostąpił niemałego zaszczytu, gdyż Fryderyk III ukoronował go, jako znakomitego poetę. W rok później zamianował go król sekretarzem w kancelarji państwa, pod kanclerzem Kasprem Schlickiem.

W stosunkach politycznych tymczasem wielkie zaszły zmiany. Eugenjusz IV przezwyciężył przeciwne mu prądy i zawładnął zupełnie kościołem.

Sylwjusz miał wówczas już około lat czterdziestu, wyburzył się, poznał świat i ludzi, zaczął troszczyć się o przyszłość, rad był porzucić tułacze życie. Raz zamłodu chciał zostać zakonnikiem, obecnie nosił się z myślą, aby przyjąć święcenia kapłańskie.

Życie na dworze niemieckim nie podobało się Włochowi wyższej kultury. W kancelarji nadwornej miał po większej części towarzyszy, którzy go razili swemi barbarzyńskiemi jeszcze zwyczajami, czuł się tam osamotnionym. „Niczego się tak nie obawiam, — pisał on — jak leżeć kiedyś w obcej ziemi, pomimo, że zewsząd równa droga do piekła i do nieba".

Po tyloletnim na północy pobycie opanowywała go tęsknota za ojczyzną. Chciał przynajmniej swego przyjaciela, Marjana Sozzina, sprowadzić do Wiednia, na profesora prawa, aby mieć w pobliżu pokrewną duszę. Ten zamiar mu się jednak nie udał.

Eneasz sie starzał, poważniał; „lekki duch mnie odleciał“ — pisał wówczas w liście do Włoch, a w roku 1444 prosił jednego z przyjaciół, aby mu biblję kupił. Chciał się zagłębić w studjum ewangelji i przygotować do stanu duchownego.

Sposobność do owego zwrotu w życiu się dobra zdarzyła. Fryderyk wysłał go w interesach politycznych do papieża, do Rzymu.

Eneasz dużo się wprawdzie nagrzeszył przeciw Eugenjuszowi, ale mimo to wyruszył w podróż z początkiem 1445 roku. Wstąpił po drodze do Sieny, do rodziny, z którą się od lat dziesięciu nie widział. Tam mu odradzano jechać do Rzymu, gdyż Eugenjusz, z usposobienia okrutny, zemści się na nim i każe go uwięzić. Ojciec i matka ze łzami błagali go, aby się nie narażał na pewną zgubę.

Piccolomini wierzył jednak w swoją gwiazdę i w swój rozum. Napisał do papieża list pełen uległości, w którym prosił o przebaczenie wszystkiego, co przeciw niemu zawinił. Nie miał nigdy zamiaru obrażać go, ale sądził, że występując przeciw Eugenjuszowi, czyni dobrze dla kościoła. — Zbłądził, ale wielu znakomitych ludzi było w tym samym, co on, błędzie.

List ten dobre na papieżu sprawił wrażenie. Eugenjusz przyjął Piccolominiego nadspodziewanie przychylnie i powiedział mu, że kościół zawsze przebacza temu, kto prawdziwą wyznaje skruchę.

Eneasz też pełnem sercem oddał się kościołowi, a kościół mu się dobrze wywdzięczył.

Nawrócony grzesznik został niebawem wyświęcony w Wiedniu na subdiakona i był przekonany, że dojdzie wysoko w nowej karjerze. W liście, pisanym 26 marca 1446 do Campisia, zwierzał się, że ma nadzieję wkrótce nosić infułę.

Przewidywania jego się ziściły, po roku i kilku miesiącach był biskupem Triestu, w trzy lata po wyświęceniu, w roku 1449, mianował go papież biskupem Sieny, a w roku 1456 kardynałem.

Wesoły student sieneński napominał teraz jednego z przyjaciół: „Zaklinam cię, uciekaj przed rodem niewieścim, unikaj kobiet, jak zarazy! Patrząc na kobietę, pamiętaj, że widzisz djabła przed sobą“.

Później, jako papież bolał nad swoją przeszłością i błagał w słynnej bulli z 26 kwietnia 1463, aby zapomniano o Eneaszu, a przyjęto Piusa.

Aeneam rejicite, Pium recipite...

Pomimo, że nowy biskup sieneński był Piccolominim, niewiele w ojczystem mieście posiadał sympatji, gdyż, bezustannie zajęty politycznemi sprawami cesarstwa, mało wówczas mógł się troszczyć o Sienę.

Raz tylko tam, jako biskup, ważną odegrał rolę w roku 1452, kiedy towarzyszył Fryderykowi w jego pochodzie na koronację do Rzymu i przyjmował infantkę, Leonorę portugalską, narzeczoną króla.

Fryderyk bawił właśnie we Florencji, gdy 2 lutego nadeszła wiadomość, że Leonora wylądowała w Liworno. Natychmiast wysłano posłów na jej przyjęcie z poleceniem, aby ją w Pizie powitali, a król miał ją oczekiwać w Sienie. Pomiędzy posłami znajdował się Piccolomini.

Demokratyczne rządy Sieny nie wierzyły ani królowi, ani biskupowi. Podejrzywały one Piccolominiego, że z pomocą gwardji Fryderyka zechce przywrócić szlachecką oligarchję. Siena wolałaby była w tej chwili nie widzieć w swych murach ani króla, ani biskupa.

Fryderyk miał ze sobą 800 jeźdźców, sieneńska Signorja targowała się, aby ten poczt rycerski nie wchodził odrazu do miasta, ale wkońcu uspokoiło rządzących to rozumowanie, że król, oczekując narzeczonej i chcąc ją uroczyście przyjąć, nie będzie teraz wszczynał w Sienie rozruchów. Najbardziej zaś do rozwiania podejrzeń przyczyniła się ta okoliczność, że Fryderyk wysłał Piccolominiego, który w oczach rządu podejrzaną był osobistością, na spotkanie Eleonory do Pizy.

Uroczysty wjazd królewski do Sieny odbył się 8 lutego. Przyjmowano Fryderyka nadzwyczaj świetnie, ale mieszczaństwo było uzbrojone i bacznie strzegło nawet pałacu, w którym niepożądany gość zamieszkał.

Gdy jednak 25 lutego przybyła Leonora, spokojnym otoczona orszakiem, podejrzliwość Sieneńczyków znikła. Oddawał ją Piccolomini narzeczonemu za murami miasta, w miejscu, na którem jeszcze dzisiaj stoi pamiątkowy kamień.

Później uwiecznił Pintoricchio w jednym ze swych fresków, w Librerji ową uroczystą chwilę.

Król podobno bardzo był wzruszony i niepewny wrażenia, jakie na nim zrobi przyszła jego żona; obawiał się, że mu się nie będzie podobała, ale ujrzawszy ją, bardzo się ucieszył, gdyż wdzięk młodości opromieniał Leonorę.

Cztery dni trwały uroczystości, bankietowano, tańczono, wychwalano się gładkiemi mowami, urządzano na Piazza barwne widowiska.

Rząd tak dalece się uspokoił, że Piccolominim i spokrewnionym z nimi Tolomeim pozwolił w czasie tych przyjęć bawić w murach miasta. Ba, nawet proszono biskupa, aby podczas koronacji w Rzymie zastępował rodzinne miasto.

Piccolomini rósł, a gdy pierwszego marca opuszczono Sienę, przepowiedział mu po drodze monarcha, że zczasem zostanie papieżem. Dworak biskup odrzekł, że o takich zaszczytach nie myśli, że nawet nie spodziewa się zostać kardynałem.

W cztery lata później, w roku 1456 nosił już wszakże nasz prałat kardynalską purpurę. W Sienie nie miano powodów oddawać się z tej przyczyny wielkiej radości, przez cały czas swego kardynalstwa Piccolomini ani razu nie zawitał do rodzinnego miasta.

Co więcej, podejrzywano kardynała, że z jego wiedzą i przyzwoleniem powstało sprzysiężenie szlachty w roku 1455 przeciw istniejącemu rządowi. Spisek ten, który miał na celu oddanie miasta pod opiekę króla Alfonsa, jednego z największych nieprzyjaciół ojczyzny, został odkryty we dwa lata później, w roku 1457. — Lud sieneński skazał wtedy kilku ze szlachty na śmierć, wielu na wieczne wygnanie, a na resztę winnych wielkie nałożył grzywny.

Do tych ostatnich należało sporo krewnych i przyjaciół kardynała. Goro di Niccolo de'Lolli, jego towarzysz młodości, musiał zapłacić 200 dukatów, a nadto odpokutować winę dwudziestoletniem wygnaniem. Francesco de'Patrizzi długi czas jęczał w kajdanach.

Stosunki więc pomiędzy Sieną a Eneaszem Sylwjuszem bynajmniej nie były przyjazne.

II.

Gdy conclave z roku 1458 wybrało kardynała Piccolominiego papieżem, biegł lud rzymski do bazyliki św. Piotra z okrzykami: „Siena, Siena, szczęśliwa Siena, ciesz się Sieno"!

Siena może nietyle się radowała, ile była dumną z wyboru. Gdy ważna wiadomość nadeszła do miasta, uderzono w dzwony, w trąby i kotły, urządzano wieczorem festyn z pochodniami i grano na placu misterja. Rząd zamianował osobną Balię z 8 członków, któraby się miała zająć uroczystościami. Skłonna do wszelkich zabaw Siena hulała aż do dnia koronacji nowego papieża.

W katedrze zawieszono herb Piccolominich, malowany na jedwabiu: równoramienny niebieski krzyż na białem polu z pięcioma wewnątrz półksiężycami. Gdy tarczę niesiono do katedry, znajdowali się krewni papieża w uroczystym pochodzie i kilku Tolomeich. Mszę celebrował biskup z Grossetto, przyjaciel Piccolominiego. Aby zaś papież częściowo przynajmniej zapomniał uraz, które miał do rzeczypospolitej z powodu krzywd, jakie od niej doznali gentiluomini, uchwaliła Balia przypuścić Piccolominich do urzędów. Dziesięciu z nich wybrano do Consiglio del Popolo, ośmiu postawiono jako kandydatów na członków Signorji, celem jej uzupełnienia.

Także Nanniego Tedeschini, męża siostry Piusa, Laudomji, wraz z czterema jego synami, których papież przyjął do rodziny Piccolominich, zaliczano do ludowego stronnictwa, aby im nadać prawa polityczne.

Do Rzymu wysłano ośmiu znakomitych obywateli z pocztem 112 jeźdźców, celem uroczystego powitania papieża i przewiezienia mu bogatych podarunków.

Cały orszak przywdział bogate stroje i wyglądał bardzo świetnie, aby się Piccolomini swych ziomków wstydzić nie potrzebował.

Przemowę do papieża miał w gładkiej łacinie jedyny humanista, jakiego miała Siena, sekretarz państwa Agostino Dati i wywiązał się bardzo świetnie ze swego zadania. W osobnem posłuchaniu składał Piusowi powinszowania imieniem sieneńskiego studio.

Papież przyjął wprawdzie bardzo uprzejmie posłów, ale

ulgi, które Signorja przyznała jego rodzinie, zupełnie go nie zadowoliły; żądał on przywrócenia praw całej szlachcie, powszechnej dla niej amnestji.

Takich warunków rząd ludowy przyjąć nie mógł; dogodzić papieżowi znaczyło zrzec się władzy, dopuścić do zupełnego przewrotu stosunków na korzyść szlachty, która od lat pięćdziesięciu od władzy była wykluczoną.

Dziewiątego grudnia wysłała Signorja ponowne poselstwo do papieża, ale Pius oświadczył, że wola jego niezłomna, że od postawionych warunków nie odstąpi.

Siena w bardzo przykrem znajdowała się położeniu, gdyż Florencja, korzystając z niechęci papieża ku swemu rodzinnemu miastu, zaczęła starać się o jego łaski, co oczywiście Sieneńczyków bardzo niepokoiło.

Po długich więc rozprawach uchwaliła Balia 22 stycznia, ażeby o ile możności zadosyć uczynić życzeniom papieża, a mianowicie uznać tych członków szlachty, którzy są urodzeni w Sienie i w mieście mieszkają, za zdolnych do obejmowania urzędów, pod warunkiem, aby ich rozdzielić pomiędzy trzy ludowe „Monti". Kilka tylko szczególnie znienawidzonych rodzin szlacheckich wyjęto z pod tego prawa.

W czasie, gdy się te układy toczyły, Pius II opuścił Rzym, aby się udać na Perugję i Florencję na kongres do Mantui, który miał postanowić o spełnieniu jego najszczytniejszego politycznego celu, o wojnie krzyżowej przeciw Turkom. Wstąpienie swoje po drodze do Sieny uczynił zależnem od skłonności sieneńskiego rządu do ustępstw dla szlachty.

Uchwała Balii z 22 stycznia wprawdzie go jeszcze w zupełności nie zadowoliła, ale widział on w niej chęć Sieneńczyków do zgody, oświadczył więc, że się w Sienie zatrzyma.

Po świetnem przyjęciu w Perugji wyruszył Pius 19 lutego 1459 najprzód na Chiusi i Sarleano, do miejsca, gdzie swą młodość przepędził, do Corsignano. Rodziców już nie miał, matka umarła przed czterema, ojciec przed ośmioma laty, w Sarleano mieszkała tylko siostra jego Laudemja, w bardzo skromnych warunkach, ostatnia z licznej familji.

W Corsignano żył także ów ksiądz Petrus, pierwszy na-

uczyciel Eneasza i ten go w swym małym przyjmował kościółku.

Pius, mimo lat 53, wyglądał na starca. Mały i krępy, silnej zamłodu konstytucji, przedwcześnie posiwiał, wychudł, wybladł i na twarzy nosił znamiona ciągłego fizycznego cierpienia.

Podczas morskiej burzy w drodze do Anglji, ślubował odprawić pielgrzymkę do jakiegoś kościoła Matki Boskiej w Szkocji i poszedł tam boso, pomimo zamarzniętej ziemi. Przeziębienie pociągło za sobą smutne skutki, od tego czasu chorował na podagrę, na kamień i ciągle pokaszliwał. Cierpienia jednak nauczył się znosić z wielką siłą, tak, że otoczenie często tylko po bladości twarzy domyślało się, że papież bardzo jest chory. Wogóle umiał nad sobą w niezwykły sposób panować; z natury popędliwy, szybko swój gniew poskramiał i nie był przykrym dla swoich podwładnych.

W jednej mierze tylko nie nakładał sobie hamulca, w wydatkach. Wiecznie w pieniężnych kłopotach, wiecznie w długach, co mu przeszkadzało układać coraz to nowe kosztowne plany.

W rodzinnej swej miejscowości odprawił papież mszę 22 lutego i już wtedy postanowił przemienić ubogą wioskę w miasto, które na jego pamiątkę nazwane być miało Pienzą. Rozkazał porobić przygotowania do zbudowania wspaniałej katedry i biskupiego pałacu.

Oczywiście, że wiadomości o zamiarach papieża co do Corsignano nie mogły być dobrze przyjętemi w pobliskiej Sienie, która potrosze uważała budowę nowego miasta jako zemstę Piccolominich wobec demokratycznej rzeczypospolitej.

Gdy więc Pius po trzech dniach przybył do Sieny, przyjmowano go z godnością, ale chłodno. Papież zamieszkał w przystrojonym biskupim pałacu, a spostrzegłszy pewne niedowierzanie u ludności, starał się zatrzeć przykre wrażenie, jakie mógł sprawić swemi zarządzeniami w Corsignano, nie wspominał więc o swych żądaniach co do równouprawnienia szlachty i okazywał się nadmiar dobrym i łaskawym.

W niedzielę Laetare poświęcił w katedrze złotą różę i obdarzył nią priora Balii, Mikołaja Buonsegni, pomimo, że tenże był z rodu reformatorem, a więc przeciwnikiem szlachty.

Podczas świetnej uroczystości kościelnej, którą z tego powodu urządzono, miał dłuższą mowę o wielkości i sławie Sieny i wymienił nazwiska mężów, którzy dla dobra ojczyzny najwięcej w przeszłości zdziałali. Prosił wreszcie Wszechmocnego, aby mu szczęścia użyczył w wyprawie przeciw Turkom, aby się to wielkie dzieło powiodło i aby w ten sposób i on jako papież Pius II mógł się przyczynić do rozgłosu rodzinnego miasta.

Buonsegni, w towarzystwie sześciu kardynałów i wspaniałej procesji, udał się ze złotą różą do ratusza, poczem ją jeszcze po ulicach obnoszono.

Papież bawił do wiosny w Sienie, przyjmował tam rozliczne poselstwa w sprawie wyprawy na Turków i lubował się w gładkich przemowach. Dopiero 15 kwietnia, tuż przed swoim wyjazdem objawił Balii swe życzenia co do zmiany postanowień przeciw szlachcie. Dziękował za przywrócenie praw rodzinie Piccolominich, ale żądał tych samych ulg dla wszystkiej szlachty, a nadto życzył sobie, aby zniesiono stronnictwa montes, które są powodem wiecznego rozdziału społeczeństwa i żywią bezustanną niezgodę.

Papież postępował zresztą w tych układach zupełnie wobec ludu lojalnie. Gdy bowiem przewodnicy szlachty zwrócili się do niego z prośbą o pomoc na wypadek, gdyby im się udało, w porozumieniu z niższemi warstwami ludu, istniejący rząd obalić, odpowiedział, że się w tego rodzaju intrygi wdawać nie może. Nie chciał spisków, ale w drodze wzajemnego porozumienia się rad był swe zamiary osiągnąć.

Kilkakrotnie zwoływano zgromadzenie ludu, przedkładając mu żądania papieskie, opozycja jednak była silna, przywodzono na pamięć cały szereg gwałtów i niesprawiedliwości, których się szlachta dopuszczała, gdy stała na czele rządów. Po długich jednak pertraktacjach zgodzono się na to, aby szlachtę dopuścić do wszystkich urzędów i godności z tem wszakże ograniczeniem, że w niektórych urzędach będą mogli jej członkowie zajmować tylko czwartą, w innych zaś tylko ósmą część posad.

Papież nie był z tych ustępstw zupełnie zadowolonym, ale przecież je przyjął jako zadatek dalszych koncesyj. W dowód uznania dla sieneńskiej ludności, a zapewne aby osłodzić

Sienie ufundowanie biskupstwa w Pienzy, wyniósł katedrę sieneńską do rangi kościoła metropolitalnego, a nadto dał rzeczypospolitej miasteczko Radicofani jako wieczyste lenno.

Wreszcie 23 kwietnia opuścił Sienę, a Signorja odetchnęła po dłuższym pobycie zaszczytnego, ale niezbyt jej miłego gościa.

Stosunki pomiędzy Piusem a Sieną narazie się poprawiły, ale papież był bardzo wymagającym i wkrótce do nowych doszło zatargów.

Chcąc urządzić wyprawę przeciw Turkom, życzył sobie pomocy miast włoskich. Żądania jednak były dość wygórowane, chodziło o dostarczenie znacznych funduszów na cele wojny krzyżowej. Siena, podobnie jak Florencja i Medjolan, bardzo się ociągała, aby w tej mierze jakąkolwiek obowiązującą dać papieżowi odpowiedź. Rzeczpospolita zubożała, dawny handel przeszedł w inne ręce, ciągłe wewnętrzne rewolucje zachwiały ekonomicznemi podstawami Sieny.

Papież nie chciał tego zrozumieć, wyrzucał niewdzięczność Sieneńczykom, sierdził się, groził, tak, że wreszcie po długich targach rzeczpospolita ze względu na ubóstwo kraju, zobowiązała się wypłacić 10.000 dukatów na turecką wojnę.

Pius nie był zadowolony z tej ofiary, ale się na nią zgodził.

Wogóle na ową krucjatę nikt w Europie nie miał ochoty. W chwili jednak, kiedy siłą woli papieża wyprawa zaczęła się w Ankonie organizować, Pius II umarł, a marzenie jego życia już się nie ziściło.

Przeczuwając swój koniec, ze smutkiem powiedział na widok weneckich okrętów: „Dotąd brak mi było floty, teraz mnie flocie zabraknie".

III.

Przemienienie rodzinnej wioski Corsignano na artystycznie zbudowane miasto zajmowało Piccolominiego jeszcze w czasach, kiedy był arcybiskupem sieneńskim i kardynałem, ale do urzeczywistnienia projektu przystąpił on dopiero w roku 1459.

Cały plan i jego wykonanie miało w sobie coś dzisiejsze-

go, coś amerykańskiego i jedynym było przykładem w owych czasach takiej ekonomicznie nieusprawiedliwionej, gorączkowej, architektonicznej akcji. Śmiałe zamiary starego, schorowanego papieża uskutecznione zostały prawie w trzech latach.

W tak krótkim czasie wzniesiono w toskańskiej wiosczynie wiekopomne gmachy: katedrę, pałac papieski, ratusz, pałac biskupi i cały szereg rozmaitych budynków prywatnych, pomiędzy któremi odznaczał się dom kardynała z Pawji, przyjaciela i ulubieńca papieskiego.

Olbrzymie koszta tej fantazji znękanego wiekiem humanisty ponosił skarb papieski, gdyż Piccolomini kazał nawet prywatnym osobom, a zwłaszcza krewnym, którzy tam domy chcieli budować, znacznych udzielać subwencyj. Są ślady w rachunkach papieskich, że Salomon Piccolomini otrzymał sto dukatów, aby przebudował fasadę swego domu, a bank Spannochich wypłacał rozmaite sumy na piętnaście nowych budynków w Pienzy.

Papież wpływał na swych kardynałów i dworzan, aby tam domy stawiali, co oczywiście nie było dla nich zbyt przyjemnym obowiązkiem.

Bullą z 13 sierpnia 1462 roku udzielił swej wsi rodzinnej przywileju na miasto, a Campano, nadworny poeta i historjograf kurji rzymskiej, opiewał Pienzę we wzorowych heksametrach.

Starzec nie obliczył się wszakże ze swemi siłami. Kasa papieska nie mogła wystarczyć na tego rodzaju wydatki, zwłaszcza, że urządzenie krucjaty przeciw Turkom także ogromne pożerało sumy. Niebawem też, już w roku 1463, roboty w Pienzy zaczęły powoli tylko postępować, gorączka minęła. Pienza została tem, czem była, wsią bez handlu, bez przemysłu, bez jakiejkolwiek racji większego rozwoju. Zbudowane gmachy, świadki dumy człowieka, który na starość śmiałe snuł projekty, smutnem są tylko wspomnieniem jej spodziewanej wielkości.

Jeden z nowszych pisarzy utrzymuje [1]), że rząd sieneński bynajmniej nie widział w założeniu Pienzy nieprzyjaznych

[1]) Pietro Rossi: Pio II a Pienza w Bulletino senese di storia patria. Anno VIII fasc. 3.

wobec Sieny zamiarów, czego dowodem ma być fakt, iż sieneńskie Consiglio generale zezwalało na pobieranie materjałów budowlanych z kamieniołomów i lasów gminnych za darmo do robót w papieskiem mieście. Signorja sieneńska nie mogła wszakże wówczas występować otwarcie przeciw zamiarom papieża i narażać się na zupełną jego niełaskę. Czyniła więc co papież żądał, była mu usłużną, ale myślała zapewne, że idealne projekty papieskie wielkiej jej szkody nie przyniosą i że fantastyczne miasto żyć i utrzymać się nie zdoła.

Do wykonania swych budowli powołał papież nie Sieneńczyka, ale najsłynniejszego wówczas florentyńskiego architekta, Bernarda Gambarellego, zwanego Rosselinem. Bernardo był naczelnym budowniczym florentyńskiej katedry i reprezentantem nowego stylu odrodzenia, który oczywiście papieżowi humaniście musiał być najsympatyczniejszym.

Rzecz prosta, że tak wykształcony, tak przejęty duchem swej epoki monarcha, jak Pius II, nie pozostawił zupełnej wolności architekcie, ale że każdy plan budowy dokładnie wraz z nim studjował i że architektura Pienzy jest kompromisem pomiędzy ideałami papieża i Rosselina. Pius II, który w swych „komentarzach“ pozostawił cenną autobiografję, wspomina, że on sam poddał artyście myśl, według której duomo w Pienzy zostało wykonane. Plan wyrobił sobie w czasie swego pobytu w Austrji, a historyk papieży, Pastor, sądzi, że za model mogły mu tylko służyć kaplica w Wiener Neustadt (1449) katedra w Grazu (1446) i kościół św. Szczepana w Wiedniu.

Oczywiście papież połączył ów plan północny kościoła o trzech nawach równej wysokości z ideami wczesnego odrodzenia, które wówczas we Włoszech panowały, z czego powstało dzieło niejednolite, nie należące do piękniejszych budowli kościelnych we Włoszech.

Może z największą artystyczną miłością zajął się Pius drugą ze swych wielkich budowli w Pienzy, ratuszem, który w swych pamiętnikach z wielkim opisuje zachwytem i cieszy się, że stamtąd widać z jednej strony aż po góry pistojańskie, z drugiej po Apeniny i że oko może się rozkoszować panoramą wzdłuż doliny Chiany i Val dell' Orcia i wzrok się opierać o lesistą Monte Amiata.

W gmachu tym uderza wpływ sieneńskich pałaców, co zresztą zupełnie jest zrozumiałem, że ani papież, ani Rosselino nie mogli w swem budownictwie w Pienzy zapomnieć o pobliskiej Sienie, o jej gotyckiej architekturze. Pałac kapituły, tak zwana Canonica, Palazzo pretorio z piękną swoją wieżą, dom kardynała z Pawji, tudzież gmachy kardynałów Atrebatense, Grzegorza Lolli Piccolominiego, Gonzagi — wszystkie te budynki opierały się raczej o styl sieneński aniżeli o formy florentyńskiego renesansu. Rosselino musiał być pod urokiem Sieny.

Wpływ sieneński przebijał się także w ornamentacji gmachów, w rzeźbach i upiększeniach katedry i pałacu, tudzież w skromnej chrzcielnicy, która niemal wyżej stoi swą prostotą nad chrzcielnicą w sieneńskim San Giovanni.

Malowanie obrazów i fresków powierzył papież sieneńskim artystom. Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Vecchietta tam pracowali, a ostatni nawet stworzył dla duomo w Pienzy swoje najpiękniejsze dzieło, Madonnę, w otoczeniu świętych, proroków i papieży.

Pius kochał się w klejnotach, w pysznych złotniczych robotach. W tej mierze prawdziwym był Sieneńczykiem, a że tamtejsi złotnicy słynęli wówczas na świat cały, więc w szczególności ich obsypywał swemi zamówieniami.

Pietro di Antonio di Viva, Sieneńczyk, robił dlań dwie statuetki ze srebra, Madonnę i św. Jana, jedną z najpiękniejszych ozdób katedry w Pienzy.

Z niewidzianą namiętnością do pięknych dzieł sztuki rozrzucał Pius II wokoło siebie kosztowne podarunki, obdarzał niemi kościoły, kardynałów, prałatów, przyjaciół, a przedewszystkiem krewnych: dawał im pierścienie, honorowe szpady, złote róże, krzyże, wysadzane diamentami, kollany; katedrę w Pienzy wzbogacił mnóstwem przedmiotów, które dzisiaj stanowią skarb tamtejszego muzeum.

Jak dalece mu ta katedra leżała na sercu, dowodzą rozmaite zarządzenia, które we Włoszech nie były w zwyczaju. Papież zakazał na jej ścianach zawieszać obrazy, zanieczyszczać mury, przebudowywać ołtarze albo wznosić nowe kaplice, albo wogóle zmieniać w jakikolwiek sposób kształt kościoła. Nie wolno także było pod karą klątwy chować w niej

zmarłych z wyjątkiem dygnitarzy kościoła. Katedra miała pozostać na wieki w pierwotnej czystości swego architektonicznego rysunku.

IV.

Jak większa część Sieneńczyków, Eneasz Sylwjusz miał wielką łatwość pióra, składanie wierszy nie robiło mu żadnych trudności, a proza płynęła mu nieprzerwanym strumieniem.

Zazwyczaj autorzy, którzy dużo piszą, nie mają daru wymowy. Piccolomini przeciwnie, zadziwiał współczesnych na bazylejskiem koncyljum swą swadą a zarazem biegłością w stylizowaniu listów, rozpraw, pism obronnych i zaczepnych, graniczących według ówczesnego zwyczaju z paszkwilem.

Literacka jego czynność, równie jak życie, dzieli się na dwie różne od siebie epoki.

„Zapomnijcie o Eneaszu, a przyjmijcie Piusa". W tych słowach przebija się cała dwoistość jego życia, papież bolał nad swoją przeszłością. W Sienie, w Bazylei, w Wiener Neustadt rzucał wokoło siebie lekkiemi wierszami, układał niemoralne komedje, był takim, jak społeczeństwo, w którem żył, wiernie je odtwarzał. W Niemczech różniła go od innych tylko wielka kultura umysłowa, a nawet w jego lekkich utworach widać zawsze człowieka wykształconego i o dobrym smaku.

Obok zmysłowych wierszydeł pisał Eneasz rzeczy politycznie ważne, zastosowane po większej części do wymagań swego zwierzchnika, czy nim był kardynał, prowadzący wojnę z papieżem, czy król niemiecki, którego interesa stały w sprzeczności z celami kurji rzymskiej.

Obracając się jednak pomiędzy coraz to innymi ludźmi, nabierając przeróżnych doświadczeń, zyskiwał sobie olbrzymi skarb znajomości świata i wzorów, branych z natury.

Swą sieneńską werwę i gładkość stylu połączył w ten sposób z tak wielkim zasobem praktycznych poglądów, jakiego żaden z humanistów nie posiadał.

Gdy więc później, jako człowiek wyrobiony i dojrzały, zabrał się do pisania swych dzieł historycznych, a przede-

wszystkiem do swych „komentarzy", stworzył rzeczy niezrównanej wartości. Opisywał nam życie z własnego doświadczenia, a kreślił to, co przeżył, stylem jasnym, barwnym, iście sieneńskim.

Pisma też, w których maluje ówczesne osobistości i obyczaje, są do dziś dnia niewyczerpaną skarbnicą do poznania epoki. Eneasz nie był tak uczonym jak Filelfo, Poggio lub Guarino, gdyż wyjechawszy do Niemiec, nie miał sposobności kształcić się w klasycznych studjach, ale właśnie temu może przypisać należy, że jego dzieła mają więcej dla nas wartości, aniżeli elukubracje innych humanistów. Eneasz czerpał swe natchnienie z życia, wielu innych — z książek.

Zdrowy zmysł spostrzegawczy stawia go często z ówczesną umiejętnością w sprzeczności. Nienawidzi on pedanterji i scholastyki, którą jeszcze ówczesna nauka nawskroś była przesiąkniętą, a książkowa wiedza tak mu jest wstrętną, że zdaniem jego tylko głupiec może być np. uczonym prawnikiem. Do nich zalicza on największych jurystów swego czasu: Jana z Imoli i Ludwika Pontana.

Wierszy Eneasza, których liczą do 3000, najczęściej nie można nazwać poezją; jest to przeważnie rymowana proza pod nazwą elegij, epigramów i t. p. Okraszają ją wszakże dowcip i żywość stylu, które nigdy Piccolominiego nie odstępowały.

Pomiędzy wierszowanemi utworami miał się odszczególniać poemat „Cinthia", który nas nie doszedł i komedja „Chrisis", którą Piccolomini napisał w czasie swego pobytu na walnym sejmie w Norymberdze. Obadwa te dzieła niszczył później sam papież i paliło je duchowieństwo, aby wrzekomo nie uwłaczały jego dobrej sławie.

W późniejszym wieku układał także jeszcze czasami poezje, ale już tylko religijne hymny do Matki Boskiej, do św. Augustyna, do św. Katarzyny sieneńskiej, a gdy się przygotowywał na turecką wyprawę, po raz ostatni uderzył jeszcze w rozstrojoną lutnię.

Daleko więcej, aniżeli łacińskie rymy, odpowiadała proza jego talentowi.

W tej mierze do najlepszych prawie, a w każdym razie najciekawszych jego pism należy mała rozprawa „O nędznem

życiu dworzan", w której Eneasz barwnie opisuje ówczesne życie w Niemczech, na dworze królów i książąt kościoła. „Całe lat piętnaście szczekałem wraz z dworskiemi psami", powiada o sobie dosadnie, z boleścią.

„Ludzie myślą, mówi dalej, że na dworach żyje się wesoło, wpośród samych uciech. Mylą się bardzo: obiady tam zawsze podają nie w porę i zawsze się po nich choruje. Wino kwaśne, jeżeli wogóle bywa na stole, bo książęta z oszczędności dworzanom każą piwo żłopać. A nie nalewa go się w srebrne albo w szklanne naczynia, gdyż srebro łatwo ukraść a szkło stłuc, ale trzeba pić z brudnego kubka drewnianego, który służba raz do roku myje. Kubek taki krąży pomiędzy towarzyszami stołu, z których jeden obrzydliwszy od drugiego. Obrusy z brudu do rąk się przylepiają, tak, że w chlewie schludniejby się jadało. Mięso zawsze śmierdzące, a inne potrawy zepsute, gdyż szafarz kupuje wiktuały o ile możności jak najtaniej, a to, co oszczędzi, chowa do sakwy.

A cóż dopiero powiedzieć o noclegu dworzan. Kilku musi spać w jednem łóżku, co osobliwie po gospodach w straszny sposób daje się we znaki. Jeżeli książę przebywa w mieście, to dworzanie siedzą zamknięci jak w więzieniu, jeżeli poluje, marzną w śniegu, albo się pieką w żarze słońca.

Służba niechętna i gburowata. Płacy nigdy się całej nie dostaje i nigdy wtedy, kiedy się należy, chyba że się kasjerów podarunkami pozyska.

Dwór gardzi mędrcami i filozofami, którym wolno tylko pokornie i z pochlebstwami przemawiać, podczas gdy błazeństwa i brzydactwa powszechny znajdują poklask.

Przestawać z muzami albo zajmować się czytaniem jakiej księgi ojców kościoła prawie niepodobna. Tyle tam zgiełku, wrzasku, a jeżeliś znalazł spokojne miejsce, to natychmiast usiądzie koło ciebie nieproszony towarzysz, który cię zacznie drażnić, lub w pracy przeszkadzać".

Nie dziw, że wśród takich stosunków nasz Włoch nie był w Niemczech zadowolony i że tęsknił za swoją Sieną.

Eneasz pisał o wszystkiem, co go zajmowało, o „wychowaniu książąt" i „o naturze konia", „o pochwałach Homera", „dialogi o snach", „o polowaniu", o potędze stolicy apostolskiej albo o sprawie tureckiej.

Wielkiego rozgłosu doczekała się jego nowella o Eurialu i Lukrecji.

Marjano Sozzini namówił go, aby napisał jaki utwór w tej ulubionej wówczas formie. Piccolomini nie dał się długo prosić, odpowiedział z Wiener Neustadt nowellą pod tytułem: „Historia de Eurialo et Lucretia". Chętny zawsze, aby brać wzory z życia, wziął za temat zdarzenia, o których słyszał niedawno.

Bohaterem opowieści zrobił kanclerza cesarza Zygmunta, Kaspra Schlicka, pod którym długie lata służył. Gdy Schlick jeździł dwa razy do Rzymu układać się o koronację cesarza, zatrzymywał się w Sienie. Tam zawiązał stosunek z jakąś piękną mężatką, która wkrótce po jego wyjeździe do Niemiec umarła. Zdarzenie to posłużyło Eneaszowi do ułożenia trochę rozwlekłej nowelli, pełnej niemoralnych sytuacyj, ale dobrze malujących ówczesne życie. Co do formy i pojęcia rzeczy naśladował autor trochę „Fiamettę" Boccaccia.

Nowella miała niezmierne powodzenie, a do roku 1500 wyszło jej 27 wydań w łacińskim oryginale, trzy włoskie tłumaczenia, dwa niemieckie i trzy francuskie, z których jedno wyraźnie na prośbę i żądanie pań zostało obronione „à la priere et requête des dames".

W napuszystym wstępie ofiarował Piccolomini swój utwór samemu Schlickowi, schlebiając próżności kanclerza. „Kto nigdy nie zapłonął ogniem miłości, musi być kamieniem albo bestją" — utrzymuje tam poważny autor.

Niedość wszakże na jednej dedykacji, w drugiej poświęca Sylwjusz swą nowellę Marjanowi Sozzinowi, a w trzeciej Zygmuntowi, księciu Austrji, podnosząc w tej ostatniej zasadę, którą wówczas na usprawiedliwienie zbyt wesoło przepędzonej młodości często powtarzano, że kto się nie kocha zamłodu, ośmieszy swą starość niewczesnemi miłostkami.

Piccolomini pisał mnóstwo, a jego listy i rozprawy historyczne liczą się na tomy.

Pomiędzy temi ostatniemi główne zajmują miejsce jego „Komentarze o koncyljum w Bazylei", gdyż opisuje w nich zdarzenia, na które patrzył. Ważną dla historji epoki jest także jego historja Fryderyka III, obejmująca krótki czas od

roku 1451 do 1452, ale pełna trafnych uwag, ciekawych opisów i charakterystyk ówczesnych osobistości.

Mniejszą już dla nas ma wagę „Kosmografja", rodzaj geograficzno-etnograficznego dzieła na wielkie rozmiary, które rozpoczął pisać jako papież i w części tylko dokończył.

Natomiast bardzo cennem i zajmującem jest do dziś dnia główne jego dzieło: pamiętniki, „Comentarii", pisane także w czasach papieskich, rodzaj autobiografji, w której jednak zawsze mówi o sobie jako o osobie trzeciej, na wzór Cezara w jego pamiętnikach.

Układając owe „Komentarze", miał Pius widocznie „Zwierzenia" św. Augustyna na myśli, który pierwszy w chrześcijańskim świecie dał przykład otwierania swej duszy przed czytelnikiem. Wogóle Piccolomini widział w swem życiu niemało podobieństw z losami wielkiego ojca kościoła, a przeto chętnie się ku niemu zwracał.

W pierwszej księdze kreśli Pius swój żywot od urodzenia, od Corsignano, aż do wyboru na papieża; w innych jedenastu notuje zdarzenia, które zaszły w czasie jego pontyfikatu aż do ostatnich chwil życia, aż do wyjazdu z Rzymu do Ankony.

W pamiętnikach niema ciągłości opowiadania, ale pełno w nich zboczeń na polu historji, archeologji, sztuki i geografji. Papież okazuje się tam wielkim wielbicielem przyrody, w sposób poetyczny unosi się nad pięknościami sieneńskiej ziemi, kreśli zieloność lasów, barwność łąk, a osobliwie zachwyca się stokami tej Monte Amiata, którą zamłodu jeszcze polubił.

Jako prawdziwy „silvarum amator et varia videndi cupidus", przeniósł się raz z całym dworem na lato do klasztoru na Monte Amiata i tam w cieniu drzew kasztanowych załatwiał najważniejsze sprawy, przyjmował nawet poselstwa.

Innym razem bawił w Caprioli.

Pobyt swój u franciszkanów tak opisuje: Papież schronił się do minorytów, osservantów, na Capriolę, w pobliżu Sieny. Tamtejszy klasztor założył św. Bernardyn a później upiększono go i powiększono ku czci świętego męża.

Tam chciał papież pozostać piętnaście dni w towarzystwie kardynałów Spoleto i Teano, aby sobie cokolwiek odpocząć.

ale nie zaniedbywał bynajmniej podpisów i prywatnych konsystorzy, ani też odmawiał petentom audjencyj.

W lesie, zieleniejącym laurem i dębami, kazał sobie wznieść audytorjum w parowie pomiędzy pagórkami. Pragnącemu samotności zdawało się, że sobie wiosnę przyśpiesza. Był to bowiem dopiero jej początek.

Wokoło Sieny uśmiechały się wyżyny, okryte kwieciem i zielenią, a bujne zboża pokrywały pola. Sieneńska Kampanja wygląda uroczo. Pełno tam łagodnie wznoszących się pagórków, ozdobionych owocowemi drzewami i winogradem, albo pooranych pod zboże. Panują one nad wesołemi dolinami, gdzie wśród pól i łąk wartkie migocą się strumyki.

Gajów tam dużo, ptactwo świegoce, tu i owdzie sterczą klasztory, zamieszkane przez świętobliwych ludzi, albo prywatne wille, budowane jakby fortece.

Dzisiaj romantyczny ten opis wyglądałby trochę powszednio, wówczas był co do stylu i treści nowością.

Do najulubieńszych okolic Piusa we Włoszech należała także góra Monte Cavo koło Albano, gdzie widok na Rzym i całe Lacjum upajało go nietylko pięknością daleko w mgłach ginącego obrazu, ale i mnogością historycznych wspomnień.

Piccolomini zawsze jest artystą, chce rzecz pięknie przedstawić, nietylko nauczyć ale i zabawić czytelnika.

W stosownej chwili lubił się papież otaczać blaskiem, a osobliwie zajmowały go kościelne festyny. Gdy bawił w Petriuolo, cieszyło go, że kobiety z okolicy rzucały kwiaty na drożyny, któremi przechodził. Przeniesienie relikwij św. Andrzeja z Narni do Rzymu, albo procesję Bożego Ciała w Viterbo w roku 1462 — opisuje ze szczególnem zadowoleniem.

Relikwjom św. Andrzeja sam papież towarzyszył na koniu, za nim prawie wszyscy kardynałowie i tysiące biało ubranych księży z gałązkami oliwnemi w ręku wyruszyło w procesji z Ponte Molle. W orszaku papieskim szli Conservatori di Camera, książęta i inni urzędnicy rzymscy, ambasadorowie i baroni w przepysznych strojach.

Wszyscy mieli świece w ręku, a było nie mniej jak 30.000 ludu. Procesja zaledwie mogła się poruszać ulicami. Kamienice ustrojone dywanami, kwieciem i gałęziami, które zacieniały drogę. Mieszczanie i szlachta współzawodniczyli ze so-

bą, aby swe domy jak najpiękniej ozdobić, wystawiając obrazy i posągi. W oknach stały kobiety i dziewczęta także z gorejącemi świecami i naglos się modliły. Gdzie niegdzie urządzano ołtarze, palono mirty i inne pachnące zioła. Także po drodze odbywały się najrozmaitsze przedstawienia, dzieci, poprzebierane za anioły, uderzały w instrumenty muzyczne, a chwała apostoła brzmiała w przestworzu.

Melchiore, prokurator kawalerów rodyjskich, prześcignął wszystkich wspaniałością ołtarza, który przed swym domem wystawił, a Roderigo Borgja, zadziwił kardynałów bogactwem i przepychem. Patrząc się na to, przychodziły papieżowi na myśl bogactwa Nerona.

Pius mimo długich lat, przepędzonych w Niemczech, pozostał Włochem w swem artystycznem usposobieniu, w swych literackich pracach, w swem patrzeniu się na świat i ludzi, a nawet w swych politycznych ideałach. W tej mierze, podobnie jak Dante i Petrarka, bolał nad wojnami, które szarpały jego ojczyznę i marzył o tem, aby kiedyś cały półwysep pod jednem był połączony berłem. „Nie będzie końca wojnom, które niszczą Włochy, — mówi on w swych komentarzach — dopóki cały kraj jednemu nie będzie podlegał władcy".

Synem epoki był również w swej humanistycznej pozie. Zawsze jako pisarz stoi potrosze na koturnie, nigdy nie zapomina o tem, że frazes rządzi literaturą.

Dobrze go w tej mierze charakteryzuje ów napis, który kazał wyryć na skale w Tivoli: „Grato ai buoni, inviso ai cattivi, nemico ai superbi".

Prawdziwie monarsza dewiza.

Ale bo też wówczas hasła przeważały prawdę.

ROZDZIAŁ ÓSMY

PONOWNY ROZKWIT SIENEŃSKIEJ SZTUKI — RZEŹBA I ARCHITEKTURA

I.

Druga połowa XIV wieku była chwilą największego upadku sztuki w Sienie, nietylko malarstwa, ale architektury i rzeźby. Bezpośrednim ciosem, zadanym sztuce, było owo wygnanie w roku 1368 czterech tysięcy obywateli, pomiędzy którymi znajdowała się znaczna część artystów i rzemieślników.

Do pozbawionych ojczyzny, zdaje się, że nie należał Pietro d'Agnolo, słynny złotnik, ojciec największego rzeźbiarza, jakiego Siena wydała, Jakóba Quercji.

Rodzina ta pochodziła z ziemi sieneńskiej, z miasteczka Quercia grossa, a Jakób urodził się w roku 1374. Nie podpisywał on się nigdy Quercia, ale Jacopo del maestro Piero, a później, gdy wykonał przepyszną studnię na sieneńskim rynku, zwano go Jakóbem „delle Fonte".

Życie Quercji, to charakterystyczny obraz tej rozterki, tej biedy, tej niepewności stosunków, która wówczas we Włoszech panowała. Jako o młodym artyście słyszy się o nim, po raz pierwszy, z powodu pogrzebu dowódcy wojska sieneńskiego, Gian Tedesca, który padł w roku 1394, przy oblężeniu Orvieta. Miasto, chcąc uczcić zasługi swego wodza, sprawiło mu uroczysty pogrzeb i kazało zbudować wielką piramidę z drzewa, na której miał stanąć tymczasowy posąg Te-

desca na koniu. Chodziło o jak najszybsze postawienie tego posągu, polecono go zrobić Quercji, który się w dowcipny i celowi zupełnie odpowiadający sposób wywiązał ze swego zadania. Wystawił on rusztowanie z łat drewnianych, nakładł do środka siana i konopi, narzucił na wszystko to gliny, ciasta, kleju i ulepił konny posąg jenerała, wyglądający jakby z marmuru. Dzisiaj taka robota byłaby czemś zwykłem, ale wówczas podziwiano pomysłowość Quercji, a jego nazwisko szybko nabrało rozgłosu.

Statua Tedesca przechowała się aż do początków XVI wieku; Pandolfo Petrucci kazał ją zniszczyć, bo zapewne już była obdarta i szpeciła tylko Sienę.

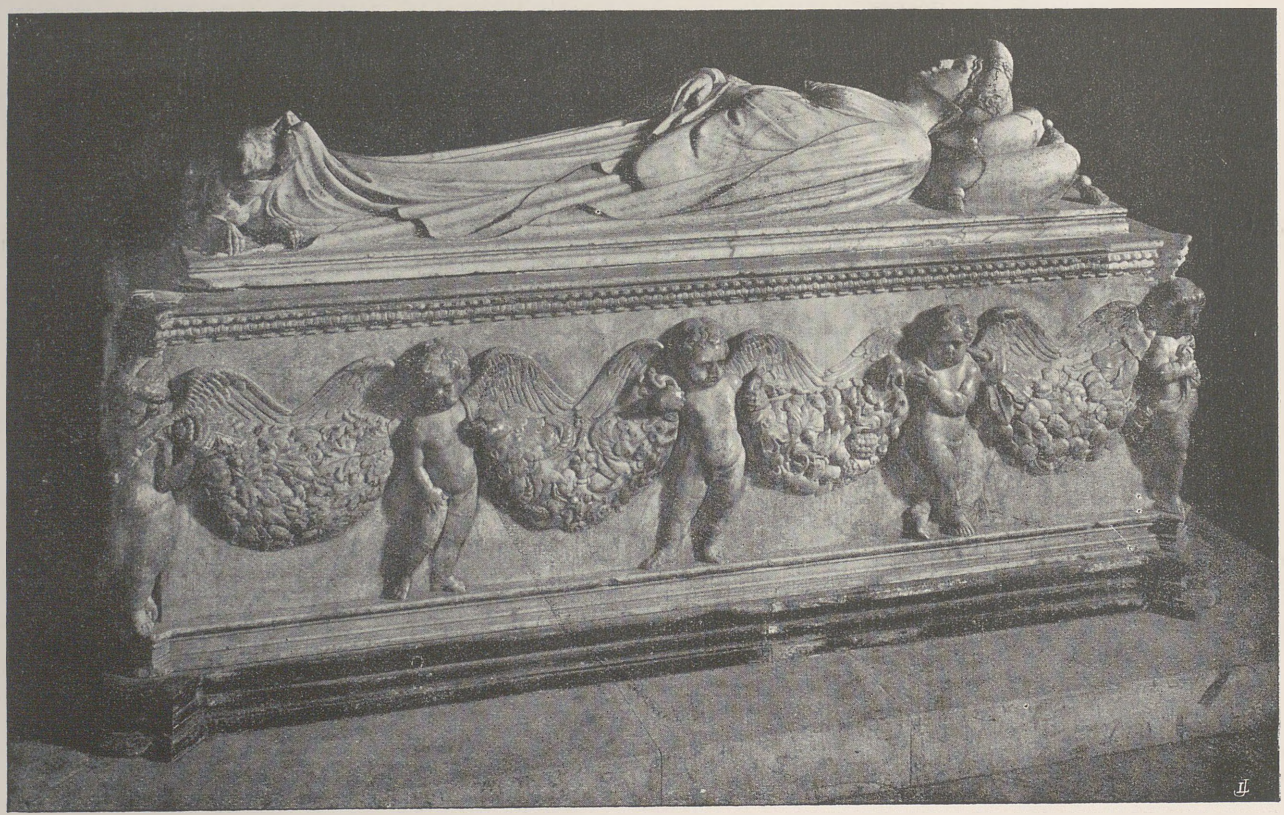
Gdzie się Jacopo rysunku i rzeźbiarstwa nauczył, z pewnością nie wiemy, zdaje się, że w domu u ojca, a nadto i Lucca di Giovanni miał być jego nauczycielem. Dla nas wystarcza wiedzieć, że został rzeźbiarzem w Sienie i że z sieneńskich czerpał tradycyj.

Quercja szybko się rozwijał. W roku 1402 pokusił się już o współzawodnictwo z florentyńskimi rzeźbiarzami, do których wtedy należał Ghiberti. Rozpisano właśnie konkurs na drugie drzwi do florentyńskiego baptisterium. Jacopo postanowił model wykonać i porzucił Sienę, gdzie niepokoje wewnętrzne, głód, zaraza ciągle się powtarzały i poszedł do Florencji. Miał on już wówczas uczniów w Sienie, bo jeden z nich, Francesco Valdambrino, stanął także do tej florentyńskiej artystycznej walki.

Ghiberti zwyciężył, Sieneńczycy ulegli. Pod świeżem wrażeniem porażki opuścił Quercja Florencję i udał się do Lukki, gdzie się ojciec przeniósł i gdzie jego siostra była zamężną.

Tam mu się lepiej powodzić zaczęło, gdyż się robota znalazła.

Tyranem w Lucce był wówczas potomek tamtejszej zamożnej rodziny kupieckiej, Paolo Guinigi, dość zajmująca — a w każdym razie odmienna postać od innych włoskich tyranów. Bardzo po ojcu bogaty, powiększył on jeszcze swą fortunę, gdyż pokolei miał aż cztery żony i po wszystkich ogromne zagarnął posagi. Kupiec z tradycji, wszystko chciał kupować za pieniądze: sławę, pokój i stanowisko pomiędzy



Jacopo della Quercia. Grobowiec Ilarji del Caretto w Lucce, w katedrze.

innymi tyranami we Włoszech. Hojnością swą długi czas się utrzymywał, otaczał się zbytkiem, sprowadzał artystów, ale gdy po latach spokoju do wojny przyszło z Florencją, chciał Florentyńczykom sprzedać cichaczem własne państwo Lukkę za 200.000 florenów, aby tylko uszanowano jego wolność i wolność jego rodziny. Brzydki targ wyszedł jednak najaw, powstało w Lucce sprzysiężenie przeciw niegodnemu władcy, a ludność pozbawiła go rządów w roku 1429.

Guinigi stracił w roku 1405 drugą żonę Ilarję del Caretto, która mu pozostawiła jedynego syna, jakiego miał, Władysława. Jej pamięć chciał on wspaniałym uczcić pomnikiem, a wykonanie tego dzieła polecił Quercji (1406). — Dzięki tej okoliczności mamy do dziś dnia w Lucce wielce sympatyczną pracę mistrza, może najsympatyczniejszą z tych, które się utrzymały.

Pomnik stoi w katedrze na zupełnie wolnem miejscu, ze wszystkich stron widoczny. Przechodził on jednak różne koleje. Po wygnaniu Guinigiego, wyrzucono go z kościoła, ale zczasem żal było Lucheńczykom pięknego dzieła sztuki, więc je znowu na dawnem miejscu ustawić kazali. W tych wędrówkach został pomnik trochę uszkodzony, a jedną ścianę po kilku wiekach sprzedano galerji Ufficyj. Dopiero królowa Małgorzata skłoniła florentyńskie muzeum, że w roku 1890 rzeźbę Lucce oddano, a pomnik znowu w całości w San Martino istnieje.

Na sarkofagu, wokoło którego putti trzymają girlandy z kwiatów, leży w długiej szacie, jakby śpiąca, młoda, piękna kobieta. Szyja tkwi w wysokim kołnierzu, niby w zakonnym habicie, głowa owita małym turbanem, z pod którego włosy w swobodnem zaczesaniu wyglądają. Ręce, w szerokich rękawach w krzyż złożone, a stopy całkiem ukryte w fałdach sukni opierają się o psa, który wiernie ku swej pani spogląda.

Układ całego pomnika nosi na sobie wybitne cechy rzeźb gotyckich, ale sama postać Ilarji widocznie z modelu, z natury wystudjowana. Pierś jakby oddechem poruszana, twarz sympatyczna, okrągła, pełna wdzięku. O jakimkolwiek archaiźmie w tej uroczej postaci mowy niema, niewypowiedziana harmonja i łagodność w niej panuje.

Zupełną nowością we włoskiej sztuce są wzięte ze starożytnej rzeźby nagie putti, trzymające girlandy kwiatów wokoło sarkofagu; przed Quercją spotykamy w rzeźbie włoskiej tylko mniej lub więcej odziane anioły. On dopiero wprowadza owego pełnego życia i uciechy, rozpustnego dzieciaka, który odtąd tak miłym, rozweselającym staje się motywem. Donatello i Michelezzo wydobędą jeszcze całe skarby wdzięcznego humoru z tego motywu.

Pomnik Ilarji tłumaczy nam już stanowisko Quercji. Mistrz wyszedł z gotyckiej Sieny, przejął się jej artystycznemi tradycjami, a charakter gotyckiego rzeźbiarza pozostaje mu na długo. Mógł on powstać tylko tam, gdzie działał Jan z Pizy, gdzie na każdym kroku przypominały się gotyckie formy. Ale Quercja miał otwarte oko na przyrodę, jak każdy wielki talent artystyczny i w studjach swych natury o wiele dalej postąpił, aniżeli wszyscy jego poprzednicy. Quercja nie obawiał się już oddać nagiego ciała, własnemi siłami szedł tam, gdzie każdego ówczesnego artystę prąd czasu porywał, studjował postać ludzką w całej jej piękności i rozmiłował się w niej tak, że wskazał ową drogę, na której końcu widać Michała Anioła. Sieneńczyk Quercja zapowiedział wielkiego florentyńskiego rzeźbiarza.

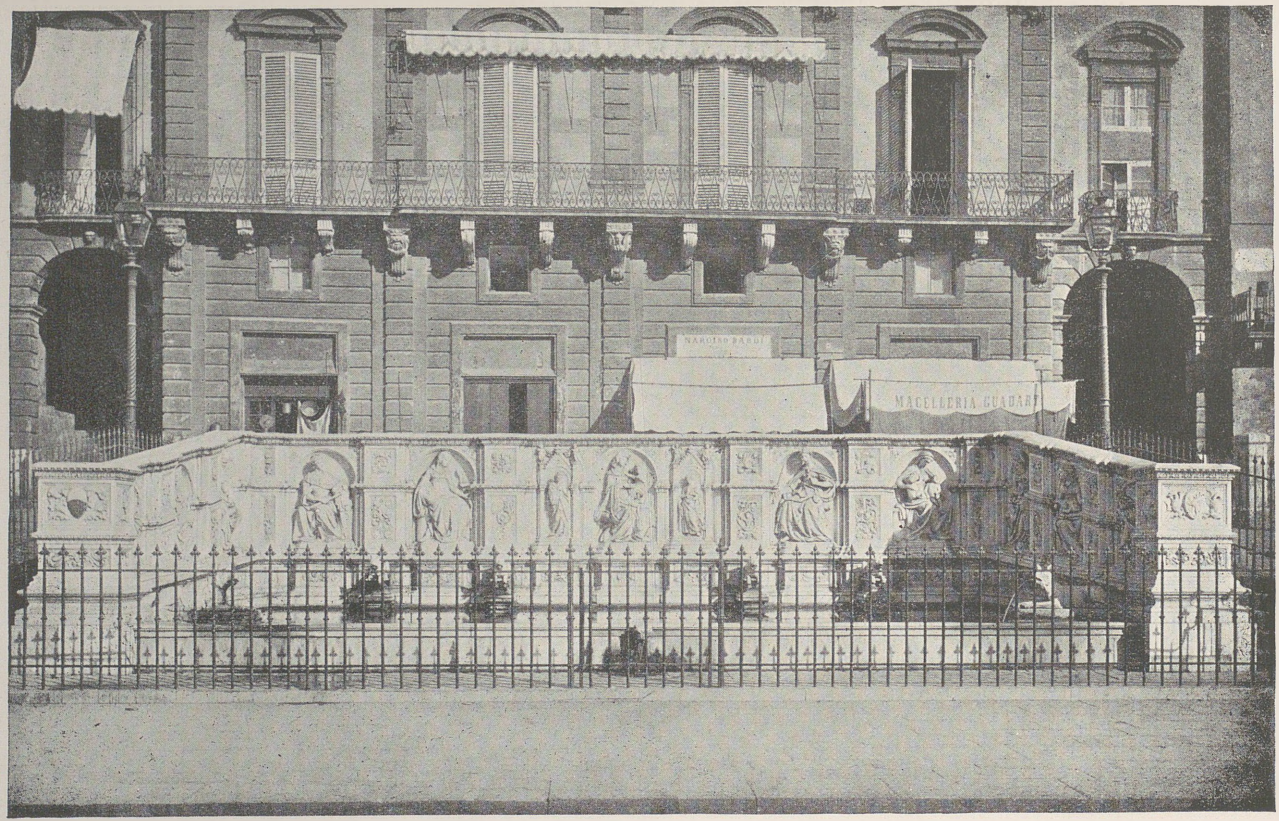
Pomnik Ilarji stoi na rozdrożu gotyki i odrodzenia, a mimo swej dwoistości jest dziełem harmonijnem. Obok gotyckich jeszcze ogólnych form rzeźby, nadał artysta twarzy zmarłej taki już wyraz indywidualności, jakiego gotyka dotąd nie znała.

Brzask odrodzenia oświeca ten pomnik.

W roku 1408 artysta wraca z Lukki do Sieny, czeka go tam zaszczytna praca.

Siena, położona na wzgórzach, cierpiała zawsze na brak wody; jedyną studnią była Fonte Branda, którą żywił odwieczny wodociąg, nie wystarczający rozległemu miastu. Ludowi się jednak raz zdawało, że w innem miejscu słyszy w głębi szum wody. Przykładano uszy do ziemi, utwierdzono się w przekonaniu, że źródło odkryto, nazwano już nawet ową studnię przyszłości studnią Diany, Pozzo di Diana.

Zaczęto kopać i dokopano się błota i starożytnej statui Diany. Sąsiednie miasta wyśmiewały się z Sieny.



Jacopo della Quercia. Fonte gaja na Piazza del Campo w Sienie.

Wreszcie w roku 1334 postanowiła gmina nie spuszczać się już na odkrycie źródeł, ale nowy budować wodociąg. Praca trwała lat dziewięć, kanał prowadzono pod ziemią, a główny zbiornik wody urządzono na Campo, przed ratuszem. Piętnaście dni trwały uroczystości z powodu tego radosnego zdarzenia, w nocy nawet bawiono się i oświecano Campo sześcioma tysiącami świec, a zbiornikowi dano wesołą nazwę „Fonte Gaja", źródło wesela. Aby godnie przyozdobić studnię, ustawiono przy niej ową statuę Diany, podobno dzieło Lizypa. Odkrycie tego posągu było głośnem zdarzeniem i dało także powód do miejskich festynów, które wesoła ludność Sieny urządzała przy każdej sposobności. Ghiberti o tem pisze i potwierdza, iż wszyscy artyści zgadzali się w tej mierze, że odkryto arcydzieło starożytnej sztuki. Malarze i rzeźbiarze kopjowali posąg, a rysunek, który Ambrogio Lorenzetti według niego zrobił, widział sam Ghiberti.

Tej uciechy było wszakże niedługo, nadeszły wojny i morowa zaraza, a ponieważ każde społeczeństwo chce mieć jakiegoś kozła ofiarnego swych nieszczęść, więc i w Sienie powiedziano sobie, że pogańska Diana przynosi miastu nieszczęścia, że trzeba ją zniszczyć. Tłum więc wywarł swój gniew na pięknym starożytnym posągu, ale nie dosyć na tem, uradził, zakopać zgruchotaną Dianę cichaczem za miastem, ale na terytorjum florentyńskiem, aby te nieszczęścia, które prześladowały Sienę, odwrócić ku znienawidzonym sąsiadom.

Koniec końcem, zbiornik wody na „placu" nie miał już ozdoby a komisja, dbająca o utrzymanie porządku w mieście i o piękność ulic, Uffizio dell'Ornato zajęła się tem, aby monumentalną tam wystawić studnię.

W roku 1409 Balia miejska powzięła odpowiednią uchwałę, a w dziesięć lat później stał tam zbiornik, który do dziś dnia podziwiamy.

Rzeźbiarzem, który go wykonał, był Quercja.

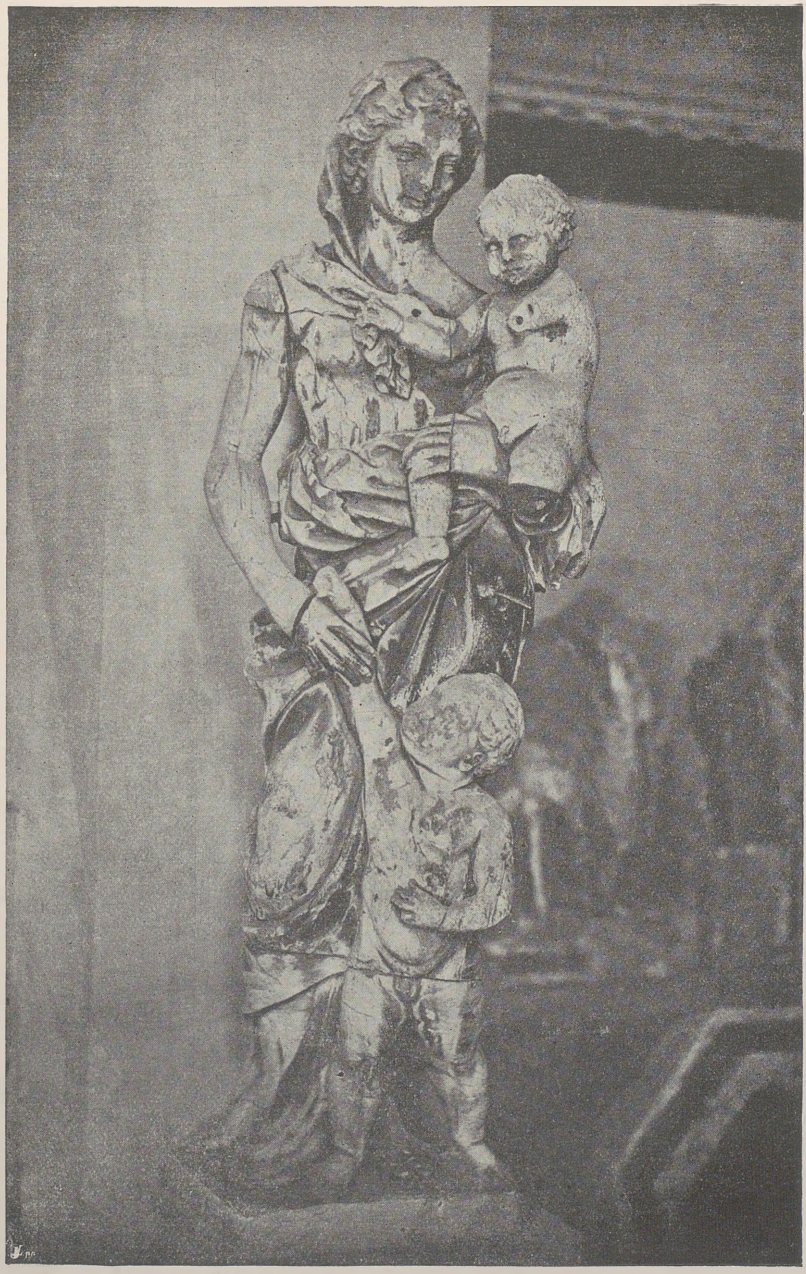
Owe lat dziesięć, to historja sporów i pisanin pomiędzy mistrzem a gminą, historja drobnostkowych wzajemnych uraz i gniewów, zwłaszcza, że Quercja przyjął równocześnie inną wielką pracę w oddalonej Bolonji, przyozdobienie fasady katedry San Petronio, a przytem i w Lucce miał jeszcze do czynienia.

Taki kontrakt o wykonanie jakiegoś artystycznego dzieła nielada był wówczas aktem: wyszczególniano wszystko, co artysta ma zrobić, przepisywano mu pracę w najdrobniejszych szczegółach, a że Sieneńczycy w tej mierze byli wymagającymi, wiemy już z układu, który dawniejszemi czasy z malarzem Ducciem zawarli. Quercja więc miał przedewszystkiem wystawić w sali posiedzeń Wielkiej Rady rysunek zbiornika z wszelkiemi szczegółami, jak figury, pilastry, ornamentacje, wschody i t. d. — W dwadzieścia miesięcy miał swe dzieło ukończyć, a jako materjału do zewnętrznej budowy użyć białego marmuru. Honorarjum miało wynosić co najmniej 1500, a co najwięcej 1600 florenów, które artyście w równych dwumiesięcznych ratach miało być wypłacone. Figuralną część powinien był Quercja wykonać własnoręcznie, jak dobremu majstrowi przystoi „secondo el corso de'buoni maestri, faccendo tutte le predette cosa a buona fede e senza frode", w dobrej wierze, bez podstępu, bez zdrady.

Trudności jednak w dotrzymaniu kontraktu były wielkie, nie można bowiem było sprowadzić marmuru na czas przepisany, a mistrz ciągle jeździł do Lukki, gdzie pracował nad ołtarzem w San Frediano, albo do Bolonji. Trzeba mu było grozić karami, prowadzić niemal dyplomatyczną korespondencję z rządzem w Bolonji, aby go zmusić do chwilowego przynajmniej do Sieny powrotu.

Koniec końcem, post tot discrimina rerum stanęła w roku 1419 długo oczekiwana fontanna, spory zostały załagodzone, pieniądze wypłacone, a przedewszystkiem cieszyło Sieneńczyków, że w miejsce pogańskiej bogini mieli na rynku Madonnę i ośm postaci, przedstawiających cnoty chrześcijańskie.

Studnia była podłużnym zbiornikiem, otoczonym niezbyt wysokiem obmurowaniem, otwartem od strony ratusza, architektonicznie podzielonem na ściany i wnęki, w których umieszczone były marmurowane figury. W samym środku długiej ściany Madonna z dwoma adorującemi ją aniołami, a w dalszym ciągu z jednej i z drugiej strony po dwie „cnoty": „sprawiedliwość", „mądrość", „męstwo" i „miłość macierzyńska". W krótkich bocznych ścianach umieszczone jeszcze były: „umiarkowanie" i „wiara". Zakończenie stanowiły dwie



Jacopo della Quercia. Acca Laurentia.
Szczegół z Fonte gaja w Opera del Duomo w Sienie.

płaskorzeźby: „Stworzenie Adama“ i „Wygnanie z raju“. Nadto stały wolno na krańcach murów największe dwie marmurowe grupy: Rea Sylwja, która stosownie do podania o założeniu Sieny przynosi Romulusa i Remusa i Acca Laurencja, która te dzieciaki pod swoją bierze opiekę.

Rea, do połowy obnażona, piękna, ale o twardym wyrazie twarzy, trzyma na lewem ramieniu śpiące dziecko, podczas, gdy drugie przy niej biegnie. Acca, łagodna, pełna wdzięku kobieta, podobnie piastuje na ręku Remusa, a drugą podtrzymuje Romulusa, który idąc, główką się do niej zwraca.

Dzisiejsza fontanna, którą na sieneńskim rynku widzimy, jest tylko słabem naśladowaniem dawniejszej. Kopję tę wykonał Tito Sarocchi w roku 1868; resztki rzeźb Quercji, pomiędzy któremi kilka figur wcale dobrze utrzymanych, znajdują się w Opera del Duomo.

Oryginalne dzieło mistrza zniszczył poczęści czas, poczęści ludzka swawola. W niespełna sto lat po ustawieniu zbiornika, w roku 1501 skazano jakiegoś Sieneńczyka na 300 dukatów grzywny i trzy lata wygnania za uszkodzenie fontanny.

Z figur, które się w Opera del Duomo znajdują, najlepiej się utrzymały „Fides“ i „Sapientia“, tudzież Rea Sylwja i Acca Laurentia. W pierwszych dwóch znać wpływ sieneńskiej szkoły malarskiej na Quercję, a osobliwie „Fides“ dużo ma pokrewieństwa z „Pokojem“ Ambrożego Lorenzettiego. Grupy Rea i Acca musiały należeć do najlepszych prac mistrza; nie noszą one już na sobie śladów gotyckich wpływów i rzec można, że są w całej pełni dziełami odrodzenia.

W latach, kiedy jeszcze Quercja robotami około Fonte Gaja i w Bolonji był zajęty, poleciła mu Siena zrobić projekt chrzcielnicy do kościoła św. Jana. Wyrysował on wprawdzie owo „fonte“, ale pracując ciągle w Bolonji, nie mógł przez dłuższy czas swego projektu wykonać, tak dalece, że Operai del Duomo zawezwali w roku 1427 malarza Sasettę, o którym później mówić będziemy, aby rzecz dokończył. O ile wtedy Sasetta pierwotny plan zmienił lub uzupełnił, nie wiadomo.

Chrzcielnica bardzo oryginalnie pomyślana: z cysterny, w sześciobok ocembrowanej, wznosi się na krótkim słupie spo-

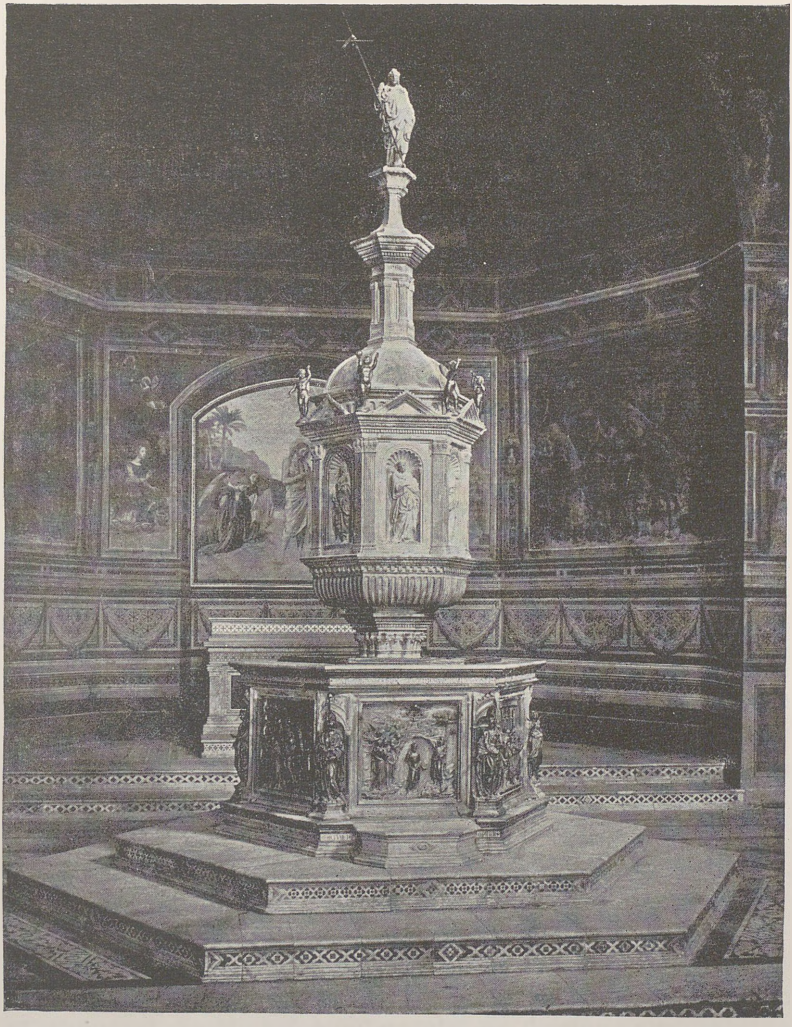
czywające cyborjum — również z sześcioma ścianami, a na niem, na lekkim znowu słupie, postać świętego Jana. W ściany ocembrowania wpuszczone są płyty z bronzu, przedstawiające sceny z życia świętego, a jedna płyta od drugiej przedzielona marmurowemi wnękami, w których są umieszczone znów postacie z bronzu, chrześcijańskie „cnoty".

Z owych sześciu płaskorzeźb, stanowiących najcenniejszą ozdobę chrzcielnicy, jedna jest dziełem Donatella, nie należącem do najlepszych prac mistrza, dwie Ghibertego, czwartą i piątą wykonali dwaj Sieneńczycy: Turino di Sano i Giovanni di Turino, ojciec i syn, obydwaj znakomici złotnicy, a ostatnią Quercja. Płaskorzeźba Quercji przedstawia Zacharjasza w świątyni i co do rysunku, miary, harmonji, ugrupowania osób jest chyba najlepszą ze wszystkich. Quercja stoi tutaj na wysokości florentyńskiego odrodzenia. Płytę tę wykonał mistrz w pełni rozwoju swego talentu, a że ją wogóle zrobił, dowodzi, że ze zmianami czy dodatkami Sasetty się zgadzał i że cała chrzcielnica wypadła po jego myśli.

W czasie prac nad „źródłem wesela" w roku 1419 był Quercja także zajęty wykonaniem marmurowego ołtarza w S. Frediano w Lucce.

Ołtarz składa się z dwóch części, nad któremi artysta w różnych czasach pracował. Wyższa część przedstawia Madonnę na tronie w gotyckiej wnęce ze świętymi po bokach, na predelli wyrzeźbione są legendarne sceny. Vasari ma dla tego rodzaju ołtarzy dobre wyrażenie: obraz z marmuru, „tavola in marmo". Później były takie ołtarze — ale z drzewa a nie z marmuru — ulubioną formą artystyczną północnych rzeźbiarzy, aby wspomnieć tylko o ołtarzach Wita Stwosza.

Ołtarz w Lucce jest nadzwyczaj charakterystycznem dziełem Quercji, jeżeli chodzi o określenie jego stanowiska na rozdrożu gotyki i odrodzenia. W tym samym bowiem czasie, kiedy go artysta kończył (1413), pracował nad figurami w Fonte Gaja. Te ostatnie były już owiane duchem odrodzenia, podczas, gdy postacie ołtarza w Lucce natchnione są jeszcze przeważnie gotycką przeszłością. Widocznie w ołtarzu krępowała artystę kościelna tradycja, podczas gdy



Jacopo della Quercia. Chrzcielnica w kościele św. Jana w Sienie.

w dziele, mającem świeckie przeznaczenie, szedł on swobodnie własnemi drogami.

W Bolonji, gdzie się znajdują późniejsze jego dzieła, wziął Quercja już zupełny rozbrat z gotyką, a stał się mistrzem odrodzenia.

Są to płyty, które okalają główny portal kościoła św. Petronjusza, przedstawiające stworzenie Adama i Ewy, grzech pierworodny, wygnanie z raju, Kaina i Abla, tudzież dalsze sceny biblijne z historji Noego, Abrahama i z dzieciństwa Jezusa. Nad bramą mieści się Madonna z dziecięciem, w otoczeniu św. Petronjusza i Ambrożego.

Rzeźby, te rozprószone i poczęści przez czas zniszczone, bardzo trudno oglądać i dopiero z pomocą fotograficznych zdjęć można sobie o nich dokładnie zdać sprawę. Najbardziej zajmującą zdaje mi się być sama postać Madonny, gdyż wybitnie charakteryzuje talent i rozwój mistrza.

Siena narzuca w Madonnach Quercji po raz drugi typ Matki Boskiej włoskiej sztuce, tym razem nie malarstwu, ale rzeźbie. Typ to już inny, aniżeli Madonny Duccia i Szymona Martiniego, typ — powiedziałbym — monumentalny, zastosowany do marmuru. Madonna traci tutaj na słodyczy, ale zyskuje na powadze, staje się „Bożą rodzicielką“, kobietą silną, młodą matroną, przedewszystkiem matką. Ten typ przejmuje w części Donatello a później Michał Anioł. Madonny u św. Piotra w Rzymie i w Bruges są pokrewne Madonnom Quercji na Fonte Gaja, w ołtarzu w Lucce i nad bramą katedry bolońskiej.

Nigdzie też w dziełach Quercji nie widać tak wyraźnie, jak w Bolonji, pokrewieństwa Michała Anioła z jego talentem, a patrząc na te potężne, jędrne postacie w płaskorzeźbach przedstawiających stworzenie pierwszych ludzi, wygnanie z raju, albo ofiarę Izaka, przychodzi sie najzupełniej do przekonania, że Michał Anioł przejął się dziełami sieneńskiego mistrza. Widział on zresztą te rzeźby w swej młodości, miał bowiem lat dwadzieścia, gdy go powołano do Bolonji, aby uzupełnił plastyczne ozdoby arki św. Dominika.

Florentyński mistrz pracował zresztą jakiś czas w Sienie w roku 1485, o czem jeszcze wspomnę.

To też nietylko w Bolonji, ale i w rzeźbach Fonte Gaja

uderza pokrewieństwo Michała Anioła z Quercją. „Stworzenie Adama“ w kaplicy sykstyńskiej ma wiele podobieństwa z rzeźbą Sieneńczyka, a przedewszystkiem Sybille sykstyńskie przypominają kobiece postacie z Fonte Gaja.

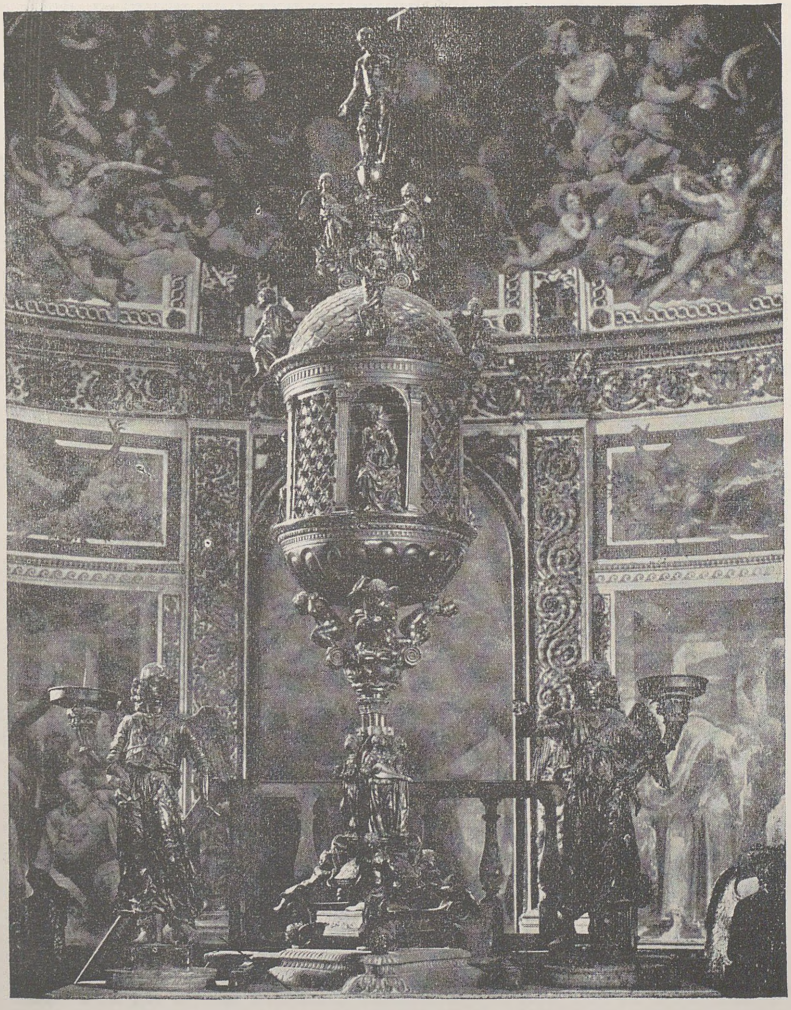
Rzeźby Quercji w Bolonji, to najzupełniejsze już odrodzenie; artysta porzuca w nich stanowczo formy gotyckie. Jeżeli gotyckiej rzeźbie, jej postaciom, nie można zaprzeczyć wiele wdzięku, nawet pewnej, że tak powiem, architektonicznej w ruchach harmonji, to ciało ludzkie prawie zawsze tam jest upośledzone, pobieżnie traktowane, a wskutek tego anatomicznie błędne. W bolońskich rzeźbach już inaczej, z przyjemnością przedstawia Quercja nagie postacie, aby w nich oddać prawdziwe muskularne ruchy człowieka, a gdzie ciało odzieniem zasłonić musi, tam czuć już życie pod tą zasłoną, widać jak się draperje stosownie do ruchów człowieka układają. U gotyka leży najczęściej szata na człowieku jakby na manekinie, u Quercji w Bolonji przykrywa ona już żywe ciało. Jeżeli gotycki rzeźbiarz chciał przedstawić porywy namiętności, odbijające się w gwałtowności ruchów, to te ruchy nie przedstawiał w ciele, ale w sukniach, niby silnym wiatrem poruszonych. Wynikała stąd nieraz malowniczość, ale nigdy rzetelna prawda.

Oczywiście rzeźbiarz jak Quercja, który się dopiero uwalniał z pętów, albo — powiedzmy łagodniej — z pod uroku gotyckiej sztuki, który zrywał z piękną może, ale przeważnie tylko pionowo spadającą draperją, nie mógł być odrazu mistrzem w oddaniu fałdzistej szaty, zwłaszcza w kamieniu, w marmurze. To też draperja u Quercji bywa jeszcze tu i owdzie ciężką i prawie lepiej udają mu się nagie postacie, aniżeli odziane.

Mimo wielu błędów jest on wszakże wytycznym genjuszem, który szuka nowych dróg, znajduje je i ma dość siły i ufności w siebie, aby śmiało iść naprzód i wiele reform wprowadzić. To też wpływ Quercji był wielki i stały, a im więcej badania dziejów włoskiej sztuki postąpią, tem więcej jego nazwisko będzie cenione.

Quercja stał się tem dla rzeźby odrodzenia, czem Massaccio dla malarstwa.

W przeciwieństwie do malowniczego Ghibertiego jest on



Vecchietta. Cyborjum w wielkim ołtarzu katedry w Sienie.

z krwi i kości rzeźbiarzem. Ghiberti wydał też owych słodkich, pełnych wdzięku artystów, jak Mino da Fiesole, jak Rosselino, podczas gdy Quercji średnie talenty naśladować nie potrafiły, został on mistrzem genjuszów. Nietylko rzeźbiarz Michał Anioł, ale i malarz, jak Rafael, dużo się od Quercji nauczył.

W swem rodzinnem mieście doczekał się on wielkiego uznania i tam przepędził kilka ostatnich lat życia. Oprócz urzędu operaja del Duomo otrzymał tytuł cavaliera i wybrany został priorem rzeczypospolitej. Umarł 20 października 1438 roku, rzeźb na fasadzie kościoła św. Petronjusza w Bolonji nie mógł już dokończyć.

Fortuny znacznej nie zostawił, ale to, co miał, z sercem pełnem miłości pomiędzy swych najbliższych porozdzielał. Uczeń jego, Cino di Bartolo, otrzymał 800 florenów, innym pomocnikom małe zapisał kwoty, aby sobie sprawili płaszcze z kapuzami. Widocznie były to biedaki.

Quercja spoczywa w S. Agostino w Sienie.

II.

Podobnie jak przed Quercją rzeźbiartswo w Sienie ściśle się łączyło z architekturą, tak i po jego ustąpieniu znowu te dwie gałęzie sztuki w jednych się zespalają rękach. Trzeba było takiego jak on talentu, aby rzeźbie przez jakiś czas zupełnie samoistne dać stanowisko.

Jeżeli mistrz w ciągu swego życia coraz bardziej z gotyckiego artysty stawał się artystą odrodzenia, o ileż więcej musieli jego następcy, nie mając tyle co on osobistych właściwości, podlegać powszechnemu prądowi, jaki już poruszył całe Włochy.

Sztuka w Sienie w połowie i z końcem XV wieku nie upada, ale się coraz bardziej zbliża do sztuki florentyńskiej, osobliwie architektura i rzeźba. Rządy Petruccia podtrzymują jeszcze usiłowania artystyczne ludu, który przez kilka wieków przyzwyczaił się tworzyć dzieła sztuki i żywił w sobie tradycje piękna. Prócz Magnifica kardynał Francesco Todeschino — Piccolomini, chcąc uświetnić pamięć swego rodu, zajmuje w Sienie artystów. Petruccio wznosi i ozdabia swój pałac, Palazzo del Magnifico, kardynał przybudowuje do katedry

słynną Librerję i stawia ołtarz Piccolominich. Franciszkanie czynią zmiany w swym klasztorze w Osservanza, miasto ratusz ozdabia, a kilka patrycjuszowskich rodów buduje pałace.

W tym artystycznym ruchu wybija się znowu kilka niepospolitych talentów. Znamieniem ich jest kierunek ornamentacyjny w rzeźbie i w tej mierze do wysokiej dochodzą doskonałości. Każdy z tych artystów umie wszystko, co tylko wchodzi w zakres sztuki.

Taki Lorenzo di Pietro, przezwany Vecchiettą (1412—1480), jest architektem, rzeźbiarzem, malarzem, złotnikiem i wojskowym inżynierem. W wysokim stopniu, może jak mało kto ze współczesnych, posiada technikę obrabiania metalu: srebro, bronz i żelazo gną się w jego ręku jak wosk i podlegają najsubtelniejszym pomysłom jego fantazji.

Dowodem tego jest cyborjum, zdobiące dzisiaj wielki ołtarz w katedrze, a początkowo (1472) przeznaczone dla szpitala S. Maria della Scala. Niby olbrzymi kielich wznosi się ten sprzęt kościelny na podstawie pełnej figur, przykryty rodzajem kopuły, na której widać postać zmartwychwstającego Zbawiciela, otoczonego całym zastępem aniołów. Całość może trochę niespokojna, ale mimo to bardzo piękna.

W Bargello znajduje się pomnik z bronzu, roboty Vecchietty, o którym jużeśmy mówili, przedstawiający znakomitego prawnika sieneńskiego, Marjana Sozzina. Postać uczonego odznacza się wielkim naturalizmem i zapewne jest najlepszem dziełem rzeźbiarskiem sieneńskiego mistrza.

Kilka figur, które Vecchietta rzeźbił do Logii dei nobili, należy do słabszych jego prac.

Każdego, kto zwiedza sieneńską katedrę, uderzają swą pięknością dwie marmurowe kropielnice, może trochę przeładowane ornamentami, ale pełne artystycznej fantazji. Twórcą ich jest Antonio Federighi (1443—1490), jeden z najgłośniejszych rzeźbiarzy i architektów pomiędzy następcami Quercji.

Stawiał on niektóre pałace sieneńskie według rysunków florentyńskiego Bernarda Rosselina, ale następnie wyswobodził się z pod tego wpływu i własne dawał plany. Rodzina Piccolominich dużo wówczas budowała; siostra Piusa II, Katarzyna Piccolomini kazała sobie wystawić pałac, zwany Pa-



Antonio Federighi. Kropielnica w sieneńskiej katedrze.

lazzo delle Papesse, dzisiejszy Bank Narodowy, a szwagier słynnego papieża, Nanni Todeschini, piękny swemi rozmiarami gmach, Palazzo Piccolomini, w którym się mieści rząd prowincji sieneńskiej.

Jak wiemy, rodzina Piccolominich do bardzo licznych należała, Pius II miał z tego powodu dość szczególny pomysł, aby w Sienie wznieść Loggię, któraby służyła za miejsce zgromadzenia zjeżdżających się do Sieny Piccolominich. Federighi plan wykonał i stąd pochodzi owa Loggia del papa, o rozwartych łukach, lekka i piękna budowa. Także kaplica del Diavolo, w Palazzo del Turco i fasady kościołów Madonna delle nevi i św. Katarzyny są dziełem Federigha.

U tych późniejszych sieneńskich rzeźbiarzy, płynących już oczywiście korytem odrodzenia, przebija się jeszcze od czasu do czasu zwrot do gotyckich tradycyj, który tu i ówdzie bardzo piękne wydaje owoce. W gmachu Regie scuole, gdzie turyści zwykle nie zaglądają, znajduje się z drzewa rzeźbiona pomalowana statua biskupa św. Mikołaja z Bari, natchniona gotyckiemi reminiscencjami, przepyszne dzieło sieneńskiej sztuki. Biskup stoi z podniesioną prawą ręką, jakby błogosławił, w długiej, malowniczej fałdującej się szacie i infule na głowie. Twarz pełna powagi, zdaje się być współczesnym portretem, tyle w niej prawdy i rzetelnego artyzmu.

Postać tę wykonał Neroccio di Bartolomeo Landi, krótko Nerocciem zwany († 1505), rzeźbiarz i malarz, którego jednem z najbardziej udanych dzieł jest grobowiec Tomasza Piccolominiego w katedrze. Architektura tego grobowca pełna harmonji, wieje z niej duch wczesnego odrodzenia; postać biskupa, leżąca w zagłębieniu, trochę sztywna, zanadto kamienna. O wiele wyżej od tego pomnika stoją jego posągi świętej Katarzyny z drzewa, w kościele Fontebranda i św. Katarzyny aleksandryjskiej z marmuru w katedrze. Ta ostatnia może zbyt mało wygląda na świętą pokutnicę, ale to rzecz inna.

Ze wszystkich rzeźbiarzy sieneńskich drugiej połowy XV wieku Neroccio może najbardziej umiał się przejąć tradycjami Quercji.

Niepospolitym także rzeźbiarzem owych czasów w Sienie był Urbano da Cortona, który jednak raczej się opierał

o Donatella aniżeli o Quercję. Pracował on też w swej młodości jako uczeń florentyńskiego mistrza i pomagał mu w robotach około ołtarza w katedrze w Padwie. Wcześnie się jednak dostał do Sieny i tam już pozostał, podlegając oczywiście powoli tamtejszym wpływom. Każdy Sieneńczyk zna jego nazwisko, gdyż on modelował ową wilczycę, która stała na kolumnie przed pałacem Signorji.

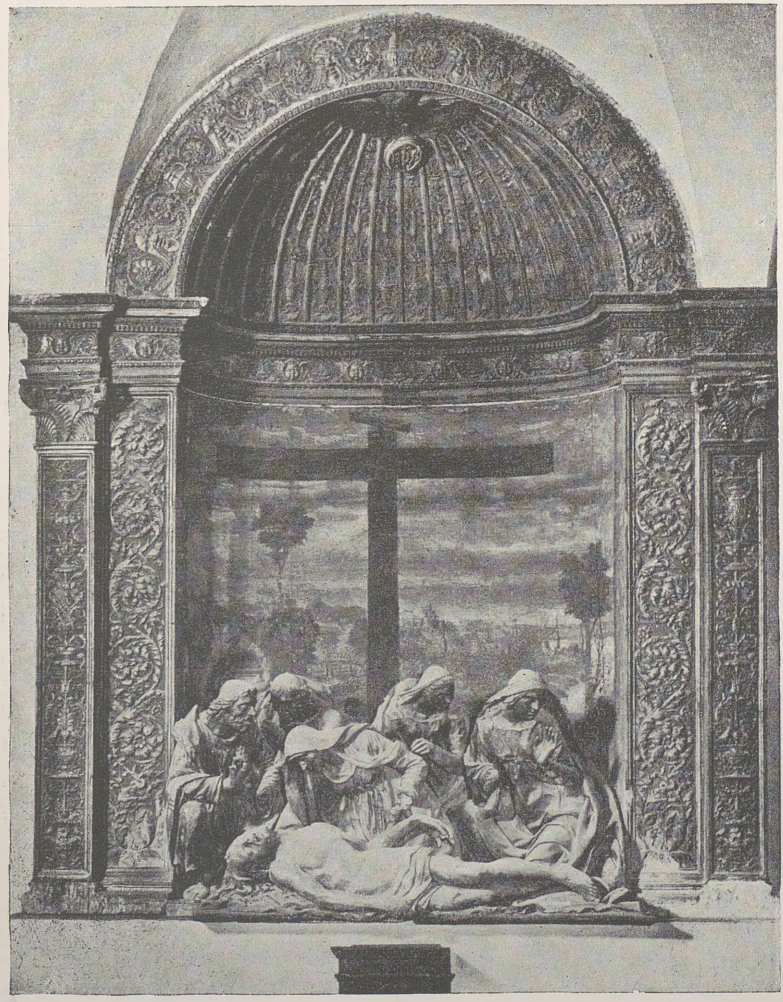
Ale właściwie nie z tego względu imię jego powinno było przejść do potomności, ale z powodu pomnika Krzysztofa Felici, który jest jego prawdziwie udanem dziełem. Wprawdzie tak w leżącej postaci samego Felici, jak i w aniołkach i ornamentach grobowca zbyt może znać ucznia Donatella, ale kto umiał iść godnie w ślady florentyńskiego mistrza, ten nie musiał być pospolitym artystą.

Jeszcze radbym zwrócić uwagę na innego mistrza, którego posąg z drzewa pomalowanego znajduje się w Opera del Duomo. Posąg przedstawia klęczącego św. Jana Ewangelistę, opierającego swą głowę na prawej ręce, której łokieć na kolanie spoczywa. Młodzieńcza twarz o prawdziwie sieneńskiej słodyczy, a marzycielskim wyrazie. Długie włosy spływają na ramiona. Pełna to wdzięku postać — a jest ona dziełem jednego z późniejszych sieneńskich rzeźbiarzy i architektów, Cozarellego.

Giacomo Cozarelli (1453—1515) był ulubieńcem Petruccia, wtajemniczonym w jego artystyczne projekta. Mały tyran sieneński, jak każdy tyran czasów odrodzenia, miewał także swoje artystyczne fantazje.

Do jego ideałów należało otoczyć rynek sieneński pysznym portykiem i zamienić go w ten sposób może w najpiękniejszy plac we Włoszech. Cozarelli rysunki już wykonał, ale podobnie jak zbudowanie olbrzymiej katedry tak i wykonanie tego zamiaru spełzło na niczem z powodu upadku rzeczypospolitej, która miała tyle pięknych projektów, a tyle szarpiących ją namiętności.

Cozarelli wybudował Petrucciowi pałac, zapewne z umysłu o bardzo skromnej fasadzie, aby nie razić przepychem i tak zazdrosnych nieprzyjaciół tyrana. Swemu artystycznemu smakowi dał artysta przynajmniej wyraz w prześlicznych ozdobach z kutego żelaza, któremi okrasił zbyt jednostajne



Cozarelli. Pietà w klasztorze Osservanza, w pobliżu Sieny.

mury. Jego latarnie, rękojeści do trzymania sztandarów należą do najpiękniejszych wzorów ślusarszczyzny, jakie wydały czasy odrodzenia. Wogóle artystyczne ślusarstwo było od dawnych czasów chwałą Sieny, a z gotyckiej epoki pozostała jeszcze niezrównanej piękności krata, zamykająca kaplicę ratuszową na pierwszem piętrze. Prace Cozarellego wywołały w tej mierze mnóstwo bardzo udanych naśladownictw, a niedawno pokazywano mi w Sienie, w duchu odrodzenia dzisiaj pomyślane i zrobione ślusarszczyzny, któreby najznakomitszemu mistrzowi odrodzenia zaszczyt przynosiły.

W czasach, kiedy Cozarelli działał, Siena nie mogła się zdobyć na wielkie, monumentalne budowle, to więc, co z jego architektonicznych prac pozostało, nosi po większej części bardzo skromną cechę. Przebudował on pomiędzy innemi kościół osservanzy, ulubiony klasztor św. Bernardyna. Nazewnątrz mniej okazała budowa mieści w swych murach cenne dzieła sztuki, a pomiędzy innemi Cozarellego grupę z terakoty, przedstawiającą płaczące niewiasty nad ciałem Chrystusa. Grupa ta w dużych, prawie naturalnej wielkości figurach, podobną jest co do techniki i układu do rzeźb z gliny Gwida Mazzoniego i Antonia Begarellego w północnych Włoszech.

Sporo jeszcze prac tego artysty dochowało się w Sienie, jak biust św. Katarzyny nad portalem w oratorjum, jej poświęconem, jak figura z drzewa św. Mikołaja w kościele św. Augustyna, jak Madonna w płaskorzeźbie w krużganku w San Francesco i nagrobek dla Giovanniego Tondi w szpitalu Scala. Do najlepszych dzieł jego należy posąg św. Zygmunta w zakrystji kościoła karmelitów, a wszystkie te rzeźby noszą na sobie cechy wielkiego artystycznego poczucia i — że tak powiem — tego sentymentu, który charakteryzuje dzieła prawdziwych Sieneńczyków.

Wymieniając rzeźbiarzy tej epoki, nie można pominąć Jana di Stefano, syna malarza Sasetty, którego najznakomitszem dziełem jest figura św. Ansana w baptisterium i dwa anioły z bronzu, w wielkim ołtarzu katedry.

Wspominałem już, że kardynał Francesco Todeschini-Piccolomini, który po Aleksandrze VI był króki czas papieżem pod imieniem Piusa III, ufundował w Sienie Librerję przy

katedrze i tuż koło niej ołtarz Piccolominich. Librerja miała być przeznaczona na przechowanie cennych dzieł wielkiego papieża humanisty i jego licznych rękopisów. Do ozdobienia ścian bibljoteki powołał kardynał umbryjskiego mistrza Bernardina di Bettobiagio, zwanego zwykle Pintoricchiem, który się właśnie co odznaczył wymalowaniem komnat Borgji w Watykanie (1494—1495).

Wejście do Librerji z lewej nawy katedry i cała zewnętrzna jego ściana miały godnie odpowiedzieć wewnętrznym ozdobom. Pracę tę powierzył Todeschini Wawrzyńcowi di Mariano, najznakomitszemu sieneńskiemu rzeźbiarzowi, w epoce po Quercji.

Lorenzo di Mariano (1476—1534) był synem złotnika sieneńskiego, a uczył go rzeźbiarstwa Giovanni di Stefano (Sasetta), u którego pracował w Opera del Duomo. Zdolności młodego artysty wkrótce oceniono, tak, że Mariano został w trzydziestu latach życia Capomaestrem w Opera del Duomo.

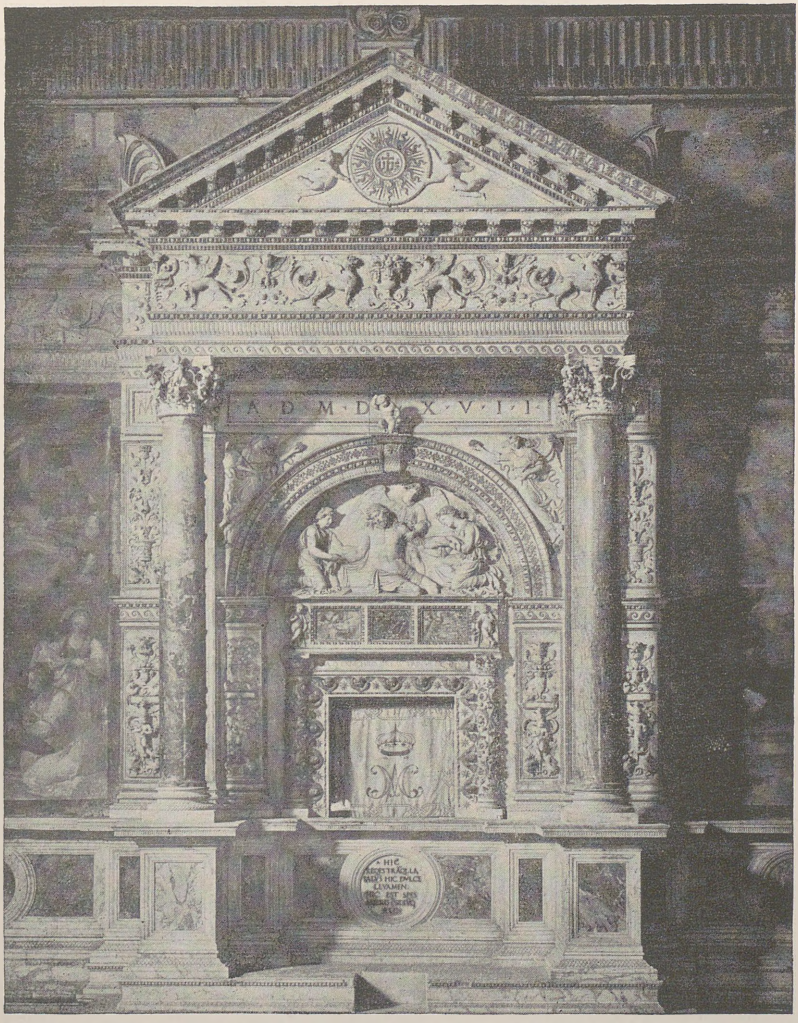
Kardynał nie po raz pierwszy w katedrze używał jego dłóta. Polecił mu już w roku 1504 ozdobić kaplicę Piccolominich u franciszkanów, gdzie artysta wyrzeźbił ołtarz marmurowy, a prócz tego ozdobił posadzkę grafitami. Rysunki na posadzce przedstawiały cztery cnoty kardynalne.

W roku 1508 pracował Mariano nad ozdobami pałacu Piccolominich, a następnie w Librerji.

Marinna, bo tak go zwykle nazywają, jest wogóle jednym z najcelniejszych i najbardziej typowych mistrzów wczesnego odrodzenia, a historycy sztuki wyrządzają Sienie wielką krzywdę, nie wymieniając go obok Florentyńczyków Rosselina i Benedetta di Majano. — Talentem im pokrewny, odznacza się on nieporównaną harmonją rysunku, ową miarą w ornamentacji, owym wdziękiem pomysłów, które są właściwością także florentyńskich mistrzów.

Ściana Librerji, wielkie dzieło rzeźbiarskie, charakteryzuje, jak mało innych prac, sztukę odrodzenia w chwili, kiedy już dojrzała, ale nie nosi na sobie jeszcze cech przeładowania.

Do równie pięknych zaliczyć trzeba drugą pracę Marinny w katedrze: portal u wejścia do kaplicy św. Jana. Najznakomitsze jednak ze wszystkich dzieł jego znajduje się w nie-



Lorenzo Marina. Wielki ołtarz w Fontegiusta w Sienie.

pokaźnym kościele Fontegiusta. Jest to wielki ołtarz z białego marmuru, wykonany w roku 1517, z lunetą u góry, przedstawiającą Chrystusa, powstającego z grobu. Trzech aniołów podtrzymuje Zbawiciela, postacie nieporównanego wdzięku. Cały ten ołtarz jest tak co do architektonicznej konstrukcji, jak co do miary i piękności ornamentów, jak również co do subtelności wykonania, prawdziwą perłą renesansowej sztuki w Sienie i dziwić się trzeba, że to miasto, znękane wewnętrznemi walkami, sponiewierane pomorami i ubytkiem ludności, wydawało jeszcze tylu i tak znakomitych artystów.

Marinna wyrzeźbił także piękny ołtarz w S. Martino i ozdobił ołtarz w S. Girolamo. Z terakoty pozostało po nim pełne wdzięku „Zwiastowanie“ w Convento del Paradiso.

Jako dekorator stoi on chyba na czele sieneńskich rzeźbiarzy. Mnóstwo nieporównanie pięknych arabesków, w których putti i gryfy ulubionemi są motywami, zdobi każdą jego większą pracę. Marinnie należy się więcej sławy.

Wystawienie ołtarza Piccolominich w katedrze obok Libreriji powierzył kardynał Andrzejowi Bregno, Lombardowi z Ostano, nad jeziorem Lugano, którego znał z Rzymu jako bardzo wybitnego artystę. Bregno przybył w roku 1485 do Sieny i z kilkoma młodszymi rzeźbiarzami wziął się do roboty. Do tych ostatnich należał i Michał Anioł, który się w kontrakcie, zawartym z kardynałem, zobowiązał wykuć z marmuru piętnaście figur. Z niewiadomych powodów zrobił on tylko trzy postacie świętych: Piotra, Jakóba i Grzegorza, tudzież figurę Piusa II, które jednak nie należą do celniejszych prac mistrza.

Bawiąc wówczas w Sienie, mógł Michał Anioł studjować tamtejsze dzieła Quercji.

III.

Jedną z najciekawszych artystycznych osobistości tego czasu jest Francesco di Giorgo Martini, typowa postać renesansowa, owiana tym samym duchem, co wielki Alberti. Architekt, malarz, inżynier cywilny i wojskowy, kartograf, poprzednik Leonarda da Vinci w technice strzelania z dział, rzeźbiarz, odlewacz, a przedewszystkiem znakomity pisarz o sztuce

Martini urodził się w Sienie 23 września 1439 roku i był dzieckiem ludu. Ojciec jego, kramarz, który kurczęta sprzedawał, nie mógł mu oczywiście wiele w młodości pomagać. Francesco sam się przebijał przez świat i narzekał później, że wskutek powszechnego skąpstwa i chciwości, nieraz ludzie pełni zdolności, nie mogli tyle zarobić, aby się od biedy ochronić. Naszemu artyście musiało czasem ciężko życie dokuczyć, bo z drugiej żony miał aż siedmioro dzieci, a chleba trzeba było szukać po całych Włoszech, po Urbino i Neapolu. Na tych wędrówkach zyskiwała jednak sieneńska artystyczna sława.

Francesco rozpoczął swój zawód od malarstwa; prawie wszystkie jego obrazy pochodzą z lat 1469—1476. — U kogo się kształcił, nie wiemy, od Vecchietty wszakże, swego przyjaciela, dużo, jako malarz, skorzystał. Na nim i na Nerocciu znać te same malarskie wpływy.

W dwudziestym piątym roku życia (1464) pracował już na własny rachunek wspólnie z Nerocciem, z którym go wielka łączyła przyjaźń. Obok malowania obrazów trudnił się rzeźbiarstwem, gdyż jego dłóta był z owych czasów zniszczony już nagrobek Sylwjusza Piccolominiego i Wiktorji Forteguerri, rodziców Piusa II, w kościele franciszkanów.

Także pracami młodości są jego obrazy: Narodzenie Jezusa u dominikanów i w akademji sztuk pięknych Koronacja Matki Boskiej, tudzież Madonna z dziecięciem, także w akademji.

Dużo obrazów Martiniego zaginęło, sporo się błąka po mniejszych galerjach. Wszystkie malowane jeszcze w duchu starosieneńskiej szkoły, ale o kolorycie bladym, niesympatycznym. Figury wszakże dobrze rysowane, niektóre bardzo charakterystyczne. Gdzie jednak artysta chce oddać żywsze uczucie, tam wpada w przesadę, jak np. w Narodzeniu Chrystusa u dominikanów, gdzie aniołowie i pastuszkowie swą radość okazują w dość teatralny sposób.

Francesco, podobnie jak Giuliano da San Gallo, był typem artysty-erudyta. Sztukę uważał już jako umiejętność, a co do teorji rysunku — stał się po Filarecie i Albertim poprzednikiem Leonarda.

Malarstwo też nie odpowiadało talentowi Francesca.



Francesco di Giorgio Martini. Adoracja Dzieciątka Jezus.
Akademja Sztuk Pięknych w Sienie.

a wcześnie zaczął się zajmować architekturą. Żył pod urokiem starożytnych budowli i pierwszy w Sienie sumiennie je studjował. Znaczną ich liczbę naszkicował w swoim „Kodeksie architektury".

W roku 1469 widzimy go zajętego dość oryginalną pracą. Gmina, chcąc mieć dostateczną ilość tanich ryb dla uboższej ludności, wpadła na myśl założenia sztucznego jeziora, w któremby można je hodować na wielkie rozmiary. W pobliżu więc zamku Pietra in Maremma zbudowano silny mur, który miał wstrzymywać bieg rzeczki Bruny i utworzyć jezioro. Zarybek, sto dwadzieścia funtów ryb, chciano sprowadzić z jeziora Trazymeńskiego. Przedsiębiorstwo kosztowało dużo pieniędzy, ale się nie powiodło, a Francesco był tam w roku 1467 wysłany, aby prowadzić roboty.

Właściwe jego działanie jako architekty i inżyniera rozpoczęło się wszakże dopiero na dworze w Urbino. Frederico da Montefeltro, ów kondotjer-humanista, rozkoszujący się w sztuce i w nowych wynalazkach wojennych, udał się listem z 7 listopada 1457 do sieneńskiej rzeczypospolitej, z którą jego ród był zaprzyjaźniony, aby pozwolono Martiniemu objąć u niego rozmaite roboty.

Potrzebował inżyniera wojskowego, a za takiego musiał już Francesco być uważanym.

Właśnie wtedy rozpoczynała się wojna papieża i króla neapolitańskiego przeciw Florencji. Siena stała po stronie papieskiej. Dowódcami ligi byli Frederico da Montefeltro i Alfonso duca di Calabria. Chodziło narazie o zdobycie Castelliny nel Chianti. Dwóch artystów inżynierów stało naprzeciwko siebie: obroną kierował słynny Florentyńczyk, Giuliano da S. Gallo, którego tam wysłał Lorenzo Magnifico; naczelnikiem robót oblężniczych był nasz Sieneńczyk.

Francesco zwyciężył, Castellino w przeciągu kilku dni poddać się musiało.

Frederico nauczył się cenić Martiniego nietylko jako inżyniera i budowniczego, ale jako człowieka godnego zaufania i wielkiego sieneńskiego patrjotę. Posyłał go też do Sieny w politycznych sprawach, a w czasie pokoju długie lata zajmował go w Urbino jako architekta. W krótkim przeciągu czasu od roku 1477 do roku 1482 budował Frederico aż 136

gmachów, fortyfikował Calli, Sasso di Montefeltro, Tavoletto, Serra di Sant' Abbondio, a wszędzie nasz Sieneńczyk kierował robotami, a nadto ozdabiał zamek w Urbino marmurowemi rzeźbami. Jego dziełem ma być prześliczny fryz rzeźbiony, przedstawiający różnorodną broń i znaki wojenne, który zdobił nazewnątrz pałac książęcy, a dzisiaj znajduje się w Museo Lapidario. Jego roboty są również odrzwia marmurowe w Palazzo ducale i wiele innych dzieł, z których znaczna część już nie istnieje, jak np. portret Frederiga w płaskorzeźbie.

W latach 1480—1482 spotykamy Martiniego ciągle pomiędzy Urbinem, Gubbiem a Sieną, gdzie pracuje w kościele franciszkanów. W Sienie ma stałe mieszkanie, tam przebywa jego rodzina, tam w roku 1482 składa swą fasję podatkową, z której widzimy, że miał dom w Terzo di cittá, magazyn, pięć córek, z których jedna dwunastoletnia, sześciomiesięcznego syna i żonę, spodziewającą się jeszcze potomka.

Trzeba więc było dużo pracować, aby taką rodzinę utrzymać. To też Francesco nawet po śmierci swego protektora Frederiga pozostaje dalej w służbie jego następcy, księcia Guidobalda a nawet zabiera do Urbino swego towarzysza Giacoma Cozarellego.

W tych włóczęgach zaprzyjaźnił się Martini z Łukaszem Signorellim i wskutek jego polecenia sporządził dla miasta Cortony model kościoła Madonny zwanej del Calcinaio, a trochę później plan nowego ratusza w Jesse. Ratusz odznacza się skromnością, ale tak harmonijną konstrukcją, że przez długi czas myślano, iż jest dziełem Bramantego.

Dość charakterystycznym dla ówczesnych stosunków jest fakt, że w roku 1487 gmina Portercole wybrała Martiniego, artystę, podestą i wezwała go, aby z tego powodu opuścił Urbino. Ale duca Guidobaldo potrzebował go i wystarał się, aby go w Portercole kto inny zastąpił.

Tymczasem sława Sieneńczyka tak się rozeszła po całych Włoszech, że zewsząd się o niego ubiegano. Właśnie wówczas kończono budowę katedry medjolańskiej, ale pozostawała jeszcze najtrudniejsza część konstrukcyjnej pracy, zasklepienie kopuły. Zarząd budowy nie chciał podjąć się tego zadania bez poradzenia się najsławniejszych architektów, a ponieważ nigdzie, ani w Rzymie, ani w Wenecji ani też

w Neapolu i Florencji nie było nikogo, ktoby zasługiwał na zupełne zaufanie, więc Giovan Galeazzo Maria Sforza udał się w kwietniu roku 1490 do sieneńskiej Signorji, aby mu przysłała Martiniego. Francesco też pojechał do Medjolanu, udzielił dobrych rad do wykończenia wielkiego dzieła, a Sforza hojnie go obdarzył.

W czasie swego tam pobytu zapoznał się Martini z Leonardem da Vinci, który wtedy nie miał więcej jak 38 lat. Jeździli razem do Pawji, gdzie także powołano Francesca do rady nad budową nowej katedry, rozpoczętej według planów Krzysztofa Rocchi.

Ale zaledwie artysta wrócił do Sieny, ubiegali się o niego u Signorji książę Urbino, prefekt miasta Rzymu, Virgilio Orsini signore di Bracciano, Alfonso książe Kalabrji z Neapolu i Anziani z Lukki.

Najdłużej i najwięcej pracował w Neapolu (od roku 1491), jużto jako architekt, jużto jako inżynier wojenny, a nawet jako malarz, ozdabiając Poggio Imperiale obrazem, przedstawiającym zwycięstwo księcia Alfonsa nad Florentyńczykami.

Pozostał on tam nawet po abdykacji Alfonsa II i był jeszcze w służbie Ferdynanda II aragońskiego, za którego kierował oblężeniem Castelnuovo przeciw Francuzom, oblężeniem z tego względu pamiętnem, że Martini po raz pierwszy tam miny zastosował. Zakładanie min celem burzenia fortecznych murów miało być pomysłem Sieneńczyka Marjana Taccoli, który swoją wiedzę przekazał Martiniemu. Wspomina on o tym morderczym wynalazku w sposób tajemniczy, w traktacie o architekturze.

Ale wreszcie Siena upomniała się, aby Francesco do ojczyzny powrócił, gdzie niemało na niego czekało roboty.

W roku też 1496 widzimy go znowu w rodzinnem mieście, jak się zajmuje umocnieniem sieneńskich zamków obronnych, a przytem jak pracuje nad dwoma aniołami z bronzu (1497) do wielkiego ołtarza w katedrze, które dzisiaj są umieszczone po bokach cyborjum Vecchietty.

Martini należał zawsze do stronników i przyjaciół Pandolfa Petrucciego, to też Magnifico przyczynił się do tego, że nasz architekt został wybrany w roku 1498 capomaestrem dell'opera del Duomo. Jako naczelnik tej artystycznej władzy

robił model do nowego chóru za wielkim ołtarzem w katedrze i modele do dwunastu apostołów, które wszakże nie zostały z bronzu odlane.

W roku 1499 powrócił on raz jeszcze do Urbino, aby wzmocnić tamtejsze fortyfikacje, z powodu obawy przed napadem księcia Valentino, co było zapewne i życzeniem Petruccia. Umarł w trzy lata później, w styczniu roku 1502, w sześćdziesiątym trzecim roku życia, w swej realności Volta a Figlille, w Sienie.

Jednem z najważniejszych dzieł jego życia była uczona praca „Trattato d'Architettura", którem się zajmował przez długie lata, prawie po koniec życia. Jest to rzecz, pisana na sposób dzieł Albertiego i Filareta. Do lepszych części uczonej książki należy traktat o architekturze i inżynierji wojennej, w którym Francesco rozwinął teorje swych poprzedników Agostina da Piacenza i Marjana Taccoli, zwanego sieneńskim Archimedesem.

Co do nowych systemów fortyfikacji, konstrukcji rozmaitych narzędzi oblężniczych i wogóle co do mechaniki wojennej, wyprzedził Martini o kilka lat Leonarda da Vinci.

Z Sieneńczyków przejął od Martiniego Baldassare Peruzzi swą architektoniczną wiedzę.

IV.

W drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku wyrobiła się w Sienie szkoła rzeźbiarska w drzewie, która zwłaszcza ornamentacyjne snycerstwo doprowadziła do wysokiego stopnia rozkwitu.

Głównymi jej przedstawicielami byli bracia Barile, Antonio (1455—1516) i Giovanni, których sława i o Rzym się oparła; Giovanni bowiem wraz z mnichem Fra Giovannim, o którym mówić będziemy, robił słynne drzwi w watykańskich stancach.

W górnych salach sieneńskiego ratusza ustawiono pomiędzy innemi skrzynkę z wilczycą, karmiącą Romulusa i Remusa, dzieło Barilich, które Burckhardt podnosi jako jeden z najbardziej typowych i udanych drewnianych sprzętów wczesnego odrodzenia.

W akademji sieneńskiej przechowały się zaś pilastry z rzeźbionego drzewa, roboty Antonia, które niegdyś służyły jako dekoracje ścian głównej sali pałacu Petruccia. Pokryte one są ornamentami w tym samym duchu jak ornamenty z marmuru Marinny lub Benedetta di Majano, z mnóstwem arabesków, dzieciaków, potwornych zwierząt, ptaków i całym szeregiem fantastycznych figur, któremi rozporządzała imaginacja tych rzeźbiarzy.

Także pyszna oprawa organów w katedrze jest dziełem Barilich.

Tradycje stylu tych mistrzów snycerstwa utrzymały się w Sienie aż po koniec XVI wieku, z upływem wszakże czasu owładający sztukę barok i te tradycje wypaczył. Wyborna technika wszakże rzeźbienia w drzewie dziedziczy się w Sienie do dziś dnia.

Bracia Barile doprowadzili także intarsje z drzewa do wysokiej artystycznej doskonałości.

Technika ta była oddawna znaną w Toskanji, a przedewszystkiem w Sienie i Orvieto, a już w XIII wieku słynęła Siena z przedmiotów, wykładanych różnobarwnem drzewem.

Najwięcej do rozwinięcia intarsji z początkiem XV wieku przyczynił się znakomity sieneński artysta Niccolò del Coro, o którym jeszcze mówić będziemy.

Bracia Barile byli zapewne jego uczniami.

Od Sieneńczyków przyjęły intarsję zakony. Było to zajęcie jakby wymyślone dla mnichów, spokojne, żmudne, wymagające dużo cierpliwości. Pomiędzy zakonnikami bywali dotąd najsławniejsi hafciarze, w ciągu XV wieku rozpowszechniła się po klasztorach intarsja.

Bernard Tolomei założył w roku 1319 nowy zakon benedyktynów olivetanów i wybrał mu przepysznie położoną siedzibę na wyniosłym pagórku, panującym nad sieneńską Maremną. Kongregacja ta zaczęła sobie niebawem przyswajać sieneńską marketerję i snycerstwo i praktykować je w swych klasztorach, które się szybko mnożyły.

Olivetański mnich Fra Sebastiano da Rovigno zwany Ruinas, urządził w klasztorze na wyspie Sant'Elena w Wenecji, w roku 1420 pewien rodzaj szkoły, w której wykształcił licznych snycerzy i intarsjatorów. Santa Maria in Organo

w Weronie, klasztor św. Wiktora w Medjolanie, stały się w północnych Włoszech siedliskiem olivetańskiego kunsztu.

Mnisi zaczęli sobie w intarsji trudne stawiać zadania, zaczęli składać obrazy z drzewnej mozaiki, przedstawiające widoki z figurami, architektoniczne perspektywy, sceny z życia świętych, zwierzęta, ptaki lub tak zwaną „nature morte".

Po klasztorach zapanowała formalna moda, aby mieć w chórze pięknie rzeźbione albo intarsją wykładane stalle. Najznakomitsi artyści dostarczali rysunków do tych tafli, w północnych Włoszech udawali się intarsjatorzy o nie do Lotta, do Previtalego, a nawet do Moretta z Brescji.

Zczasem technika ta rozszerzyła się poza mury klasztorne, potworzyły się całe rodziny rzeźbiarzy-intagliatorów, a osobliwie Bergamo zazdrościło sławy Sienie i wydało kilka rodów, jak Capodiferi, Belli, Zambelli, Fantoni i Caniani, które mnóstwo kościołów przyozdobiły swemi pracami.

Nas przedewszystkiem zajmuje w tej mierze opactwo Monte Oliveto maggiore.

W pierwszych latach XVI wieku znajdujemy tam mnicha, zwanego Janem z Werony, mistrza intarsji, z którym mógł się ubiegać o palmę pierwszeństwa chyba Fra Damiano (ur. około roku 1480), dominikanin, trochę młodszy od Jana.

Obydwaj byli uczniami owego Sebastjana z Rovigno. Fra Damiano wykonał najpiękniejsze swe prace w Perugji, stalle w prezbiterjum u św. Piotra, Jan z Werony pozostawił najznakomitsze swe dzieło, także stalle, w Monte Oliveto maggiore.

Przybył on tam w roku 1501 i zdaje się, że pozostał w tej głównej siedzibie swego zakonu aż do roku 1511, do czasu, kiedy go papież Juljusz powołał do Rzymu, aby ozdabiał swemi pracami salę de la segnatura w Watykanie.

Brat Jan pozostawił w swym zakonie jak najlepsze wspomnienie, pełen pokory i posłuszeństwa „obedientia fretus", zawsze wesoły „hilari vultu", a przytem pracowity, rozpoczął z dwoma pomocnikami pracę swą około stal w Monte Oliveto w roku 1503, a we dwa lata później to dzieło wielkiej piękności było ukończone.

Czterdzieści ośm płyt, stanowiących oparcie stal, wykonał w intarsji. Są to widoki miast o długich, wąskich ulicach, z wyborną oddane perspektywą, zamków, położonych na

wzgórzach, gmachów architektonicznie pięknych, nadto obrazy, przedstawiające instrumenty muzyczne, wazy, ptaki, ruiny, wszystkie z dziwną wykonane dokładnością, z poczuciem prawdy i artyzmu.

W przeciwieństwie do Fra Damiana, który przeważnie figurami ożywiał swe widoki i oddawał rozmaite sceny z biblji i z życia świętych, brat Jan rzadko tylko ludzką przedstawiał postać. W stallach w Monte Oliveto są wszakże dwie figury świętych: Grzegorza i Benedykta, dowodzące, że mistrz i w tej mierze mógł z Fra Damianem współzawodniczyć.

Gdy zakon olivetanów został w roku 1813 po raz pierwszy we Włoszech zniesiony, przewieziono trzydzieści ośm tych intarsyj do Sieny, gdzie po dziś dzień zdobią stalle katedry. Dziesięć obrazów pozostało w Mont' Oliveto, ale w ciągu czasów jeden z nich znikł bez śladu.

Fra Giovanni jednak robił także podobne stalle do kościoła św. Benedykta, dzisiaj już nieistniejącego, w Sienie. Gdy więc olivetanom pozwolono znów w ciągu XIX wieku zamieszkać w ich głównym klasztorze, wyprosili oni sobie u arcybiskupa sieneńskiego, aby im w miejsce zabranych do katedry intarsyj dano te, które się znajdowały u benedyktynów. Tak się też stało, a dzisiaj posiada Mont' Oliveto 9 własnych i 30 przeniesionych z Sieny intarsyj Fra Giovanniego, a katedra sieneńska posiada ich trzydzieści.

Sporo towarzyszy i uczniów Fra Giovanniego zasłynęło ze swych prac. Pomiędzy najznakomitszymi wymieniają Fra Wincentego z Werony, Fra Rafaela z Brescji, Pawła de Recca, Józefa z Piacenzy i Ludwika Berni. Szli oni zawsze po dwóch, od klasztoru do klasztoru i znaczyli swą drogę prześlicznemi nieraz dziełami sztuki, które do dziś dnia stanowią jeden z artystycznych skarbów włoskich kościołów.

Z intarsją w drzewie łączy się inna technika artystyczna, intarsja w marmurze, której owocem jest jedyne w swoim rodzaju dzieło: posadzka w sieneńskiej katedrze.

Są to marmurowe obrazy, wykonane z olbrzymią pracą, pełną genjuszu i niezmiernej śmiałości w kompozycji.

Pracowano nad tem dziełem od połowy XIV aż do drugiej połowy XVI wieku, a najznakomitsi artyści Sieny brali w niem udział. Najdawniejsza wzmianka o tej mozaice pocho-

dzi z roku 1369, ale właściwie rozwinął ją na wielkie rozmiary dopiero Niccolo del Coro, capomaestro budowy katedry, w latach 1413 do 1423. — Niccolo był sławnym artystą, malował na szkle, rzeźbił w drzewie, a w intarsji liczył się do wybitniejszych sieneńskich mistrzów.

Z początku układano ową posadzkę na sposób mozaiki Komasków (lavoro di comasso), tak jak w Lucce, gdzie w atrjum katedry istniała z roku 1233 pochodząca posadzka, na której były przedstawione figury ludzi i zwierząt, z białego, czarnego i czerwonego marmuru. Później używano coraz więcej techniki „graffito", a mianowicie Niccolo del Coro ją zaprowadził. W XVI zaś wieku wymyślił Beccafumi nowy sposób układania tych kamiennych obrazów, zastosowując do nich większe płyty różnobarwnych marmurów aniżeli w mozaice i uzupełniając rysunek grafitem, aby w ten sposób wywołać wrażenie potężniejsze i bardziej malownicze. Technika ta wszakże najmniej się okazała odpowiednią.

Spoglądając na te przepyszne rysunki, żałować przychodzi, że tyle pracy i tyle talentu poświęcono na dzieło, które nie może nigdy sprawiać tej artystycznej przyjemności, którąby właściwie sprawiać powinno. Obrazy te bowiem najlepiej się przedstawiają, gdy się na nie patrzy z góry, wtedy bowiem ma się cały rysunek przed sobą, podczas, gdy stojąc na samej posadzce, zawsze się traci pewną część wrażenia. A szkoda, bo są tam kompozycje z taką śmiałością i z taką werwą wykonane, że się stały prawdziwą chlubą sieneńskiej sztuki.

Do najpiękniejszych należy „Rzeź niewiniątek" Mateusza di Giovanni (1435—1455), ulubiony temat artysty. — Równie wysoko stoi inny obraz, przedstawiający historję Holofernesa, odznaczający się bardzo bogatem tłem architektonicznem. Na pierwszym planie mnóstwo walczących rycerzy, w głębi, na łące, zasianej kwiatami, widać Judytę, wiotką, poetyczną postać, prawie pokrewną postaciom Botticellego. Kto dał rysunek do tego obrazu, niewiadomo, może Urban da Cortona, może Matteo di Giovanni, wykonał go jednak Antonio Federighi.

Do celniejszych rysunków należy jeszcze „Upadek Heroda" Benwenuta di Giovanni Guasta (1414—85). „Eljasz



Pietro del Minella. Absalon. Szczegół z posadzki w sieneńskiej katedrze.

z Achabem" Dominika Beccafumi, a osobliwie „Alegorja szczęścia" Pintoricchia, będąca ilustracją do Dantego Boskiej komedji.

Na wyspie, na płaszczyźnie, porosłej kwiatami, wysoko wystającej z morza, siedzi młoda kobieta i podaje z jednej strony gałązkę palmową Sokratesowi, z drugiej szkatułę z kosztownościami Kratesowi. Ten jednak, wziąwszy do ręki garść pereł i drogocennych kamieni, rzuca je w morze z pogardą.

Na dole, u podnóża skały, zgromadziła się grupa ludzi młodych, starych, chorych lub pełnych życia, którzy przybyli tutaj błagać fortunę, aby o nich nie zapomniała. Wszystkie postacie wybornie oddane, jakby portrety. — Ale fortuna, młoda, piękna, naga kobieta z rogiem obfitości w ręku, przestraszona tym tłumem natarczywych, odwraca się i ucieka od nieproszonych gości. Jedną nogą stoi już na czółnie, drugą jeszcze na ziemi, a rozwinięty żagiel wskazuje, że wkrótce wdal odpłynie.

Tak wyobrażał sobie pogoń za szczęściem artysta, przejęty duchem odrodzenia; inaczej pojmuje ten sam temat inny malarz, Sieneńczyk, o gotyckich jeszcze tradycjach.

Na wierzchu dużego koła siedzi cesarz na bogatym tronie, po bokach zaś i u dołu chwytają się szprych gorączkowo, namiętnie, trzy postacie, aby się utrzymać i nie spaść w otchłań. Poza kołem fortuny, w czterech medaljonach przypatrują się czterej mędrcy: Epiktetus, Arystoteles, Seneka i Eurypides szalonemu obrotowi, a każdy z nich ma coś do powiedzenia, bo każdy trzyma w ręku pergamin z odpowiednim napisem. Rysunek ten pochodzi z roku 1372.

Podobną Rota della Fortuna ułożył Del-Coro z intarsji na drzwiach ratuszowej kaplicy. Tam również czterech ludzi trzyma się obracającego koła. Pod jednym z nich napisano: „So senza Regno", nie mam królestwa, pod drugim „Regnero", będę panował; pod trzecim: „Regno", panuję, a pod ostatnim smutne: „Regnai" — panowałem.

Sieneńscy artyści dawnego kroju przedstawiali pojęcie szczęścia tylko symbolicznie, renesansowy Pintoricchio stworzył zeń malowniczy obraz.

Cała posadzka katedry, wzięta jako wielka całość, spra-

wia trochę niespokoju i niejednostajne wrażenie, robiona bowiem w różnych czasach, różnorodną techniką i nie według jednolitego, zgóry obmyślanego planu, nie tworzy systematycznej całości. Wydaje mi się ona jak ściana w jakiejś prowincjonalnej galerji obrazów, gdzie obok Rubensa powieszono Gwida da Reni, a obok Snydersa Angelikę Kaufman. Błąd ten wszakże można chętnie przebaczyć temu olbrzymiemu dziełu, zawiera ono bowiem niemało skarbów artystycznej pracy i talentu, a drugiej takiej galerji obrazów z marmuru niema na całym świecie.

Oprócz marmurowej posadzki w katedrze miała Siena sporo posadzek artystycznych robionych z majoliki, gdyż wyrabianie majoliki doszło tam do wysokiego stopnia doskonałości. Niektóre komnaty pałacu Pandolfa Petrucciego, Librerja Piccolominich, kaplica błogosławionej Salomei i kaplica Docci w San Francesco, kaplica Bichi w Sant' Agostino, tudzież oratorjum św. Katarzyny w Fontebranda były wyłożone majolikowemi posadzkami, z których zaledwie w trzech ostatnich kaplicach resztki jeszcze pozostały.

Profesor uniwersytetu Adelaidy w Australji, p. Robert Langton Douglas, zajmował się w ostatnich czasach badaniem historji majolik sieneńskich, a równie on, jak i inny włoski w tej mierze specjalista, p. Gaetano Guasti, doszli do przekonania, że fabrykacja artystyczna majolik kwitła tam począwszy od XIII wieku aż po wiek XVIII i że właściwe sobie, oryginalne nosiła cechy. Wiele cennych majolik sieneńskich przysądzono fabrykom w Cafaggiolo, w Faenzy, w Pesaro i Urbino, a dopiero powyżsi uczeni starali się dokładniej rzeczy wyświecić. Niestety, niewiele się wogóle utrzymało dzieł keramicznych, któreby dawały dokładny obraz tego artystycznego przemysłu w naszej rzeczypospolitej.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY

PONOWNY ROZKWIT SIENEŃSKIEJ SZTUKI — MALARSTWO

I.

Dziwna żywotność panowała w sieneńskiej sztuce. Mimo wszelkich klęsk, jakie na rzeczpospolitą spadały, malarstwo tamtejsze żyło nawet w najcięższych chwilach, w drugiej połowie XIV wieku, a epoka stagnacji trwała bardzo niedługo.

Po wielkiej morowej zarazie z roku 1347 i po walce z Karolem IV nastąpił rzeczywiście i w malarstwie sieneńskiem chwilowy zastój, usprawiedliwiony smutnemi warunkami, w jakich rzeczpospolita istniała. Zastój ten jednak ciężył na sztuce tylko do końca XIV stulecia. Z początkiem XV wieku znowu się malarstwo w Sienie ożywia, chociaż już cokolwiek inne nosi cechy, a ta druga epoka trwa aż do wystąpienia Sodomy. Sodoma i jego uczniowie, to epoka trzecia i ostatnia.

Z czasów stagnacji, z drugiej połowy XIV wieku, zaledwie dwa nazwiska wymienić warto: Andrzeja Vanni (urodzonego około 1320 † 1414) i Bartola di Fredi († 1410).

Andrzej wielką potomności wyrządził przysługę, bo pozostawił nam jedyny autentyczny portret św. Katarzyny, przechowany w kościele dominikanów w Sienie. Widzimy tam wysoką, wychudłą postać mniszki o podłużnej twarzy i wyrazie pełnym słodyczy, trzymającą kwiat lilji w lewej ręce. Prawą podaje zakonnica do pocałowania klęczącej przed nią młodej kobiecie.

Vanni był przyjacielem Benincasy i otrzymywał od niej listy z Awinjonu. Św. Katarzyna nazywa go w jednym z nich „dolce fratello in Gesù“ i napomina go, aby żył w pokorze i nie dał się uwodzić sławie. Widocznie więc Vanni miał swe artystyczne i polityczne ambicje, których mu chyba za złe mieć nie możemy.

Brał on czynny udział w rewolucji ludowej z roku 1368, która się zakończyła wypędzeniem szlachty i wprowadzeniem rządu reformatorów. Wogóle przez czas dłuższy, przez lat prawie dwadzieścia zajmował się więcej sprawami rzeczypospolitej, aniżeli malarstwem i zaniedbywał wówczas swe artystyczne prace. Obrazy bowiem, które po nim pozostały, pochodzą prawie wyłącznie z ostatniej epoki jego działania, z lat po roku 1384, kiedy się już wycofał z publicznego życia.

Około też 1400 roku malował on polyptychon, znajdujący się w kościele San Stefano w Sienie, z Madonną we środku i czterema świętymi, a mianowicie śś.: Janem Baptystą, Szczepanem, Bartłomiejem i Andrzejem po bokach. Oprócz tych głównych postaci mieści ów ołtarz jeszcze cały szereg innych, mniejszych figur, Zwiastowanie i predellę z siedmioma biblijnemi scenami. W całem dziele znać wpływ Szymona Martiniego, a przedewszystkiem w Madonnie i Janie Chrzcicielu.

P. F. Perkins, który niedawno napisał cenną rozprawę o Vannim, przysądza mu dużą Madonnę na tronie w San Francesco w Sienie, znaną pod nazwą Madonny degli Infermi. Byłaby to jedna z najpiękniejszych, najpotężniejszych postaci, jakie stworzył Vanni. Majestat przebija z tego obrazu, Madonna solenna, bardzo hieratyczna, owiana jeszcze średniowiecznym mistycyzmem. Mały Jezus pełen mądrości w oczach, nie dziw też, że ten obraz działał zawsze na imaginację ludu i stał się przedmiotem szczególnego kultu Sieneńczyków. Pewna bizantyńska powaga, złagodzona wpływami sieneńskiej szkoły, charakteryzuje to znakomite dzieło.

W małym kościółku sieneńskim, w S. Pietro Ovile, zachowało się prześliczne „Zwiastowanie“ Vanniego, będące, nie powiem kopją, ale wolnem naśladowaniem słynnej Anuncjacji Martiniego. Madonna zwłaszcza różni się od Madonny Szymona, ale równie uderza swą powagą i pewnym patrycjuszow-

skim układem. Inny obrazek artysty, przedstawiający ten sam temat, także bardzo miłe sprawiający wrażenie, znajduje się w posiadaniu hr. Fabja Chigi w Sienie.

Części „Ukrzyżowania", większej kompozycji mistrza, utrzymały się w kaplicy Alborino, tudzież w akademji sztuk pięknych w Sienie.

Perkins wspomina jeszcze o kilku innych pomniejszych dziełach artysty, a mianowicie przyznaje mu Madonnę, będącą własnością słynnego badacza włoskiego malarstwa p. Bernarda Berensona we Florencji, Madonnę w sieneńskiej kongregacji SS. Chiodi, Madonnę w S. Spirito, Madonnę w S. Giovanni della Staffa, tudzież fresk, przedstawiający także Madonnę na tronie u franciszkanów w Sienie, który dotąd uważano za pracę Ambrożego Lorenzettiego.

Charakterystyką wszystkich tych prac jest pewna powaga w traktowaniu przedmiotu i przejęcie się duchem Martiniego i Ambrogia Lorenzettiego. Vanni był godnym następcą tych wielkich mistrzów.

Bartolo di Fredi pochodził także ze szkoły Ambrogia i malował w jego duchu ołtarzowe obrazy o pięknym, żywym kolorycie, których dzisiaj cały szereg zgromadzono w sieneńskiej akademji. Jest on jednym z tych licznych tamtejszych artystów, którzy się lubują w złoceniach, w brokatach, aksamitach, w malowaniu klejnotów i chcą w ten sposób dogodzić religijnym uczuciom ludu.

San Geminiano, mała rzeczpospolita, która pod niejednym względem była w umysłowej i artystycznej zależności od potężnej sąsiadki Sieny, sprowadziła Bartola do ozdobienia freskami swej katedry, Collegiatą zwanej. Bartolo naśladował w nich oczywiście swego mistrza Ambrogia, ale równego mu dzieła nie dokonał.

Fredi miał jednak dwóch uczniów, którzy już bardzo wyraźne stanowisko zajmują w sieneńskiej sztuce.

Mówiąc o ówczesnych architektach i rzeźbiarzach, wspomniałem, że większość z nich szła poza Sienę, do innych miast włoskich za robotą, gdyż zubożałe rodzinne miasto nie mogło im dać zajęcia. To samo się działo z malarzami. Sieneńczycy ciągle jeszcze słynęli, jako znakomici artyści, a obce kościoły chętnie ozdabiały się ich obrazami. Malowali więc oni po są-

siednich miastach i w ten sposób ciągle wywierali wpływ na obce malarskie ogniska.

Do takich należał Taddeo di Bartolo, urodzony po roku 1363, którego czynność możemy śledzić od roku 1406 aż do r. 1422. Żył on jeszcze za Quercji, w czasach, kiedy w rzeźbie sieneńskiej chwiały się już zasady gotyki i powoli ustępowały nowym ideom odrodzenia.

W Bartolim tego przejścia z dawnych do nowych idej jeszcze tak wyraźnie nie widać, jak u wielkiego mistrza sieneńskiego rzeźbiarstwa, ale zaczyna on iść tą samą drogą co Quercja. Prawie o ćwierć wieku starszy od niego, był już zanadto dojrzałym artystą, aby się zupełnie poddać nowym ideom, ale przecież, jako znakomity talent, przeczuwał, że malarstwo musi także zmienić swe zasady. To też gdzie niegdzie w swych obrazach zapowiada on już prawie Massaccia, który go w kilka lat później prześcignął.

Bartolo był nadzwyczaj wziętym malarzem. Wcześnie, bo w roku 1385, mianowano go operajem katedry, ale w cztery lata później, zapewne z tego powodu, że miał dużo zamówień poza rodzinnem miastem, musiał to zajęcie porzucić, zostawszy tylko doradcą budowy.

Kilka lat pracował w Pizie, gdzie zasłynął obrazem ołtarzowym, znajdującym się dzisiaj w Luwrze, tudzież freskami w zakrystji San Francesco. Następnie udał się do Genui, gdzie w roku 1393 malował obraz do ołtarza w kościele św. Łukasza.

Tego samego roku widzimy go w San Geminiano, ozdabiającego freskami kolegjatę i malującego obraz, przedstawiający „Sąd ostateczny".

Wędruje on z miasta do miasta. W latach 1400 i 1401 bawi w Montepulciano, gdzie go znowu ten sam temat „Sąd ostateczny" w katedrze zajmuje. Prócz tego pozostawia tam dwie duże ankony „Zwiastowanie" i „Koronację" Matki Boskiej. Do najważniejszych czynności poza Sieną należą wszakże jego prace w Perugji (1403), gdzie bardzo ważny miał wpływ na rozwój umbryjskiej szkoły malarskiej. Malował ołtarze do augustynjanów, do franciszkanów i dominikanów i tyle tam dzieł swych pozostawił, że zarząd pinakoteki w Perugji jednej sali swej galerji dał jego nazwisko.

Olśnionemu już powszechną sławą artyście poleciła sie-

neńska Signorja ozdobić freskami kaplicę na pierwszem piętrze w Palazzo publico. Pracował on nad niemi od roku 1407 do 1414, w tym samym czasie, kiedy Quercja rzeźbił Fonte di Gaja. Freski te są już odmienne od dotychczasowych malowań, natchnionych jeszcze duchem gotyki, wieje w nich inny duch, duch większej swobody. Różnią się one bardzo od jego wcześniejszej pracy w Sienie, od tryptyka w krypcie szpitala della Scala z roku 1400, a nawet od równoczesnego z freskami ołtarza z roku 1409, przechowanego dzisiaj w akademji. Ten ostatni obraz przedstawia bardzo wdzięczne, chociaż zupełnie jeszcze starosieneńskim ideałom odpowiadające „Zwiastowanie" z figurami św. Koźmy i Damjana po bokach. Patrząc się na ten obraz, który stoi na rozdrożu sieneńskiej gotyki i odrodzenia, prawdziwie żal nas ogarnia, że się już żegnamy z tą epoką malarstwa, która tyle wdzięku, tyle słodyczy umiała wlać w swoje postacie.

W ratuszowej kaplicy starał się Bartolo nowe wprowadzić ornamenty, iść z duchem czasu. Bogowie Olimpu: Jowisz, Mars, Minerwa, Apollo musieli zstąpić do Sieny, rzymskie znakomitości: Cycero, Scypjo, Kurjusz i Kato, ubrani we włoskie szaty XV wieku, ukazali się na ścianach ratusza. Ale usiłowania Bartola, odtworzenia starożytnych postaci, niebardzo się powiodły: sieneński malarz nie był archeologiem — jak późniejszy Mantegna i nie umiał sobie wyobrazić, jak Olimp wyglądał.

Talent jego wszakże objawia się w tych freskach, których temat odpowiada jego zakresowi widzenia, w scenach z legendy Marji w „Zwiastowaniu" nad ołtarzem, tudzież w kobietach pełnych wdzięku, personifikujących chrześcijańskie cnoty.

Freski te musiały zrobić pomiędzy sieneńskimi malarzami wielkie wrażenie, odstępowały bowiem pod wielu względami od form starej szkoły, postacie poruszają się w nich swobodniej, a charakterystyka niektórych twarzy bardzo już wybitna. Zwłaszcza uwagi godnym jest w tej mierze obraz przedstawiający pożegnanie się Marji z apostołami.

Z roku 1413 zachował się jeszcze polyptychon Bartola w klasztorze Osservanzy, jedno z najlepszych jego dzieł.

Jak wspomniałem, Taddeo di Bartolo nie był już tak mło-

dym, aby móc w zupełności zrozumieć nowe artystyczne prądy. Jego towarzysz wszakże z pracowni Bartola di Fredi, Domenico di Bartolo Ghezzi, urodzony około 1400 roku († 1446), miał się stać pierwszym malarzem odrodzenia w Sienie.

Ghezzi pochodził z bardzo znanej rodziny w Asciano, a duży jego obraz istnieje dotąd w St. Agostino, w jego rodzinnem mieście.

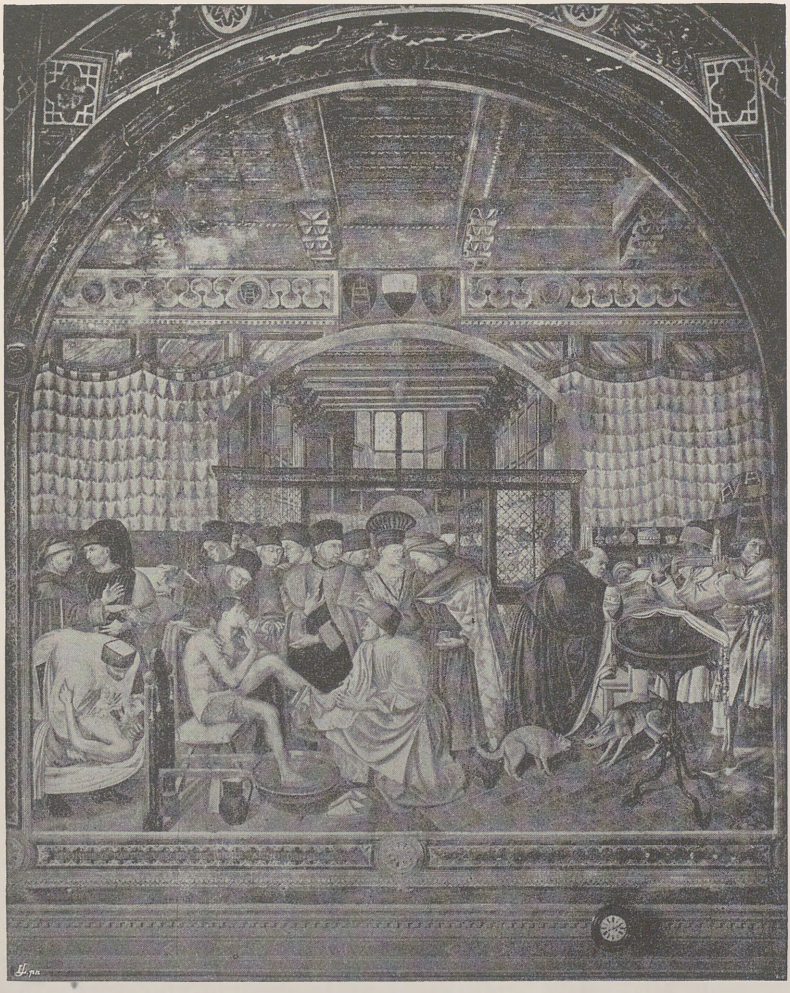
Najznakomitszemi wszakże jego dziełami są freski w hali „Pellegrinajo", szpitala Maria della Scala, rysunek do „Cesarza Zygmunta" w posadzce katedry i „Madonna wśród aniołów" w akademji.

Owa Madonna, malowana w roku 1433, jest najdawniejszym ze znanych nam obrazów Dominika. Przedstawił ją artysta siedzącą na niskiej poduszce, trzymającą Jezusa na kolanach. Głowę jej zdobi piękna korona, w lilje i rozety zakończona, a pięciu przepięknych aniołów, z których jeden gra na skrzypcach, a drugi na ręcznych organkach, otacza ją wokoło. Nad głową Madonny unosi się aureola, jakby skrzydlata, złota tarcza z napisem: „Ave stella micans, gemmaque pretiosa". U dołu obrazu także dłuższy, do Matki Boskiej odnoszący się napis.

Cała kompozycja odmienna od wszystkiego, co dotąd w Sienie malowano; artysta chciał się różnić od swych poprzedników w przedstawieniu Madonny. Przedewszystkiem spoczywa ona już nie na tronie, ale na miękkiej poduszce, z jedną nogą na drugą trochę założoną, aby dziecko wygodnie siedzieć mogło. Dziecko nagie, bawi się rękami, prawą trzyma w ustach, lewą się chwyta za kolano. Nad główką Jezusa także aureola, ale podobnie jak nad głową Marji, jest ona raczej jakąś jubilerską ozdobą, aniżeli nieuchwytnym blaskiem świętości.

Marja, o okrągłej, szlachetnej twarzy, kobieta z ludu, poważna, ale pełna dobroci, spuszcza wzrok, patrząc na dziecinę. Oczy jej nie są już owemi wąskiemi, podłużnemi oczami pierwotnych Sieneńczyków, ale takiemi, jakie artysta miał w życiu przed sobą.

Jakżeż daleko obraz ten odchodzi od bizantyńskiej rutyny, jak on się nawet oddalił od Duccia i Lorenzettiego. A owe anioły, jakżeż pełne na twarzy i ciele, dobrze wyglądające,



Domenico di Bartolo. Fresk w szpitalu S. Maria della Scala w Sienie.

wesołe, swobodne. Ziemskie szczęście maluje się na ich obliczach.

Jednym zamachem młodzieńczego pendzla przenosi nas artysta w inny świat.

Patrząc się na te anioły, a przedewszystkiem na skrzypka, mimowoli przychodzi na myśl Fra Filippo Lippi. Ale Lippi był późniejszym mistrzem, więc Sieneńczyk nie mógł się od niego nauczyć malowania tych wdzięcznych postaci.

W rok po ukończeniu „Madonny wśród aniołów", otrzymał Bartolo inne ważne zamówienie. Zarząd katedry chciał uwiecznić pamięć pobytu cesarza Zygmunta w Sienie (1433) i pomiędzy obrazami, wykonanemi grafitem na posadzce w Duomo, jedną płytę poświęcić temu zdarzeniu.

Artysta wywiązał się już w sposób zupełnie renesansowy z polecenia. Cesarz siedzi tam na podwyższonym tronie, pod smukłą, na słupach spoczywającą budową, mającą zastąpić baldachim; pyszny fryz zdobi ową „kaplicę", a z kapiteli kolumn spadają festony z owoców, których końce trzymają nagie putti. Na wschodach, przed monarchą, spoczywa czterech poważnych doradców korony, a po bokach stoi dwóch dworzan, trzymając insygnja państwa: miecz i jabłko.

Cała ta kompozycja w niczem nie przypomina gotyckiej szkoły, a swoim układem, marmurowym baldachimem, wyborną perspektywą, festonami owoców nasuwa na myśl o tyle późniejsze rysunki Mantegni. Nadto układ obrazu, ugrupowanie osób staje się niejako wzorem do „Santa conversazione", do tej ulubionej u malarzy odrodzenia formy przedstawienia Madonny w otoczeniu świętych.

Ten cesarz Zygmunt na katedralnem pavimento, to jeden z najciekawszych rysunków tej epoki.

Najznakomitszemi dziełami Bartola są jednak freski w szpitalu della Scala. Powstały one w latach 1440—1444 i przedstawiają najważniejsze zdarzenia z historji tej sławnej instytucji.

Niecałą salę ozdabiał Domenico, on malował „Wesele podrzutków", „Udzielanie jałmużny", „Leczenie chorych", „Wizytę biskupią" i „Inwestycję rektora".

Inne freski w hali, jak „Nadanie szpitalowi przywilejów",

tudzież „Budowa nowego skrzydła szpitala“ są słabemi pracami Priama della Quercja, dość podrzędnego malarza.

Obraz Vecchietty, przedstawiający Madonnę, przyjmującą ubogie dzieci, idące do nieba po drabinie, bardzo już uszkodzony, tak, że o nim nie można sobie wyrobić jasnego zdania.

Najbardziej zwracającym uwagę obrazem z fresków Dominika są odwiedziny biskupa, szczególnie zasłużonego około powiększenia szpitalnej budowy.

Na pierwszym planie widać owego kościelnego dygnitarza na pysznym, wspinającym się rumaku, w otoczeniu kilku innych jeźdźców. Po prawej od widza pracują jeszcze robotnicy nad budową, w głębi i po lewej stronie roztacza się wspaniałe tło architektoniczne. Wokoło grupy jeźdźców, szpitalnych urzędników i ciekawego pospólstwa.

Kompozycja ta i z tego względu zasługuje na uwagę, że Pintoricchio, który o przeszło pół wieku później malował freski w Librerji Piccolominich, przejął z niej cały rozkład swego obrazu, przedstawiającego „Wyjazd Eneasza Sylwjusza z rodzinnego domu“. Widać stąd, jak Pintoricchio wysoko cenił talent Dominika, jeżeli nie uważał za ujmę swojej ugruntowanej sławie, zapożyczyć się u starego mistrza.

We wszystkich obrazach Dominika znać rysunek z natury, sporo w nich figur i scen, uchwyconych z życia, z ulic Sieny. Wielki realizm owiany jest przecież wszędzie pewnem poetycznem natchnieniem. Niektóre postacie muszą na zawsze utkwić w pamięci widza, jak ów lekarz, przed którym się chory rozbiera, jak dwie świątecznie ubrane kobiety, idące na wesele podrzutków, jak owa grupa mężczyzn na trzecim obrazie, otaczająca chorego. Wybornie oddał artysta wnętrze sali szpitalnej, głębokiej, z przyćmionem światłem.

Mimowoli ma się ochotę, patrząc na te obrazy, porównywać je z freskami Massaccia. Florentyński artysta pracował właściwie w pełnym rozwoju swego talentu tylko cztery lata. Z końcem bowiem roku 1423, albo z początkiem 1424, rozpoczął malować swe freski w kaplicy Brancacci w Carmine, a w roku 1428 już w Rzymie umarł, mając lat dwadzieścia siedm.

W tych kilku latach dał się poznać zaledwie szczupłemu

gronu znawców i artystów, którzy mieli sposobność widzieć jego prace. Uczniów prawie nie pozostawił i wpływ jego narazie był bardzo małym, bo o młodym mistrzu nie wiedziano. Dopiero dużo później po śmierci artysty zaczęli malarze odbywać pielgrzymki do jego fresków we Florencji.

Ghezzi już w lat trzynaście po wystąpieniu Massaccia malował swe freski w sieneńskim szpitalu. Czy znał prace Florentyńczyka, niewiadomo; w każdym razie obrazy jego nie zdradzają tej znajomości, a pomiędzy nim a Massacciem pokrewieństwa artystycznego prawie niema. Było wszakże pokrewieństwo epoki: obydwaj czerpali z tych malarskich motywów, które się stały wówczas własnością wszystkich włoskich artystów. Pole, na którem mogli wyróść do wysokości, do jakiej każdy z nich dorósł, było już przygotowane.

O młodości Massaccia i żywiołach malarskich, z których powstał, prawie żadnych nie mamy wiadomości, więc nam się zdaje, że młodzieńczy mistrz sam z siebie się wyrobił i doszedł do doskonałości. Musiał on wszakże równą mieć genezę, jak ją miał Mikołaj Pisano lub Giotto, bo w sztuce niema skoków.

Postęp, jak we wszystkich innych zakresach ludzkiej działalności, tak i w sztuce — to wyścigi ślimaków. Tego, kto o pół długości rożków ślimaczych pierwszy dobiegnie do mety, zwiemy już genjuszem.

Porównanie sieneńskiego artysty z Massacciem bynajmniej pierwszego z nich nie przyćmiewa. Massaccio zna lepiej anatomję ludzkiego ciała, dla niego przedstawienie nagiej postaci jest najwyższym szczytem artyzmu. Domenico o wiele pod tym względem niżej stoi, ale natomiast jest ilustratorem współczesnego życia i otwiera szereg tych spostrzegawczych umysłów w malarstwie, które nam przekazały życie włoskie czasów odrodzenia, jak Benozzo Gozzoli, jak Ghirlandajo, jak Fra Filippo. We freskach Dominika wieje już ten sam duch, który ożywia mistrzowskie postacie Fra Filippa w Prato. Natomiast Ghezzi, w przeciwieństwie do swoich sieneńskich poprzedników i do florentyńskich mistrzów, bardzo słabym jest kolorystą, barwy jego trochę ponure, koloryt ciężki, nieprzejrzysty. Wyżej od fresków stoją pod względem kolorystycznym jego ołtarzowe obrazy.

Ghezzi miał jeszcze większy wpływ na umbryjskie malarstwo aniżeli jego poprzednik sieneński, Bartolo di Fredi. Wskazał on Quatrocentystom w Umbrji drogę odrodzenia i rzec można stał się pierwotnym twórcą umbryjskiego typu Madonny, który do najwyższej piękności rozwinęła szkoła malarska w Perugji.

Artyści z Foligno, z S. Severino, Ottaviano Nelli, Giovanni Pintali i towarzysze nie znali jeszcze tego typu Madonny o wyrazie pełnym słodyczy, który im przyniósł Sieneńczyk. Grzęźli oni w dawnych, dość twardych formach. Zdaje się nawet, że Piero dei Franceschi był uczniem Dominika, gdyż niejedną właściwość jego artyzmu spotykamy u umbryjskiego mistrza.

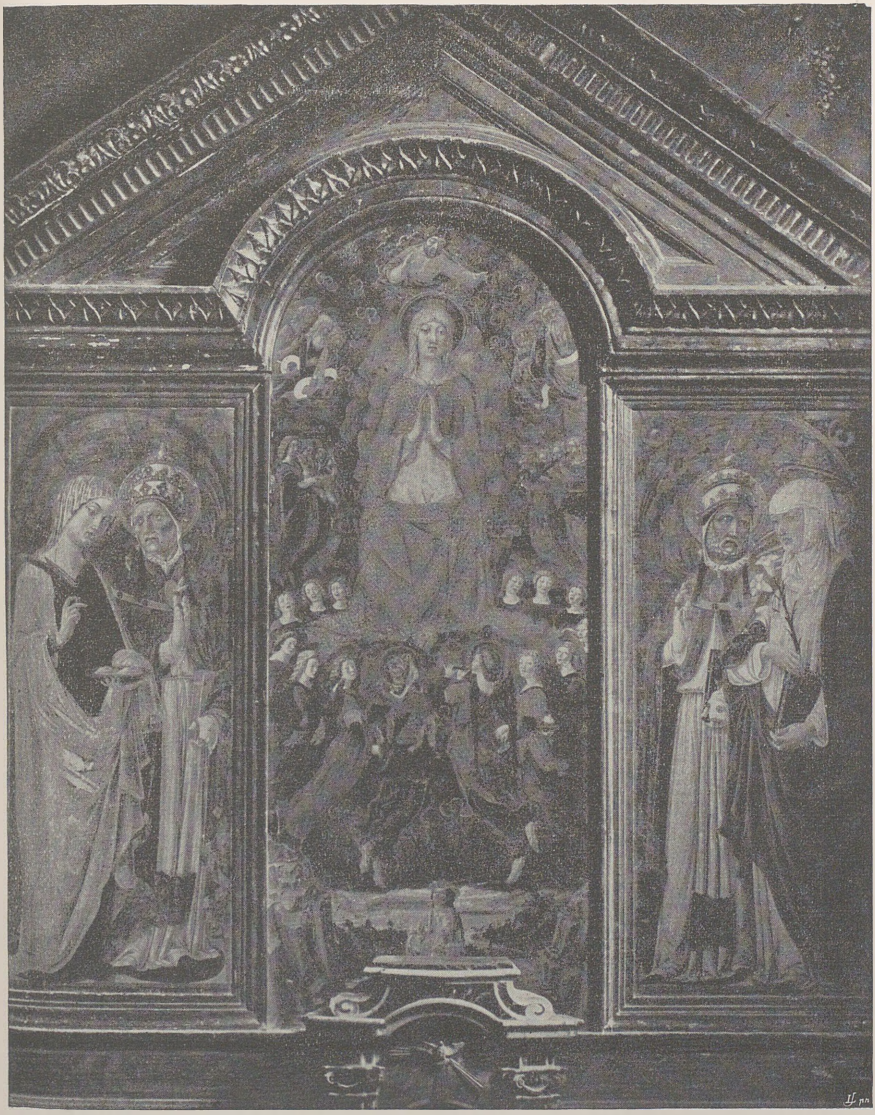
Z sieneńskich artystów nadzwyczaj wiele zawdzięcza Ghezzemu Vecchietta, o którym jużeśmy mówili jako o rzeźbiarzu. Vecchietta był wprawdzie rówieśnikiem Dominika, ale żył od niego dużo dłużej i mógł w ten sposób jego ideje rozwinąć. Najlepsze i najstaranniej utrzymane dzieło malarskie Vecchietty znajduje się w katedrze w Pienzy, Madonna assunta z dziecięciem, nad którą dwa w obłoku unoszące się anioły trzymają królewską koronę, podczas gdy tłum pobożnych z podniesionym wzrokiem do góry patrzy na jej wniebowzięcie.

Obraz ten zupełnie już renesansowy, niezwykłych zalet, a charakterystyczne głowy zgromadzonego ludu są widocznie portretami, śmiało i dobrze malowanemi.

Także w Palazzo publico w Sienie znajduje się jego Madonna del Popolo, inaczej del Manto zwaną, która płaszcz swój rozpościera nad chroniącym się pod nim ludem. Bardzo to rozpowszechniona forma malowania Madonny, a osobliwie w Arezzo, być może, że przejęta od Vecchietty.

II.

Można sobie wystawić, że w mieście, tak pod wielu względami konserwatywnem, jak Siena, a jeszcze więcej po wsiach i małych miasteczkach — ludność i niższe duchowieństwo nie musiały chętnie spoglądać na nowy sposób malowania obrazów.



Vecchietta. Madonna w otoczeniu świętych. Katedra w Pienzy.

Dla ludu był obraz kościelny prawie przedmiotem kultu, stawał się najczęściej obrazem „cudownym". Madonna szkoły sieneńskiej, ubrana w złociste szaty, w klejnoty, z aureolą starannie wypracowaną, jakby wyszła z jubilerskiej pracowni, szczególnie się do tego nadawała, aby przemawiać do ludowej imaginacji. Zamiast więc tej archaicznej Madonny, która już niejedną łzę osuszyła, niejedną prośbę wysłuchała, dawano teraz ludowi Madonnę wprawdzie piękniejszą, ale zanadto do innych kobiet podobną. Lud nie dowierzał, czy modły do takiej Madonny będą równie skuteczne, jak do owego obrazu, do którego przywykł.

Duchowieństwo miało też wszelkie powody, aby nie odstępować w malarstwie od form, uświęconych zwyczajem, a każda religja ma tendencję do stwarzania pod tym względem ścisłych, prawie dogmatycznych przepisów.

To, co dzisiaj nie jest artykułem wiary, może być nim za lat dwieście, wskutek zwyczaju, wskutek poważnego piętna wieków.

Tak samo więc w malarstwie, jak w czem innem, tendencja mniej oświeconego duchowieństwa była nie zmieniać, że się tak wyrażę, „patronów" do religijnych obrazów, ale owszem trzymać się ich dokładnie, uświęcać je zwyczajem.

Gdy się raz doszło do wspaniałej kompozycji Madonny na tronie, było prawie grzechem od niej odstępować.

Obok kościoła przygniatała także korporacja ciężką swą ręką artystów. Starszyzna cechu składała się po większej części ze starych rutynistów, dla których wszelka nowość była buntem przeciw uświęconym tradycjom. A tradycje nie były czczem słowem, ale zazwyczaj pisaną regułą, a członek stowarzyszenia musiał często składać przysięgę, że w niczem przeciw przepisom nie wykroczy. Przełożeństwo cechowe miało prawo kontrolowania prac swoich członków, czy w nich niema czegoś, coby wykraczało przeciw moralności, a jeżeli przypadkowo tym przełożonym był aptekarz, który się na malarstwie niewiele rozumiał, to krytyka artystyczna dość surowo wypaść musiała.

Dziwnem bowiem zrządzeniem losu należeli malarze, np. we Florencji, zrazu do cechu lekarzy i aptekarzy, bo ich było za mało, aby własną korporację stanowili i dopiero w później-

szych czasach, gdy się czynność artystyczna wzmogła, tworzyli własne stowarzyszenia, obierając sobie zazwyczaj za patrona św. Łukasza, jako tradycyjnie pierwszego chrześcijańskiego malarza. Do jakiego stopnia dochodził despotyzm cechowy, świadczy o tem przepis florentyńskiego stowarzyszenia malarzy z roku 1339, postanawiający, że artystom tylko pewien rodzaj zbroi malować wolno. Dlaczego? Aby obcy płatnerze nie naśladowali florentyńskich pancerzy.

Trzeba więc było potężnym być już talentem, aby zrzucić z siebie wszystkie te pęta i wprowadzać do sztuki kościelnej nowego ducha. We Florencji, bardzo postępowej, często rewolucyjnej, zawsze sceptycznej, było to łatwiejszem zadaniem, aniżeli w Sienie lub w Umbrji.

Że więc taki Ghezzi, taki Vecchietta wprowadzali nowy typ Madonny, to nic dziwnego, to były śmiałe umysły, które zazwyczaj wszelkie usuwają trudności, aby dać wyraz swoim ideom. Mniej odważni artyści stosowali się jeszcze do zwyczaju i liczyli się z publicznością.

Malarze sieneńscy, znani w całych Włoszech jako najlepsi, najznakomitsi w wykonaniu kościelnych obrazów, musieli jeszcze przez długi czas malować tak, jak tego wymagali fundatorzy kościołów i ołtarzy, musieli malować archaicznie, dopóki nowa sztuka odrodzenia nie wyrobiła sobie uznania w religijnych społeczeństwach Sieny i Umbrji.

Stąd też się działo, że w czasie, gdy florentyńscy artyści na nowe tory wprowadzali kościelne malarstwo, troszcząc się bardzo często więcej o sztukę aniżeli o religję, w Sienie pracowali w XV wieku taki Stefano di Giovanni, zwany Sasettą, taki Benvenuto di Giovanni, Sano di Pietro, Neroccio di Bartolomeo, Girolamo di Benvenuto, Andrea di Niccolo, zapatrując się zawsze na dawnych mistrzów, a przedewszystkiem na Szymona Martiniego.

Kilku z nich zajęło bardzo wybitne stanowisko w sieneńskiej sztuce.

Nad innych wynosi się Sasetta. Urodził on się w roku 1392, a pierwszą o nim wiadomość mamy z roku 1427. Szedł drogą wskazaną przez Martiniego, a nawet pozostawił po sobie przedziwną kopję jego „Zwiastowania", która się znajduje w kościele S. Pietro Ovile w Sienie.

Sasetta nie był wszakże niewolniczym naśladowcą starego mistrza, ale chciał wznowić jego ideały. Co do prostoty w układzie swych obrazów, co do przedstawienia postaci, szedł jego torem. Był on znakomitym kolorystą, przejrzyste barwy płynęły mu z pod pendzla i dodawały poetycznego uroku jego obrazom.

Wskutek najnowszych badań Langtona Douglasa, a osobliwie Berensona [1]), Sasetta przedstawia nam się w zupełnie innem świetle, aniżeli dotąd i staje się jednym z pierwszorzędnych sieneńskich mistrzów.

Do świeżo co wydanej rozprawy o Sasecie dołącza p. Berenson reprodukcje dziewięciu obrazów mistrza, pochodzących z ołtarza, który Sasetta wykonał w roku 1437 do kościoła S. Francesco, w Borgo Sansepolcro. Z obrazów tych tylko jeden był znanym, a mianowicie „Mistyczne zaślubiny św. Franciszka z ubóstwem", znajdujący się w galerji w Chantilly i zapisany tam dotąd jako dzieło Sana di Pietro. Obraz ten należał w roku 1837 do kolekcji ks. Demidowa, a w roku 1879 przeszedł w posiadanie ks. d'Aumale. Środkowy obraz ołtarza, przedstawiający koronację św. Franciszka, zdobił jeszcze przed sześćdziesięciu laty zbiór Lombardiego we Florencji ale później zaginął.

Obecnie przybywa ośm obrazów z owej ankony, ilustrujących legendę o św. Franciszku. Są one prawdziwem objawieniem w sieneńskiej sztuce. Sześć z nich znajduje się u p. Chalandon w Château Beaumont (Loire et Cher), jeden w zbiorze hr. de Martel w Paryżu, a jeden, a mianowicie „Glorja św. Franciszka" u samego p. Berensona.

W ten sposób przedstawia nam się Sasetta pierwszym po Cioccie artystą, który traktował legendę św. Franciszka na szersze rozmiary.

P. Berenson przyznaje jednak bezwzględnie wyższość co do artystycznego pojęcia scen z żywota Poverella sieneńskiemu artyście, który umiał w swych obrazach dostroić się do wyszkości mistycznych pojęć religijnego reformatora, prze-

[1]) Langton Douglas: A forgotten painter. Burlington Magazine. Maj 1903. Bernhard Berenson: A Sienese painter of the Franciscan legend. Burlington Magazine październik, listopad 1903.

nieść się w ów świat nieziemski, którego realny Giotto nie rozumiał.

Giotto w swych freskach, przedstawiających żywot św. Franciszka tak w Asyżu jak we Florencji, nie umie się wznieść na wyżyny religijnego mistycyzmu, zanadto trzyma się rzeczywistości, aby móc oddać franciszkańską legendę. Obrazy Sasetty tchną wonną wiosenną atmosferą Fiorettów i są wierną ilustracją żywota świętego, który napisał Tomasz da Celano.

Św. Bernardyn wznowił w Sienie ideały Poverella, a Sasetta umiał się niemi przejąć.

Obrazy, dotąd nieznane, przedstawiają spotkanie się młodego Franciszka z ubogim rycerzem, któremu święty dał pyszne swe szaty, przygotowane na wyprawę wojenną Gauthiera de Brienne, scenę, jak święty zrzeka się swego dziedzictwa, opowieść o wilku z Gubbio, o audjencji u sułtana, akt zatwierdzenia zakonu franciszkańskiego przez Honorjusza III, chwilę, kiedy św. Franciszek otrzymuje stygmaty, tudzież śmierć świętego i jego gloryfikację.

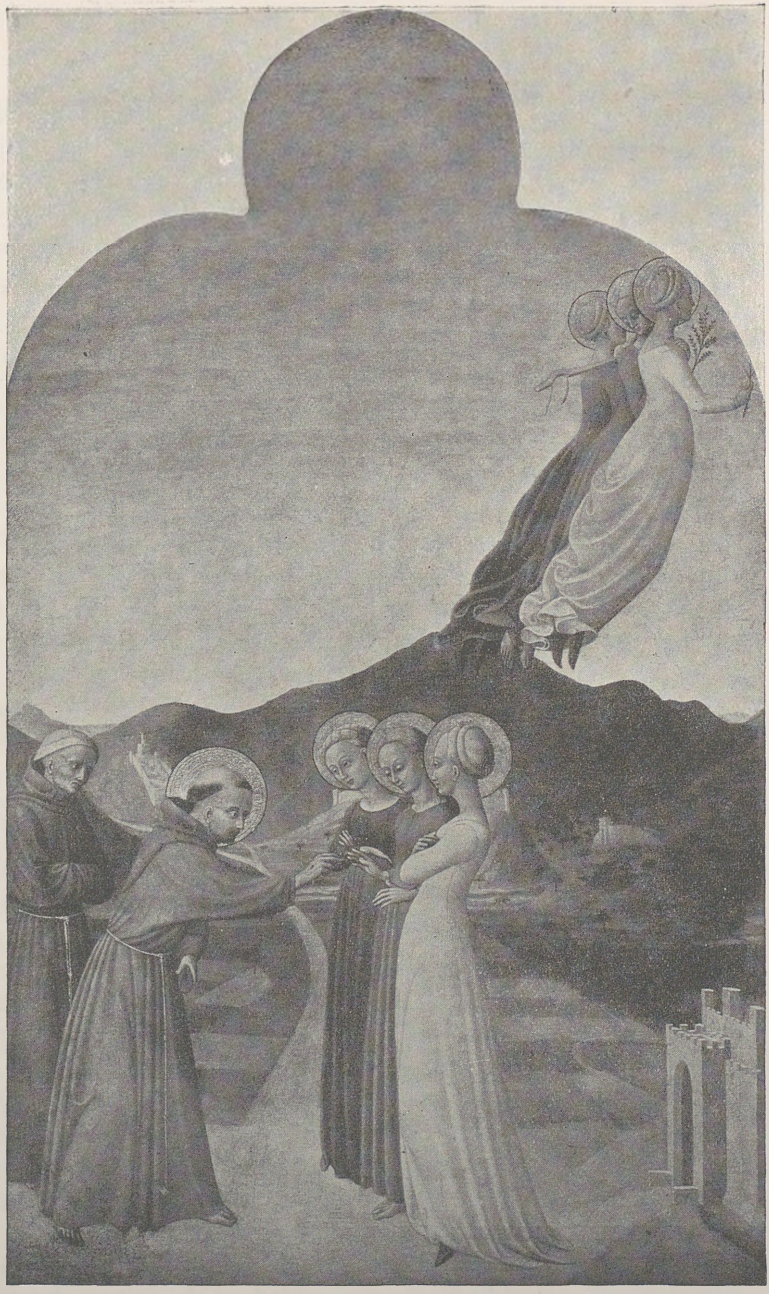
Sądząc według rycin, które p. Berenson dołącza do swej rozprawy, to do najbardziej natchnionych, najpiękniejszych kompozycyj należą: Stygmatyzowanie św. Franciszka i Glorja. W obydwu tych obrazach umiał artysta tak uduchowić postać świętego, jak żaden dotąd artysta.

Prześliczne, jako kompozycje, są obrazy, przedstawiające zrzeczenie się dziedzictwa i scenę przed sułtanem, gdzie np. twarz i cała postać wschodniego władcy zdaje się należeć do najmisterniejszych sieneńskich kreacyj.

Mimo to jednem z celniejszych dzieł mistrza i górujących swą oryginalnością nad wszystkie inne obrazy tej serji pozostają „Mistyczne zaślubiny“ w Chantilly.

Legenda o trzech dziewczętach, które spotkały św. Franciszka i powitały go słowami „bądź pozdrowioną, signora Poverta“, stały się tematem tego obrazu. Św. Bonawentura tak bowiem ową legendę objaśnia, że owe dziewczęta były uosobieniem trzech ulubionych cnót Poverella: czystości, posłuszeństwa i ubóstwa.

Ani jednak Bonawentura, ani Tomasz z Celano nie mówią przy tej sposobności o zaręczynach Franciszka z ubóstwem.



Stefano di Giovanni (Sasseta). Mistyczne zaślubiny św. Franciszka z ubóstwem. Galerja w Chantilly. Według węglodruku zakładu artystycznego Braun Clément & Co w Dornach w Alzacji, w Paryżu i w Nowym Jorku.

Połączenie faktu spotkania się świętego z trzema cnotami i mistycznych jego zaślubin po raz pierwszy uderza nas w obrazie Sasetty.

Według sieneńskiej legendy święty szedł pewnego dnia z towarzyszącym mu braciszkiem z Rieti do Sieny. U schyłku dnia znajdowali się wędrowcy w dolinie pomiędzy Campiglia i S. Quirico d'Orcia i tam spostrzegli trzy kobiety.

Obraz Sasetty przedstawia ową chwilę.

W pośrodku doliny, poza którą rysuje się wysoka góra, zbliża się Poverello z drugim zakonnikiem szybkim ruchem do środkowej, do najukochańszej, do „Ubóstwa" i wkłada jej pierścionek na palec. W postaci świętego pełno życia, oko błyszczy miłością do — ubóstwa.

Narzeczona też odwzajemnia mu się uczuciem, gdy bowiem w wyższej części obrazu trzy mistyczne postacie odlatują, unosząc się ponad górami, środkowa tylko, ubóstwo zwraca się ku św. Franciszkowi, jakby na pożegnanie z twarzą pełną tęsknoty, podczas gdy dwie inne przed siebie spoglądają.

Trzy te postacie prawie są piękniejsze odlatując, aniżeli stojąc na ziemi, tak lekko umiał je artysta oddać w przestworzu.

P. Gruyer w swym wybornym katalogu galerji w Chantilly utrzymuje, że scena odbywa się w dolinie Tybru, koło Asyżu i że budowla na prawo — to Portiuncula. Zupełnie jednak słusznie pisze p. Berenson, że pejzaż wzięty jest z okolic Sieny i że w głębi rysuje się Monte Amiata. Mur na prawo nie jest kościołem, ale bramą miejską w S. Quirico.

Obraz, będący własnością p. Berensona, przedstawia św. Franciszka w zachwycie, wpatrzonego w niebo, stojącego z rękami rozłożonemi pod prostym kątem tak, że cała postać stanowi niejako znak krzyża. Świętego otacza aureola, spleciona z główek aniołów, a wokoło głowy jaśnieje napis „Patriarcha pauperum Franciscus".

Stopy Poverella spoczywają na plecach leżącego rycerza w zbroi, który ma przedstawiać ziemską potęgę. Po obydwu stronach siedzą dwie kobiece postacie, bardzo realistycznie pojęte, jedna, w czarnej szacie z prasą do bicia monety —

skąpstwo, druga, piękna, strojna, przeglądająca się w zwierciedle — próżność, zmysłowość.

U stóp więc świętego wady ludzkie, nad głową unoszące się w powietrzu znów trzy kardynalne jego cnoty, trzy kobiety w kształcie aniołów: ubóstwo, posłuszeństwo i czystość.

Tak w tej, jak we wszystkich innych kompozycjach, musimy podziwiać Sasetty prostotę w kompozycji, w rozkładzie osób i piękność linij. Z zamiłowaniem oddaje on niewieście postacie i w tej mierze idzie także w ślady swego mistrza Martiniego.

Oprócz obrazów, pochodzących z ołtarza w Borgo San Sepolcro, utrzymało się jeszcze kilka bardzo cennych dzieł Sasetty: w kolegjacie w Asciano „Narodzenie Marji", w Osservanzy pod Sieną „Madonna ze świętymi", w Palazzo Saracini w Sienie „Adoracja magów" i w Cortonie „Madonna w otoczeniu świętych".

Jeden z obrazów Sasetty wywiozła nam już Ameryka, a mianowicie „Pokusę św. Antoniego", obraz, znajdujący się w New Hawen, w uniwersyteckim zbiorze Jarvesa. Piękną jego Madonnę posiada także p. Bernard Berenson.

Sporo uwagi godnych obrazów.

Sasetta prowadził bardzo pracowite życie. W latach 1430—1432 malował ołtarz do kaplicy św. Bonifacego w sieneńskiej katedrze, na zamówienie Ludwiki, wdowy po znakomitym patrycjuszu Turino di Matteo, który był przez jakiś czas operajem katedry.

W roku 1433 robił krucyfiks do kościoła S. Martino, a w trzy lata później ukończył jedno z najpiękniejszych swych dzieł, ową Madonnę w Osservanzy, o której wspomniałem.

Podczas swego pobytu w Umbrji, w Kortonie niemało Sasetta wywarł wpływu na tamtejszych artystów, a w szczególności Buonfigli sporo ma mu do zawdzięczenia. Różami uwieńczone anioły Buonfiglia mają swoich poprzedników w podobnych aniołach Sasetty w Asciano.

Natomiast zaprzeczyć się nie da, że sieneński malarz zapożyczył się tu i owdzie w szczegółach u Fra Angelika, z którego obrazami się w Kortonie zapoznał. Zapatrzenie się na



Sano di Pietro. Madonna z Dzieciątkiem. Akademja Sztuk Pięknych w Sienie.

dominikańskiego mnicha znać osobliwie w „Adoracji magów“, w obrazku, znajdującym się w Palazzo Saracini.

W ostatnim dziesiątku lat życia pracował Sasetta bardzo wiele w ojczystem mieście, w Sienie. Wymalował wtedy kilka chorągwi do katedry, obraz przedstawiający św. Ambrożego do Osservanzy, św. Bernarda do S. Maria della Scala, a nadto „tavoletty“ do Bicherny.

W końcu maja roku 1447 polecił mu rząd sieneński ukończyć freski na Porta romana, które trzynaście lat przedtem rozpoczął Taddeo di Bartolo. Dzieło już bardzo postąpiło, gdy artysta, malując je na wysokiem rusztowaniu, w zimny dzień w roku 1450 zaziębił się, „percosso dal vento marino“ i nabawił się ciężkiej choroby, z której się już nie podniósł.

Ostatnie chwile życia przepędził Sasetta w wielkiej nędzy; nie mogąc zarabiać, sprzedał prawie całe swoje mienie, zadłużył się i pozostawił żonę i troje drobnych dzieci bez utrzymania.

Nad freskami w Porta romana pracował jego uczeń, Sano di Pietro (1406—1481), jeden z najpłodniejszych artystów, jakich miała Siena.

Był to artysta wielkiego talentu, tylko malował za dużo i posługiwał się uczniami, jak Giovanni di Paulo i Giovanni di Pietro, ludźmi miernych zdolności, którzy uwłaczali jego dobremu nazwisku. Obrazy Sana wychodziły tuzinami z pracowni; w samej sieneńskiej akademji liczymy ich dzisiaj jeszcze trzydzieści, a oprócz tego sporo ich po kościołach w Sienie i okolicy. Oczywiście nie wszystkie są równej wartości, bo nie wszystkie sam artysta malował. Do najcelniejszych wszakże w akademji należą: „Wniebowzięcie“ z roku 1479, „Koronacja Matki Boskiej“ i „Madonna z św. Agnieszką i św. Katarzyną“.

Ktoś nazwał Sana sieneńskim Fra Angelikiem; nie powiem, aby to porównanie było trafne; postacie Sieneńczyka bardziej są świeckie, żywotniejsze, szedł on drogą wskazaną przez Martiniego, ale że był bliższym odrodzenia, więc stał się realniejszym. W niektórych jego obrazach odszczególnia się jego Jezus dziecięcym wdziękiem. O czarnych oczach, jasnych włosach, okrągłej twarzy, jest prawdziwie uroczym dzieciakiem. Madonny Sana posiadają jeszcze ową słodycz

wyrazu twarzy, ową szlachetność, która była zaletą sieneńskiego pendzla.

Sano wprowadził do sieneńskiej sztuki św. Bernardyna, znaną wychudłą postać mnicha o zapadniętych policzkach, o wklęsłych ustach z powodu braku zębów, trzymającego w rękach tabliczkę ze znakiem Chrystusa. Widywał on go na sieneńskim rynku, oddał go więc z natury, na zamówienie bractwa św. Bernardyna, tudzież dla Bicherny. Najcenniejsze wszakże dla historji sieneńskich obyczajów są jego dwa obrazy, przedstawiające słynnego franciszkanina, jak stoi na kazalnicy przed zgromadzonymi słuchaczami.

Pendzel Sana nadawał się bardzo do malowania minjatur, to też kościelne księgi, które mistrz ozdabiał, bardzo były poszukiwane.

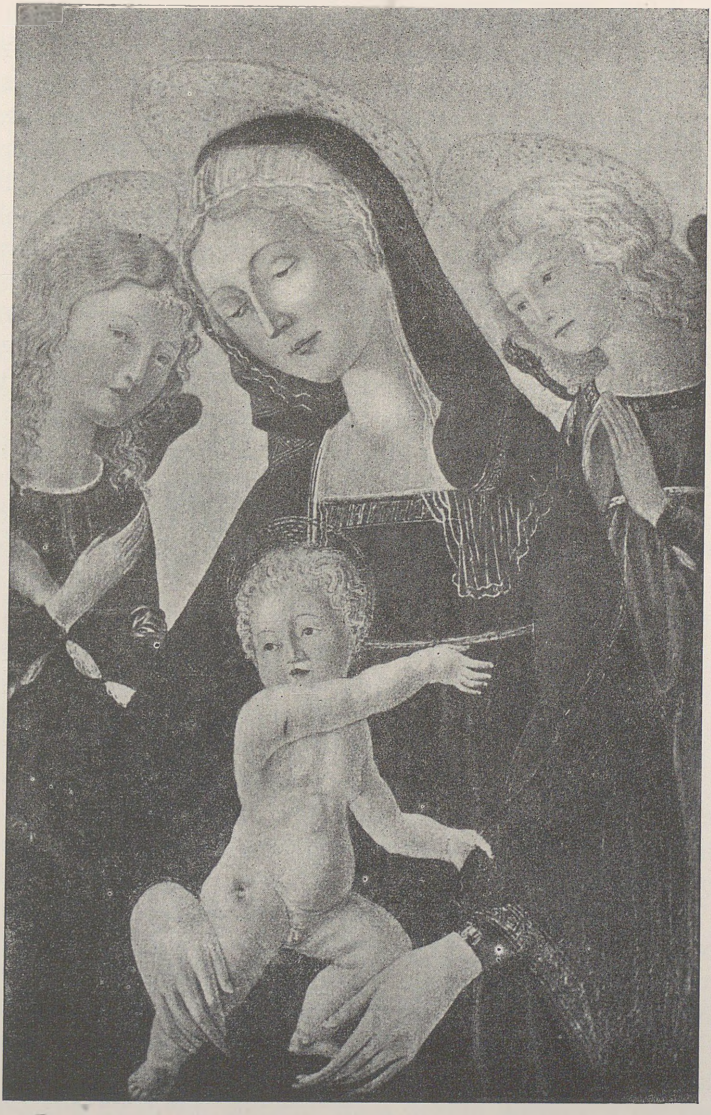
Fresk mamy po nim tylko jeden, a mianowicie: Madonnę w ratuszu. Szczególnie lubował on się w malowaniu „Koronacji Matki Boskiej", temat ten bowiem dawał mu sposobność nietylko do umieszczenia pięknych postaci kobiet i aniołów, ale i do roztoczenia całej ornamentacyjnej pompy sieneńskiej.

Kazania św. Bernardyna, jego plastyczne opisy mąk piekielnych, sądu ostatecznego, niemało wpływały na wybór przedmiotów w pracach toskańskich malarzy. Mnożyły się też za jego czasów obrazy, przedstawiające sąd ostateczny, który zresztą oddawna pociągał imaginację śmielszych artystów.

W sieneńskiej akademji przechował się taki obraz ucznia i współzawodnika Sana di Pietra, Giovanniego di Paulo. Praca ta wszakże, również jak i jego Madonna del popolo w kościele Serwitów, nie daje nam o artyście zbyt wysokiego wyobrażenia. Madonna bez wyrazu w twarzy, ozdobiona tylko pysznemi klejnotami, jest raczej jubilerską, aniżeli malarską robotą.

Do szeregu tych artystów idących dawnym torem, do archaicznych Sieneńczyków, należy także Neroccio di Bartolomeo, który zamłodu pracował wspólnie z Martinim a po tegoż odjeździe do Urbino (1475) pozostał w Sienie.

Jeden z najnowszych krytyków nazywa go niepoprawnym Sieneńczykiem, a przecież mimo to, że Neroccio studjował przedewszystkiem Szymona Martiniego i Memmiego, miał on dużo charakteryzujących go właściwości.



Madonna Neroccia di Bartolomeo Landi
w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

Neroccio był uczniem Vecchiety, a wpływ tego mistrza, skłaniającego się ku odrodzeniu, powinien go był już popchnąć na nowe tory. Ale Neroccio widocznie chciał pozostać archaicznym, chciał do dawnych mistrzów być podobnym. Ponieważ jednak do zbyt znakomitych należał indywidualności, więc mimo woli nie umiał być niewolniczym ich naśladowcą, ale wyrobił sobie wcale oryginalne malarskie cechy. W kolorycie bladawe postacie jego, jakby niedokrewne, ale o bardzo szlachetnych linjach. W obrazach Neroccia znajduje się mnóstwo pięknych szczegółów, gdzie niegdzie trochę silenia się na archaizm. W każdym razie należy on do szlachetnych Sieneńczyków dawnego autoramentu.

Najznakomitszem jego dziełem, jakie nas doszło, jest wielki tryptyk w sieneńskiej galerji z roku 1476. — Ołtarz przedstawia na środkowej tafli Madonnę z dziecięciem, a po bokach śś. Michała i Bernardyna. Dwie Madonny Neroccia przechowały się w Palazzo Saracini, a jedna w St. Trinita w Sienie.

Malował on także obrazy dla księcia Kalabrji i dla benedyktynów w Lucce, ale niewiadomo, gdzie się te dzieła dzisiaj znajdują. Być może, że jednem z nich jest Madonna, będąca własnością muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, ładny, dobrze utrzymany i typowy obraz Neroccia, który w reprodukcji tutaj podajemy.

Fresku na większą skalę Neroccio po sobie nie pozostawił, jeden tylko jego ścienny obraz istnieje, także Madonna z dziecięciem, w Palazzo publico w Sienie, w korytarzu pomiędzy Sala di Balia a Sala Monumentale.

Jak większa część współczesnych mu malarzy w Sienie, tak i on dał rysunek do grafitów na posadzce katedry, a mianowicie jemu przypisać należy znajdującą się tam Sybillę Helespontyńską.

Z Mateuszem di Giovanni di Bartolo, zwykle Mateuszem da Siena zwanym, dobiega stara szkoła sieneńska do swych kresów, ale dobiega świetniej i zaszczytniej, aniżeliby się tego po upadającej szkole malarskiej spodziewać można.

Matteo należał do bardzo znakomitych talentów i pozostawił nam kilka prawdziwych klejnotów w sztuce XV wieku.

Syn kupca z Borgo San Sepolcro, urodził się około roku 1420 i żył do roku 1495.

Niezwykle wykształcony, znał wybornie nowe artystyczne prądy, a zaprzyjaźniony z Franciszkiem di Giorgio Martinim, dużo od niego skorzystał. Zdaje się, że Martini zachęcił go do studjowania klasycznej sztuki i niemieckich drzeworytów.

W czasach jego działania najważniejszym politycznym faktem, który umysły poruszał były zwycięstwa hord tureckich nad europejskiemi ludami. Opowiadano sobie o strasznych okrucieństwach, jakich się Turcy dopuszczali o mordowaniu przez nich kobiet i dzieci.

Osobliwie oblężenie i zburzenie Otrantu 11 sierpnia 1480 poruszyło całe Włochy. Popłoch ogarnął umysły, a papież Sykstus IV wydał encyklikę, wzywającą miasta włoskie, aby zaniechały wewnętrznych walk, a zwróciły zespolone siły przeciw niewiernym. Alfons, książę Kalabrji, syn Ferdynanda neapolitańskiego, żyjący wówczas w Sienie, miał zostać dowódca wielkiej wyprawy przeciw Turkom.

Pod wpływem tych przerażających wieści musiał Matteo malować najdawniejszy swój obraz, który mamy, „Rzeź niewiniątek“ do kościoła S. Caterina a Formello w Neapolu, znajdujący się dzisiaj w tamtejszem muzeum.

Był on także, jak wielu innych Sieneńczyków, wędrownym artystą, którzy ojczystą sztukę nieśli na południe.

Ten sam temat, „Rzeź niewiniątek“, powtarzał Matteo później jeszcze cztery razy. W roku 1471 w kościele Servi, w roku 1482 w S. Agostino w Sienie i w rysunku do graffito na posadzce w Duomo. Jeden nareszcie jego obraz, także ten sam przedmiot przedstawiający, znajduje się w muzeum w Aix, w południowej Francji.

Wszystkie te obrazy mniej więcej co do kompozycji do siebie podobne, o pięknem tle architektonicznem, które artysta przejął od Martiniego i o gwałtownej akcji, przechodzącej często w przesadę. Herod o rysach saraceńskich, w turbanie na głowie, o twarzy wykrzywionej zbrodniczą namiętnością, siedzi na wysokim tronie, wydając rozkazy siepaczom, którzy dzieci mordują. W tłumie matek, dzieci i morderców dużo bywa postaci, traktowanych z przesadnym realizmem, jakby szarpanych konwulsyjnem drganiem, ale są w tej ciżbie i fi-



Matteo di Giovanni. Rzeź niewiniątek w S. Agostino w Sienie.



Matteo di Giovanni. Madonna i święci. Akademja Sztuk Pięknych w Sienie.

gury prawdziwie piękne, mistrzowskie, jak np. w obrazie w Servi Marja, nieszczęściem znękana, apatyczna już kobieta z dwojgiem dzieci, którejby się Botticelli nie powstydził.

Bardzo zajmującym motywem w obrazie w S. Agostino są kobiety-patrycjuszki z rzymskiego towarzystwa, które wraz ze swemi dziećmi przypatrują się z pięknych lóż tragicznej scenie. Artysta wybornie oddał tam rozciekawienie i roznamiętnienie tych młodych widzów, jak gdyby patrzyli na cyrkowe walki.

Podobno Petruccio zamówił jeden z tych obrazów po strasznej rzezi, w której Cezar Borgja zniszczył całą ludność Kapui. Chciał on pokazać Sieneńczykom, czego się mają spodziewać w razie, gdyby groźny tyran opanował rzeczpospolitą.

Innym, aniżeli w tej serji dramatycznych kompozycyj, jest Matteo w swych religijnych obrazach, w których idzie za sieneńską tradycją, torem, utartym przez Sana di Pietra, Sassettę i Dominika di Bartolo.

Madonna jego z dziecięciem, dwoma świętymi i dwoma aniołami, w akademji, jest arcydziełem sieneńskiej sztuki. Nic tam niema banalnego, żadnego naśladownictwa, pomimo, że duch civitatis Virginis wieje z całego obrazu. Sieneńczyk w ozdobnem traktowaniu szczegółów, Sieneńczyk w słodyczy i wdzięku swych postaci, posuwa się do najwyższego stopnia subtelności w oddaniu świętości wyrazu Madonny i jej otoczenia, tudzież subtelności w kolorycie. Jego angioletti współzawodniczą z dzieciakami Robbiów.

Sporo dzieł Mattea znajduje się w Sienie, ale do najsympatyczniejszych należy obraz z roku 1478 w kościele dominikanów, przedstawiający św. Barbarę na tronie, jak jej dwaj aniołowie przygrywają niebiańskie symfonje: jeden na skrzypcach, drugi na mandolinie, a Marja Magdalena i św. Katarzyna przysłuchują się w zachwycie temu koncertowi.

W świętą Barbarę i jej towarzyszki tyle artysta wlał uroku, tyle spokoju, że jakaś aureola świętości zdaje się otaczać przedziwne to malowidło.

Za bramą Pispina, w kościele św. Eugenji znajduje się także nadzwyczaj wdzięczny obraz Mattea, przedstawiający Św. rodzinę.

Wielkie jego dzieło, należące do tego samego zakresu

kompozycji (z roku 1477), umieszczone jest dotąd na pierwotnem swem miejscu, w ołtarzu małego, niepokaźnego kościółka S. Maria delle Nevi w Sienie. Duży to obraz, osnuty na legendzie rzymskiej o cudzie, który się miał zdarzyć przy budowie bazyliki S. Maria Maggiore.

Madonna spoczywa na tronie, podobnym do owych architektonicznych tronów, jakie malowali starzy Sieneńczycy, a grupy aniołów podają jej kule ze śniegu. Jeden z dzieciaków zbliża się z koszykiem takich kul do Jezusa, który rączkę po ten dar wyciąga. Po bokach stoją poważne, trochę archaiczne postacie św. Piotra i Pawła, a u dołu klęczą św. Ambroży i Katarzyna z Aleksandrji. Obrazki predelli ilustrują pobożne podanie.

Obraz ten możnaby uważać za typ religijnych kompozycyj tej epoki: Madonna o łagodnym wyrazie twarzy, trochę sztywna, piękne główki uśmiechających się aniołów, poważne postacie świętych, ugrupowanie bez zarzutu, według wszelkich form sieneńskiego artyzmu. Zanadto wzorowe to malowanie robi wrażenie prawie akademickiej pracy, gdyby w owych czasach o akademickich obrazach mówić było można. Jest tam wszystko, ale niema owej subtelności, która tak pociąga do św. Barbary.

Matteo dostarczył także w roku 1438 rysunku do Samiańskiej Sybilli, w pavimento w Duomo.

Umarł on w roku 1495.

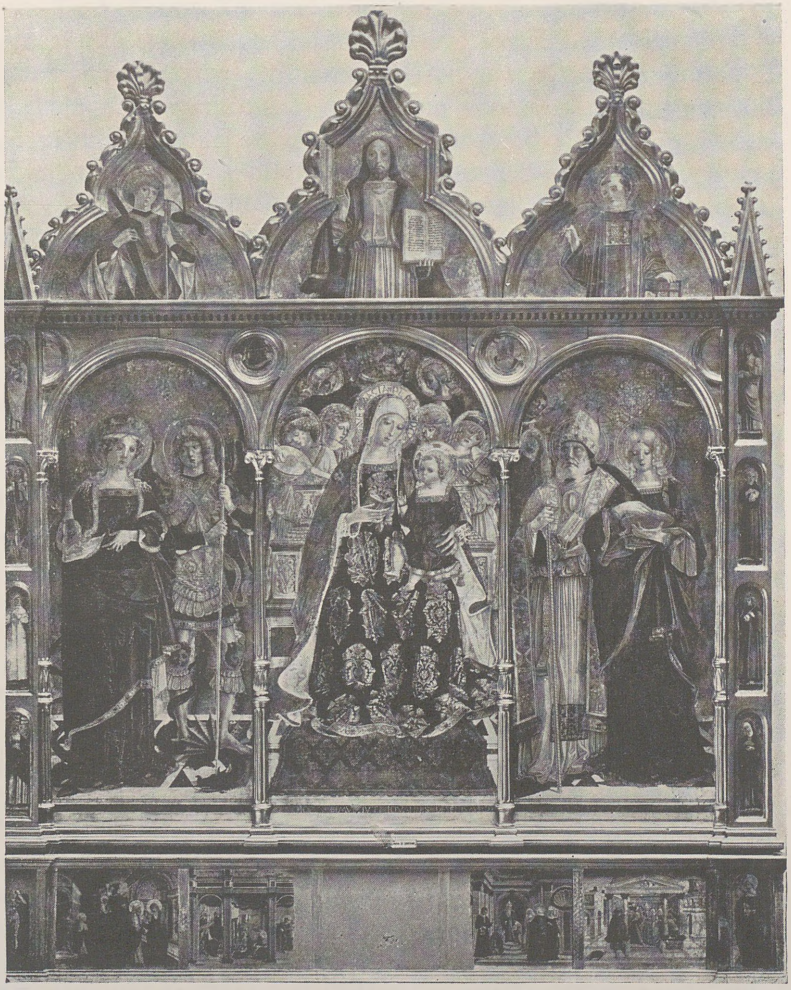
Pod jego wpływem malował jeszcze Benvenuto di Giovanni, uważany za pośledniejszego artystę, któremu wszakże wielu pierwszorzędnych malarzy mogłoby pozazdrościć jego ołtarza, znajdującego się w sieneńskiej galerji. Jest to znów Madonna w otoczeniu przygrywających jej aniołów i świętych.

Najsłynniejsze dzieło Benvenuta: „św. Katarzynę i Grzegorza XI w drodze do Rzymu“ posiada galerja szpitala della Scala.

Syn Benvenuta, Girolamo (urodzony 1470), kończy ten poczet artystów „starej daty“, szereg sieneńskich Quatrocentystów. Jego „Wniebowzięcie Matki Boskiej“ w kościele Fontegiusta nie jest dziełem bez zasługi.



Matteo di Giovanni. Św. Barbara u Dominikanów w Sienie.



Benvenuto di Giovanni. Madonna z Dziecięciem i świętymi.
Akademja Sztuk Pięknych w Sienie.

III.

Ku końcowi XV wieku malarstwo sieneńskie stawało się przestarzałem wobec florentyńskiej sztuki, malowanie kościelnych obrazów Girolama di Benvenuto albo Andrzeja di Niccolo nie wystarczało potrzebom społeczeństwa. Petruccio do przyozdobienia swego pałacu, kardynał Francesco Todeschini do fresków bibljoteki Piccolominich zaczęli powoływać obcych artystów. Wszystkie miasta wokoło, nie mówiąc już o Florencji, szczyciły się nowemi freskami. Piza prześcignęła wszystkie inne malarskie ogniska swojem Campo santo, Orvieto zdobiło swoją katedrę, w Arezzo Piero degli Franceschi pracował w kościele franciszkanów.

Siena była oddawna zazdrosną o swoją sztukę i niechętnie udawała się do obcych artystów, a gdy ją teraz okoliczności do tego zmusiły, zwróciła się do swojej siostry w sztuce, do Umbrji, która jej dużo zawdzięczała w artystycznym rozwoju. Duchem i techniką pokrewne malarstwo umbrvjskie najlepiej rozumiano w Sienie.

Początek w tej mierze zrobił klasztor benedyktyński w Monte Oliveto maggiore. Utworzyło się tam ognisko sztuki, które się tem stało dla Sieny, czem Campo santo dla Pizy, albo katedra dla Orvieto. W roku 1497 został wybrany w tym klasztorze generalnym opatem Fra Domenico Airoldi da Lecco, człowiek wielkich zasług. Chciał on ozdobić wspaniałe chiostro klasztorne i sprowadził tam Łukasza Signorellego z Kortony, ucznia Piera della Francesca. Signorelli urodził się w roku 1441, a więc był wówczas starszym człowiekiem i wsławił się już swemi pracami w Loreto, a przedewszystkiem w Sykstynie (1478), gdzie mu przypadło za zadanie oddać czyny i śmierć Mojżesza. Signorelli ozdabiał także freskami pałac Petruccia, gdzie zaś pracował pierwej, czy w Monte Oliveto, czy w Sienie, nie wiemy, prawdopodobnie mniej więcej równocześnie (1497—98) w obydwu miejscowościach.

Signorelli był bardzo poważną osobistością, nie należał do tej lekkiej gildy malarskiej, która w Rzymie rej wodziła. Własny swój portret wymalował w jednym z fresków katedry w Orvieto. Stoi on tam silny, duży mężczyzna w fałdzistym płaszczu, z założonemi poniżej piersi rękami, jakby wrósł

w ziemię. Przeciw jego woli nikt go nie poruszy, z twarzy przebija dzielny charakter, człowiek to pełen energji i zacności. Włosy ma długie, spadające aż po ramiona, na głowie biret, mocno na lewe ucho pochylony. Powiedziałbym, że to raczej architekt, inżynier, człowiek, który rozkazywać umie, a nie malarz.

Do domu, do swojej ulubionej Kortony wracał on często, szanowano go tam i lubiono. Piastował przez dłuższy czas poważny urząd miejski priora, jeździł w poselstwach swej gminy do Florencji, należał już jako starzec do deputacji, która imieniem Kortony powitała w roku 1512 wracających z wygnania Medyceuszów.

Była to jedna z najcharakterystyczniejszych, najbardziej znaczących artystycznych postaci XV wieku, a jak Quercja poprzedzał rzeźbiarza Michała Anioła, tak bez Signorellego nie byłoby Michała Anioła malarza.

Opat olivetanów polecił Signorellemu ozdobić ściany wielkiego chiostra klasztornego od wejścia na lewo freskami, przedstawiającemi fakty z życia św. Benedykta. Artysta więc podzielił długą ścianę na duże pola, a przez krótki czas swego pobytu w klasztorze namalował aż dziewięć obrazów. Stosunkowo dobrze się jeszcze te freski zachowały, gdzie niegdzie tylko kolory poczerniały głównie z tego powodu, że artysta używał farb mineralnych.

Co przedewszystkiem w tych freskach uderza, to szeroka skala talentu Signorellego, łatwość, z jaką traktował heroiczne i rodzajowe tematy. Któryś z krytyków sztuki powiedział, że Signorelli powinien był zawsze malować mnichów i żołnierzy, gdyż żaden z artystów nie umiał tak oddać charakterów tych dwóch klas społeczeństwa i sprzeczności, jakie pomiędzy niemi panują.

Spostrzeżenie to może i prawdziwe w Monte Oliveto, gdzie sceny z życia św. Benedykta nasuwały mu pod pendzel najwięcej mnichów i żołnierzy, ale Signorelli umiał każdy temat z równym oddawać artystycznym talentem, a czyto mnich, czy piękna dziewczyna z ludu — zamieniała się pod jego ręką w dzieło pełne artystycznego poczucia i rzemieślniczej prawie sumienności.

Do takich heroicznych, wojskowo-mniszych obrazów na-

leżą przedewszystkiem dwie sceny z zetknięcia się świętego z najeźdźcami Włoch, z Gotami. Jedna z nich wielce charakterystyczna, jak Benedetto wita króla Gotów Totilę i przyszłość mu przepowiada, druga, jak przyjmuje Rigga, jednego z dowódców Gotów. Są to obrazy obozowe, pełne ruchu, przepysznych wojskowych figur, pięknych koni, śmiało i silnie rysowanych, o kolorycie jędrnym, odpowiadającym przedmiotowi. Wszędzie przebija energja artysty i łatwość, z jaką rzecz oddaje.

Zupełnie odmienny duch panuje w innych dwóch obrazach, traktowanych nowelistycznie, z humorem, pełnych rzetelnego realizmu i bystrego ducha spostrzegawczego.

Reguła św. Benedykta zakazywała mnichom jadać poza klasztorem bez pozwolenia przełożonego. Otóż dwóch benedyktynów, nie stosując się do ścisłego przepisu, poszło do gospody, zasiadło przy stole i jednemu z nich wybornie tam smakuje. Drugi, mniej śmiały, ma jeszcze pewne wyrzuty klasztornego sumienia i spogląda na swą szklankę czerwonego wina, czy ją wypić, czy nie? Wkrótce się wszakże pić ośmieli, bo stojąca obok niego kobieta, szynkarka, już mu drugą szklankę napełnia białem winem. Smukła, przystojna dziewczyna niesie półmisek, a druga, stojąca przy kominie, zdaje się jakąś piosnkę nucić. Domowy koncert podczas obiadu. W głębi, w drzwiach otwartych stoi młodzieniec, może syn szynkarki na czatach, czy przypadkiem ksiądz przeor nie idzie.

Temat jakby stworzony dla monachijskiego malarza z naszych czasów, Grütznera.

W całym obrazie znać, że Signorelli był uczniem Piera della Francesca, tyle tam światła, tyle przestrzeni, tyle powietrza. Ci Umbryjczycy: Piero della Francesca i Veneziano, który się z północy do Umbrji przesiedlił, to prawdziwi malarze światła i przestrzeni, plain-airzyści odrodzenia, a ścisły i zwięzły z natury Signorelli musiał się od nich nauczyć tej swobody.

Dziewczyna, niosąca półmisek, pełna umbryjskiej gracji: przekrzywienie głowy, giętkość kibici, drapowanie się spódnicy, wszystko przypomina Perugję.

Podobnej treści jest inny obraz, jak Benedetto karci pielgrzyma, który post złamał.

Piegrzym w drodze do klasztoru spotyka podróżnego, którego ubiór zwraca już uwagę. Ma on jedną łydkę obnażoną i cały jakiś dziwaczny, nie wzudzający zaufania. Oczywiście szatan to, Mefisto. Pielgrzym wszakże nie umiał odróżnić djabła od człowieka, dał się namówić do jedzenia mięsa. Obraz Signorellego przedstawia nam, jak w głębi, na dalszym planie, ci dwaj weseli towarzysze smacznie jedzą i piją. Ale biedny pielgrzym nie myślał, że spotka św. Benedykta i że go czeka ostra admonicja. Trzecia scena obrazu, to św. Benedykt z kilkoma mnichami, a u jego stóp klęczący pielgrzym, proszący o przebaczenie. Wszystko to bardzo sympatycznie lekko przedstawione, a Mefisto oczywiście kuleje, podobnie, jak i ten późniejszy jego imiennik, który czyha na duszę biednej Gretchen.

Signorelli lubił humorystycznie przedstawiać szatana, a do jego najlepszych pomysłów należy owa młoda kobieta, którą djabeł porywa na jednym z fresków orvietańskich.

Tam, gdzie w chiostro w Monte Oliveto znajdował się dziewiąty obraz, wybito duże drzwi zczasem i zaledwie mały ślad pozostał z fresku słynnego mistrza.

Dlaczego Signorelli przerwał swą pracę w Monte Oliveto, niewiadomo; w roku 1499 zajęty on już był malowaniem fresków w Capella della Madonna di S. Brizio w Orvieto, jednem z największych dzieł, jakie po nim pozostały. Zrazu miał tę kaplicę ozdabiać Fra Angelico, ale gdy dominikanin jakoś powoli zabierał się do pracy i tylko małą część fresków wymalował, rada, zarządzająca budową katedry, oddała dalszą część robót Signorellemu. W sześćdziesiątym jeszcze roku życia mistrz to największe, najznakomitsze swe dzieło wykonał, dzieło, w którem się w zupełności rozwinął jego wielki talent.

Kardynał Francesco Todeschi Piccolomini chciał ozdobić freskami Librerję właśnie w chwili, kiedy młody umbryjski malarz Bernardino di Betto, którego z powodu niskiego wzrostu Pintoricchiem, malarskim karzełkiem przezwano, ukończył swe freski w apartamentach Borgjów w Watykanie (1494—95) i w Spello.



Pintoricchio. Portret rycerza rodyjskiego w katedrze w Sienie.

Librerja, zbudowana po roku 1492, było już ozdobioną przez jakiegoś miejscowego artystę, ale to malowanie widocznie się nie udało, skoro Piccolomini postanowił salę przemalować. Lepiej od początkowych fresków wypadły piękne szafy na książki, które robił Antonio Barili (1495—96) i krata z bronzu Giacoma Ormanni.

W szafach Barilego przechowane są księgi łacińskie, spuścizna po Piusie II, tudzież nieoceniony zbiór ksiąg kościelnych z minjaturami Sana di Pietro, Liberala di Verona, Girolama da Cremona i Florentyńczyka Piotra Rosellego, które w znacznej części pochodzą z Santa Maria della Scala i z San Bernardino dell'Osservanza.

Kardynał, człowiek wysokiej artystycznej kultury, chciał, aby freski co do piękności odpowiadały rzeźbom Marriny. Jemu zawdzięcza Siena posiadanie owych trzech Gracyj, prześlicznej marmurowej grupy starożytnej, która do dziś dnia zdobi Librerję. Kazał on ją przewieźć ze swego mieszkania w Rzymie do ojczystego miasta.

Freski Pintoricchia w apartamentach Borgjów nie dawały Piccolominiemu spokoju. Papież był z nich bardzo zadowolony, a osobliwie z owych grotesk, któremi Pintoricchio sklepienia ciemnych komnat rozweselił. Komnaty wychodzą bowiem na zaciszne podwórze Watykanu, na północ, słońca tam nigdy nie widać, trzeba więc było sklepienia rozpogodzić, aby mieszkanie zbyt ponuro nie wyglądało. Do tego szczególnie nadawały się owe wesołe ornamenty, pełne życia, które także Rafael w swych loggiach zastosował.

Piccolomini chciał mieć sklepienie swojej Librerji w podobny sposób malowane, a ściany ozdobione najważniejszemi scenami z życia Piusa II. Powołał więc Pintoricchia.

Według intencji kardynała miało być dziesięć obrazów, ilustrujących żywot Piusa, dość dużo jak na historję papieża, który największe swe zwycięstwa odnosił pracą literacką! W tej mierze ułożono dla artysty krótki szkic najważniejszych wypadków z życia Piusa, zestawiony zapewne na podstawie biografji papieża, którą napisał Jan Antoni Campana. Campana, sekretarz i nadworny poeta Piusa, żył w przyjacielskich stosunkach z kardynałem siostrzeńcem, a kardynał musiał bez wątpienia znać tę biografję, która później w roku

1495 wyszła w zbiorowych dziełach Campana. Epopeja więc Pintoricchia miała swój literacki początek.

W kontrakcie z 29 czerwca 1502 roku zobowiązał się Pintoricchio, że w czasie robót w Librerji nie rozpocznie żadnych innych prac ani w Sienie ani gdzie indziej i że tak kartony do obrazów jak i same freski wykona własnoręcznie.

Ozdobienie sklepienia i pilastrów, przedzielających obrazy, powierzono uczniom artysty według jego rysunków. Rozpoczęli oni swą pracę przed sierpniem r. 1503.

Już ze względów technicznych nie mógł się Pintoricchio brać do roboty obrazów, zanim uczniowie swego malowania nie ukończą.

W tym czasie jednak zaszły ważne wypadki. Francesco Piccolomini został 22 września 1503 papieżem, przybrał imię Piusa III, ale zaledwie trzy tygodnie rezydował na stolicy apostolskiej, gdyż umarł już 18 października tego samego roku.

Zdaje się, że po jego śmierci prace około Librerji na jakiś czas przerwane zostały. Pintoricchio musiał czekać na rozwikłanie spraw spadkowych po papieżu i mógł się zająć innemi zamówieniami.

Zarząd katedry powierzył mu ozdobienie kaplicy św. Jana. Tam go widzimy pracującego w roku 1504. Wymalował on szybko z pomocą swych uczniów aż ośm obrazów, za które już 23 sierpnia otrzymał 700 funtów. Niestety, z tych obrazów pięć tylko pozostało, trzy inne przemalował w roku 1608 Francesco Rustichi, zwany Rustichinem.

Freski kaplicy są słabszemi dziełami, do których mistrz widocznie podawał tylko rysunki, pozostawiając uczniom ich wykonanie. Kompozycje obrazów noszą jednak najzupełniej cechy Pintoricchia, a „Narodzenie św. Jana Chrzciciela" podobnem jest w układzie do jego „Narodzenia Panny Marji" w S. Maria del Popolo w Rzymie. W obrazie „Św. Jan, każący w pustyni" zdaje się być główna postać pracą samego Pintoricchia.

Jemu także przypisać należy dwa freski w kaplicy, przedstawiające młodszego i starszego rycerza. Mają to być portrety Alberta Aringhierego, rycerza rodyjskiego, który w latach 1481—1498 był rektorem budowy katedry i dobrze się



Pintoricchio. Spotkanie Frydryka III z narzeczoną Eleonorą Portugalską.
Fresk w Librerji Piccolominich w Sienie.

około niej zasłużył. Za niego wykonane zostały wewnętrzne ozdoby kopuły, tudzież fryz z głowami papieży.

Osobliwie portret starszego rycerza, klęczącego na tle wspaniałego pejzażu, należy do najlepszych prac Pintoricchia.

Oprócz obrazów malował artysta w kaplicy także ozdoby, w czem mu pomagał — a mianowicie w gipsowych ornamentach — Antonio Barili.

W czasie swych zajęć około kaplicy św. Jana malował Pintoricchio także dwa obrazy do kościoła franciszkanów, które się spaliły w roku 1655.

Roboty nad sklepieniem i przedziałami ścian w Librerji zostały, jak się zdaje, ukończone w ostatnich miesiącach roku 1504, a z początkiem roku 1505 mógł się Pintoricchio zabrać do malowania obrazów. Praca ta trwała dość długo, bo aż do roku 1509.

Artysta w następujący sposób opowiedział epopeję sieneńskiego papieża.

Na pierwszym obrazie Eneasz Sylwjusz, piękny młodzian, w olbrzymim, z fantazją włożonym na głowę kapeluszu, wyjeżdża w licznym orszaku na koncyljum w Bazylei. Okręty stoją w pobliskim porcie w Piombino, tęcza, rozpięta na horyzoncie, zdaje się zapowiadać szczęśliwą przyszłość. Układ tej sceny zapożyczył artysta u Dominika di Bartolo z tegoż „Wizyty biskupiej“ w szpitalu della Scala. Dużo tam ruchu, świetne ubiory, rzędy na koniach, chart na smyczy, trzebaby przypuszczać, że dom magnacki, z którego Eneasz wyjeżdżał, pełen był dostatków, co wszakże nie zgadzało się z prawdą.

Dwa fakty z życia Eneasza: przyjęcie go na dworze króla Jakóba szkockiego i uwieńczenie jako znakomitego poety w Frankfurcie posłużyły za treść do następnych fresków.

W roku 1450 został Eneasz arcybiskupem sieneńskim, więc oczywiście intronizacja na księcia kościoła musiała być także przedstawioną.

Jako arcybiskup sieneński błogosławił Piccolomini zaręczającej się parze: cesarzowi Fryderykowi III i Eleonorze portugalskiej. Do dziś dnia jeszcze znajduje się za bramą Camolja na kamiennym słupie tablica na pamiątkę owego historycznego faktu, ozdobiona herbami cesarstwa, Portugalji, Sieny i Piccolominich.

Pintoricchio przedstawił tę scenę w sposób, w jaki Perugino, a za nim Rafael malowali zaręczyny Matki Boskiej. Na pierwszym planie, w środku, zaręczająca się para podaje sobie ręce, a za nią stoi błogosławiący ją Piccolomini. Po obydwu stronach liczny, świetny orszak. Całość jest obrazem dekoracyjnym: cesarz i Eleonora w pysznych, od złotych haftów lśniących szatach; piękne kobiety otaczają narzeczoną, butne rycerstwo towarzyszy cesarzowi.

W dalszych obrazach opowiada artysta, jak Kalikst III nadaje Eneaszowi godność kardynalską, jak później Piccolomini papieżem zostaje, jak Pius II zbiera kongres w Mantui celem uchwalenia wojny krzyżowej przeciw Turkom. Dziesiąty fresk przedstawia kanonizację św. Katarzyny i z tego względu bardzo jest zajmujący, że według tradycji pomiędzy postaciami tam oddanemi znajdują się portrety Rafaela i Pintoricchia. Rafael, trochę podobny do innych portretów, stoi na lewo przy kolumnie, trzymając świecę w ręku; Pintoricchia poznać trudno, jeżeli się ma w pamięci jego autentyczny portret, znajdujący się w Spello. Przedstawiony jest on tutaj jako poważny, sympatyczny mężczyzna, z długą brodą, po którym nie możnaby się domyśleć, że go zamłodu „karzełkiem" przezwano.

Czy Rafael bawił w Sienie, na to nie mamy najmniejszego dowodu. Pintoricchio musiał poznać Rafaela w latach 1499—1502 w Perugji i być może, że kilka szkiców i rysunków młodego umbryjskiego malarza zużył w swych kompozycjach w Librerji. Gdy Pintoricchio malował w Sienie, miał lat 50 i był znanym mistrzem, podczas gdy o Rafaelu jeszcze niezbyt wiele mówiono.

Agostino Chigi, trzeci wielki mecenas sztuki w Sienie obok kardynała Piccolominiego i Petruccia, pisał w listopadzie 1500 do swego bratanka Marjana, że „Perugino jest najznakomitszym mistrzem malarskim we Włoszech i że z wyjątkiem Pintoricchia, jego ucznia, żaden artysta nie zasługuje na zaszczytną wzmiankę".

Później, gdy Rafael rósł w sławę, chciano mu oczywiście przypisać przynajmniej część fresków Librerji.

W czasie pobytu Pintoricchia w Sienie Rafael bawił gdzie indziej. W roku 1504 malował „Zaślubiny Marji Panny" dla

Città di Castello, a w latach 1505—1509 innemi pracami był zajęty.

W dziesiątym wreszcie obrazie widzimy Piusa II, błogosławiącego zebranym krzyżowcom. Przed papieżem klęczy Christoforo Moro, doża wenecki.

Obok tej świetnej ilustracji żywota Piusa II wymalował Pintoricchio jeszcze obraz jedenasty, już na cześć fundatora kaplicy, Piusa III (1504). Fresk ten, umieszczony nad wejściem Librerji, przedstawia koronację Piusa III i należy do najlepszych z całej serji. W głębi, we wspaniałej loggii odbywa się akt uroczysty, po bokach stoją kardynałowie na pierwszym planie, u dołu ulica, tłum; trębacze uderzają w fanfary, gwardziści papiescy lud wstrzymują. Scena ożywiona, chociaż bardzo dekoracyjnie pojęta, podobna do scen w nowożytnych operach. Oczywiście nie brakuje tam i owej orjentalnej postaci Turka w turbanie, którego niemal na każdym fresku odnaleźć można. Ówcześni malarze, chcąc barwnemi ubiorami obraz ożywić i wprowadzić jakąś zamorską figurę, stale umieszczali w swych kompozycjach mężczyznę w zawoju, Turka, który wtedy był zawsze na myśli, jako postrach chrześcijańskiej Europy.

Pomiędzy postaciami tego obrazu, w którym artysta odportretował sporo współczesnych sieneńskich osobistości, ma się znajdować także portret Pandolfa Petrucciego. Tizio utrzymuje, że jest nim ów brodaty mężczyzna z małym psem, który z pewnem lekceważeniem odwraca się od papieża.

Freski w Librerji są nieocenionym skarbem pod względem historji obyczajów, towarzyskiego zachowania się i ubiorów. Do przepisów „savoir vivre", które nam dał Castiglione w swoim „Corteggiano", nie możnaby znaleźć pyszniejszych ilustracyj. Widzi się tutaj, jak ludzie odrodzenia się ruszali, jak siedzieli na koniu, jaką wagę przywiązywali do pysznego stroju, do klejnotów, do bogatych rzędów; jak się zachowywali na dworze, jak w podróży; jakie pozy przybierali w rozmaitych towarzyskich okolicznościach. Przemawia tutaj do nas świat zupełnie inny od naszego, może więcej zbliżony do XVIII wieku co do układności, ale zdrowszy i bardziej rycerski.

Pintoricchio, jak wszędzie tak i tutaj, okazał nadzwyczaj

dużo talentu dekoracyjnego. Ściany podłużnej sali podzielił smukłemi słupami na pola, w których się obrazy znajdują. Na kapitelach spoczywa nibyto gotyckie sklepienie, wypełnione we wszystkich swych częściach groteskami. — Ale też i same obrazy noszą przeważnie cechę dekoracyjną. Z wyjątkiem może kilku postaci, pomiędzy które i Eleonorę portugalską zaliczyć trzeba, prawie wszystkie inne powierzchownie traktowane, bez głębszego wyrazu w twarzy.

Gdyby się chciało dochodzić, skąd reżyserowie późniejszych przedstawień scenicznych brali pierwotne pomysły do swych grup teatralnych, to kto wie, czybyśmy nie doszli do Pintoricchia i Rafaela, jako artystów, którzy dla nich byli nauczycielami.

Librerja zawdzięcza znaczną część swej sławy świetności dekoracyjnej i nadzwyczaj dobrej konserwacji fresków. Wchodząc tam, zdaje się, że zaledwie może lat kilkadziesiąt upłynęło od czasu, jak artyści ową salę opuścili, tak świeżo freski wyglądają.

W pracy około Librerji pomagali Pintoricchiowi Eusebio di S. Giorgio i Matteo Balducci, ten ostatni artysta niepospolitego talentu. Większa część jego obrazów znajduje się dotąd w galerji pałacu Saracini, bogatej w cenne dzieła sieneńskiej szkoły. Morelli przypisuje mu bardzo sympatyczny, chociaż na dawny sposób malowany obraz w S. Spirito, przedstawiający Madonnę powstałą z grobu i unoszącą się w mandorli, utworzonej z główek aniołów na tle tak starannie malowanego pejzażu, jak gdyby wyszedł z pod pendzla jakiego medjolańskiego artysty. U stóp Madonny stoi para świętych. Madonna, pełna wdzięku, składa ręce do modlitwy, przemiłe angioletti otaczają ją wokoło, całość jest prawdziwą perłą sieneńskiego malarstwa.

Około roku 1505 rozpoczął Magnifico budowę swego pałacu, którą — jak wspomniałem — prowadził jego ulubiony architekt Giacomo Cozarelli. Pałac ukończono około roku 1509 albo 1510 i ozdobiono pysznemi freskami. Do najpiękniejszych należała sala z malowidłami Pintorricchia, Signorellego i Gengi, z posadzką z majoliki, której resztki znajdują się w muzeach w Kensington i w Luwrze. Snycerskie roboty z drzewa wykonał Antonio Barili.

Dwa freski Gengi z tej sali utrzymały się w sieneńskiej akademji; Signorellego „Triumf niewinności“ dostał się do Galerji Narodowej w Londynie. Znaczna część fresków na sklepieniu sali dotąd istnieje, przykryta sufitami pokojów mieszkalnych, a sieneńscy lubownicy sztuki starają się, aby ów dom Petruccia, będący własnością prywatną, zakupić i te freski odkryć. Mają one być częścią mitologicznej, częścią alegorycznej treści, jak Triumf pokoju z pysznym wozem, zaprzężonym w dwa lwy.

Do najpiękniejszych z utrzymanych fresków należy podobno Pintoricchia historja Penelopy, z bardzo piękną postacią homerowskiej bohaterki. Jeden obraz z tego cyklu znajduje się także w Galerji Narodowej w Londynie.

Pintoricchio tak sobie upodobał w Sienie, że od czasu, jak go sprowadził kardynał Piccolomini, od roku 1502, osiadł tam i mieszkał do końca życia, w roku 1513. „Obrał on sieneńską ojczyznę za własną“, wyraził się w jednej z suplik wniesionych do rządu. W roku 1504 kupił kawał gruntu od wdowy po Nerocciu di Bartolomeo, a później otrzymał donację dwudziestu morgów pola od gminy Montenassi, zapewne za jakieś prace, o których nic nie wiemy.

Pintoricchio był, jak się zdaje, trochę dziwakiem, co Vasaremu posłużyło do opowiedzenia o nim rysów skąpstwa i chciwości, nie dających się oczywiście sprawdzić. W domu musiał być bardzo nieszczęśliwym, bo od roku 1495 żył z kobietą złego prowadzenia się, z Granią de Nicolo, z którą miał trzy córki: Klelję, Adrjannę i Faustynę. Grania zawiązała jednak w Sienie stosunek z żołnierzem gwardji miejskiej, Gerolamem di Polo, zwanym „Paffa“, a zdaje się, że Faustyna, urodzona niedługo przed śmiercią Pintoricchia w roku 1510, była córką Pola.

Artysta umiał sobie wynagrodzić płochości żony, oddawał jej piękne za nadobne; miał bowiem z inną Sieneńką dwóch synów, jednego o szumnem imieniu Juljusza Cezara w roku 1506 i drugiego Kamila — Juljana.

Według wiarogodnych świadectw nie był on Apollinem: mały, o nikłej postaci, a do tego głuchy tak, że mu dano przezwisko „Sordicchio“.

Smutne miał artysta ostatnie chwile swego życia. Sigis-

mondo Tizio, proboszcz parafji św. Wincentego, gdzie Pintoricchio mieszkał, opowiada w swej historji Sieny, że podczas gdy malarz leżał ciężko chory, żona dom zamknęła i opuściła męża, aby pójść ze swoim Paffą na spacer. Sąsiadki słyszały jęki biedaka, który cierpiał głód i pragnienie.

Artysta umarł 11 grudnia 1513, a mimo, że Grania tak źle się z nim obchodziła, zapisał jej legat 300 florenów, ustanawiając dziedziczkami majątku swe trzy córki. Wdowa jednak roztrwoniła spuściznę i wydała jedną z córek za swego kochanka.

Nawet uczciwego pogrzebu mu sprawić nie chciała. Pintoricchio wyraził życzenie, aby był pochowanym w S. Francesco, gdzie się znajdowały dwa jego najpiękniejsze obrazy. Dla Grani pogrzeb u franciszkanów był za kosztowny, tak, że Tizio przez pamięć dla wielkiego artysty pogrzebał go w swoim małym kościele.

IV.

Kupcy, ajenci domu handlowego Giulia i Antonia Spannocchich, namówili w roku 1501 młodego malarza Antoniego Bazzi w Medjolanie, aby przybył do Sieny. Czy mieli już w tej mierze jakie z domu polecenie, niewiadomo; to pewna, że w Sienie, która wówczas trochę odetchnęła po ciągłych domowych wojnach, było potrzeba zdolnego artysty.

Bazzi miał zaledwie lat 24, jak do Sieny przyjechał: bardzo przystojny, wesoły, pełen humoru, skłonny do śmiechu, trochę lekkomyślny, dobry towarzysz, kipiący życiem i talentem. Syn zamożnego szewca z Vercelli, urodził się w roku 1477. W trzynastym roku życia oddał go ojciec do miejscowego malarza Marcina de Spanzotti na lat siedm na naukę. Aktem notarjalnym z dnia 28 listopada 1490 zobowiązał się nasz majster szewski zapłacić artyście pięćdziesiąt florenów medjolańskich i zwrócić wydatki, na chłopca w tym czasie łożone, pod warunkiem, że Spanzotti nauczy go malować w zwykły sposób na szkle, tudzież wyćwiczy w innych sztukach, które umie.

Szkoła malarska w Vercelli była już znaną od połowy XV wieku, a później bardzo zasłynęła. Założył ją Boniforto

Oldoni, uczeń albo towarzysz Wincentego Foppy, rzec można pierwszego medjolańskiego malarza większego wpływu. W pawijskiej Certozie, w Bergamo, sporo się utrzymało znakomitych dzieł Foppy. Był to sumienny, pełen talentu artysta. Uczeń Oldoni przejął zalety mistrza, gdyż z jego szkoły wyszedł tak znakomity malarz, jak Gaudenzio Ferrari, a nadto poważni artyści, jak Giovenoni i Lanino.

Przyciągnięty dobrem imieniem Oldoniego, przybył doń na naukę także młody chłopak Marcin de Spanzotti, pochodzący z rodziny malarskiej, osiadłej w Casal Montferrato. Marcin pozostał już na zawsze w Vercelli i po śmierci Oldoniego był tam najbardziej znanym artystą. Dwa jego obrazy przechowały się do dziś dnia, jeden w kościele św. Antoniego w Casale, drugi w pinakotece w Turynie.

Spanzotti musiał być dobrym człowiekiem, Giovan Antonio Bazzi wytrwał bowiem u niego lat siedm, aż do roku 1497, poczem udał się do Medjolanu, aby tam uzupełnić swą naukę, a zapewne i szukać zarobku. Ze szkoły w Vercelli zaczęło wychodzić wielu malarzy, którzy nie mogli w miejscu znaleźć zajęcia. Szli po największej części do Piemontu i do miast Lombardji.

Giovan miał także i rodzinne powody do opuszczenia Vercelli, gdyż matka jego, Angelina, wówczas już wdowa i opiekunka dwóch synów, bardziej lubiła starszego Mikołaja, trwoniciela ojcowskiego dobytku. Matka się też do tego przyczyniła, że scheda, przypadająca Janowi, z jego krzywdą Mikołajowi sprzedaną została.

Czy Antonio był przez jakiś czas zajęty w pracowni Leonarda da Vinci, niewiadomo, dość, że od roku 1498 aż do grudnia 1501 musiał bawić w Medjolanie i ulegać wpływowi tamtejszych mistrzów.

Z Medjolanu do Sieny — taka podróż nie sprzeciwiała się ówczesnemu artystycznemu poczuciu — bo Medjolan był tem dla malarstwa odrodzenia, czem Siena dla sztuki XIII i XIV wieku. Tam i tutaj miało malarstwo wspólne właściwości: ciepły koloryt i ową niedoścignioną słodycz w wyrazie kobiecych twarzy, którą się odznaczają tak sieneńskie jak i medjolańskie malarskie typy.

Antonio był niesłychanie płodnym artystą, pracował ła-

two, szybko, na pomysłach mu nigdy nie zbywało, a w tej mierze mógł mu z renesansowych malarzy tylko Rafael dorównać. Mnóstwo jego obrazów zaginęło, wiele fresków zniszczało, a przecież prace jego, które dzisiaj jeszcze istnieją, stanowią poczet olbrzymi.

Jeden z najznakomitszych znawców włoskiej sztuki, Claretta, powiedział, że Bazzi był najpierwszym rysownikiem swego czasu, epoki, w której rysowali Rafael, Michał Anioł i Leonardo da Vinci. Nieprzyjazny nawet naszemu mistrzowi Vasari nie mógł się powstrzymać od wyznania, że Antonio, przybywszy do Sieny, miał znakomitą artystyczną podstawę w swym rysunku.

W Sienie zaraz się Bazzi wziął do roboty, a prawie wszystko, co z tych czasów pozostało, nosi już na sobie cechę mistrzowskiej ręki. Do pałacu Savinich wymalował dwa obrazy: jeden, do którego Barili ramy dorobił, przedstawiający Matkę Boską w otoczeniu św. Jana Chrzciciela i św. Józefa. Miało to być dzieło ogromnej wartości artystycznej, a jeden z dawniejszych autorów wyraża się o niem: „un quadro per l'eccelenza sua di valore grandissimo". Wdowa po ostatnim z Savinich sprzedała tę Madonnę w zeszłym wieku jakiemuś cudzoziemcowi za 120 skudów i odtąd się o niej nic nie wie. Drugi z tych obrazów przedstawiał także Madonnę z dzieciątkiem w otoczeniu św. Jana, św. Katarzyny sieneńskiej i św. Józefa.

Dzieła Quercji musiały na młodego artystę wielkie zrobić wrażenie, dwa jego obrazy bowiem z owych pierwszych sieneńskich czasów świadczą o bezpośrednim wpływie znakomitego rzeźbiarza.

O jednym z nich opowiada autor listów z Sieny Della Valle, że był umieszczony u franciszkanów nad organami w prezbiterjum i przedstawiał Madonnę, dziecko karmiącą, „nadzwyczaj podobną do jednej, częścią już zepsutej figury Jakóba della Quercja, znajdującej się pomiędzy płaskorzeźbami cysterny na rynku".

Drugi obraz: „Caritas" znajduje się w muzeum w Berlinie. Młoda kobieta z rozpuszczonemi włosami, z obnażoną piersią, trzyma na ręku niemowlę, podczas, gdy dwa dzieciaki, na ziemi stojące, czepiają się jej szaty. Tło stanowi wiosenny

pejzaż z rzeką i pagórkami. Także podobna układem Judyta, pochodząca z pałacu Petruccia, istnieje dotąd w pinakotece sieneńskiej. Jest to bardzo sympatyczny obraz. Biblijna bohaterka niesie w prawej ręce miecz skrwawiony, a w drugiej ciężką, brodatą głowę Holofernesa, wygląda zaś tak spokojnie i tak się łagodnie uśmiecha, jak gdyby upolowanego trzymała bażanta. Sprzeczność jednak nie razi, bo obraz pełen naiwności, a krwawy łup w ręku tej pięknej kobiety zaledwie zwraca na siebie uwagę.

W Sienie szybko się poznano na talencie młodego malarza, to też zamówień miał bezliku.

Przedewszystkiem chciano mieć jego obraz w kaplicy Cinuzzi w San Francesco. Wziął on sobie za temat: „Zdjęcie z krzyża“ i stworzył prawdziwe arcydzieło kompozycji, będące co do rozkładu, szlachetnego przedstawienia zgromadzonych pod krzyżem postaci, jednym z najcelniejszych obrazów włoskiego odrodzenia. Najprzód sam pejzaż szeroki, daleki, ze znikającą rzeką w głębi, urozmaicony pagórkami i drzewiną; następnie akt zdjęcia ciała Chrystusa na płóciennym, szerokim pasie, nadzwyczaj prawdziwie oddany. Znać wysilenie dwóch barczystych pachołków, stojących na drabinach, aby ciała nie upuścić. Także żołnierz w zbroi, rozmawiający z drugim, który drabinę podpiera, pełen ruchu i wyrazu. Najpiękniejsze wszakże z całości są grupy kobiet. Marja Magdalena, prześliczna postać, musiała chyba być portretem jakiejś uroczej znajomej artysty, gdyż spotykamy ją także, jeszcze bardziej wyidealizowaną, jako Madonnę z dziecięciem w obrazie, który należał do spadkobierców p. Ginouchiac w Medjolanie.

Szczęściem, że to „Zdjęcie z krzyża“ uratowano podczas pożaru kościoła franciszkanów w roku 1655 i że obecnie znajduje się w galerji sieneńskiej. Spłonęło jednak wówczas inne płótno mistrza „Znalezienie krzyża“, które malował dla franciszkanów w roku 1506.

Młody malarz tak szybko doszedł temi dziełami do wielkiej sławy, że klasztory, jak Lecetto, S. Anna in Creta i Monte Oliveto ubiegały się o jego prace.

Dla starej siedziby augustynjanów wykończył on bardzo wdzięczne „tondo“, przedstawiające „Narodzenie Chrystusa“,

które także zdobi dzisiaj akademję. Dzieciątko Jezus, leżące na ziemi, stanowi tutaj środek obrazu; przy nim Madonna i Józef w adoracji, tudzież uśmiechający się mały św. Jan z aniołem.

Artysta malował obraz ten po raz wtóry z niektóremi zmianami. Repetycja znajdowała się do ostatnich czasów w galerji Scarpa w Motta del Friuli, a obecnie dostała się do rodzinnego miasta Antonia, do galerji adwokata Antoniego Borgogni w Vercelli.

W toskańskiej formie „tondów" rozmiłował się wówczas Sodoma, gdyż dwa obrazy tej formy „Świętą rodzinę" i „Dwie kobiety z czterema dzieciakami" nabył u niego bankier Chigi.

Pierwszy z tych obrazów znajduje się teraz u p. Holford w Londynie, o drugim nie ma się żadnej wiadomości.

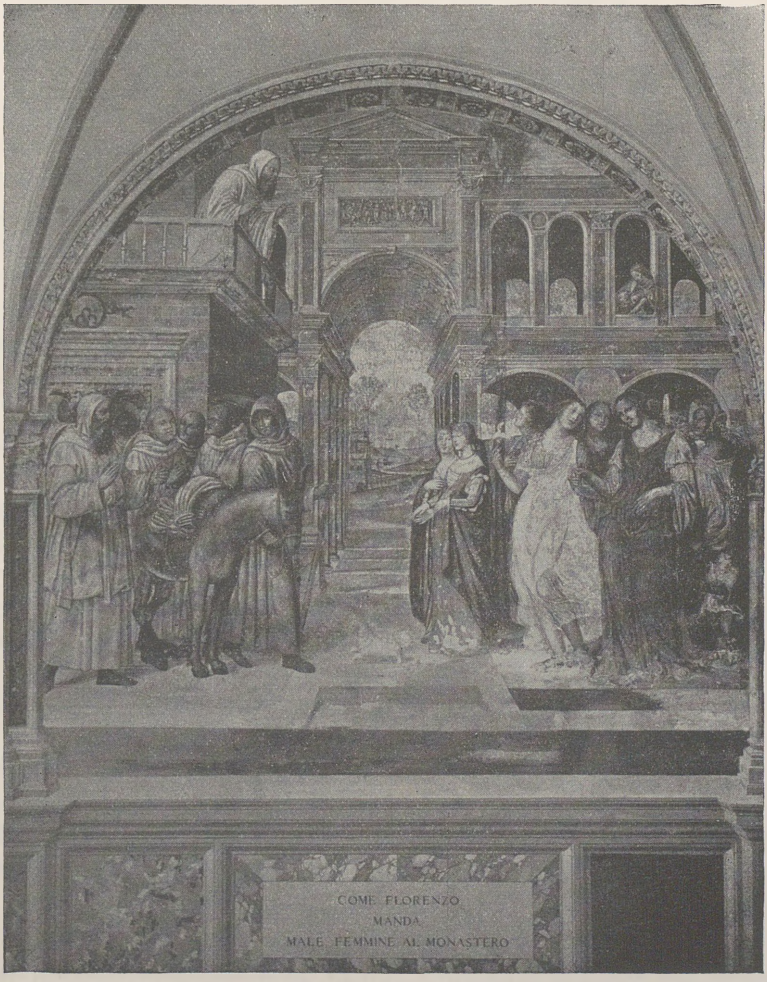
O wiele większą już pracę wykonał Antonio w roku 1503 w S. Anna di Creta niedaleko Pienzy, ozdobił bowiem freskami refektarz olivetanów. Podzielił on każdą z dwóch dłuższych ścian naprzeciwległych na trzy pola i umieścił w nich dwie legendy, a oprócz tego wymalował nad drzwiami tondo z popiersiem Zbawiciela.

Freski te bardzo zniszczone i dzisiaj — przez miejscowego parocha źle utrzymane — zaledwie jeszcze noszą na sobie ślady dawnej piękności. Rozpoznać można wszakże kompozycje, jak „Cudowny połów ryb", jak „Pietę" i „Św. Annę na tronie w otoczeniu Madonny i dwóch olivetanów", jak wreszcie jakąś scenę z dziejów benedyktyńskiego zakonu. Do najlepszych miał należeć obraz, przedstawiający błogosławionego Bernarda Tolomei, założyciela olivetanów z sześcioma zakonnikami.

Nad obrazem ciągnął się rodzaj fryzu, utworzonego z głów świętych kościoła i rozmaitych ornamentów, które Bazzi z zadziwiającą komponował łatwością.

W niektórych postaciach znać na pierwszy rzut oka artystę, który wyszedł ze szkoły lombardzkiej, osobliwie kilka twarzy przypomina typy uczniów Leonarda. W kompozycjach znać rzutkość i śmiałość, właściwą ręce Antonia. Nic tam wymuszonego, nic wystudjowanego, talent tryska z każdego pociągnięcia pendzla.

Zaledwie Bazzi skończył te freski, a już naczelny klasztor



Sodoma. Tancerki. Fresk w Monte Oliveto Maggiore.

olivetanów, Monte Oliveto maggiore w Chiusuri do większej jeszcze powołał go pracy. Polecił mu dokończyć to, co Signorelli rozpoczął, wymalować resztę ścian chiostra.

Nie trzeba zapominać, że Bazzi nie miał wtedy jeszcze lat dwudziestu ośmiu.

Takie powodzenie i wielkie stosunkowo dochody musiały trochę zawrócić głowę młodemu artyście. Z natury lekkoduch, niezawsze z równą wytrwałością oddawał się pracy. W Sienie zapoznał się z bogatą, hulaszczą młodzieżą, do czego miał sposobności niemało, gdyż w pierwszych latach swego tam pobytu bardzo wziętym stał się portrecistą. O ile wiemy, malował wtedy portrety Pandolfa Petrucciego, jednej z Saracinich, jednej z Toskanich, a że to były prześliczne obrazy, mamy dowód w tym portrecie pięknej patrycjuszki, który się do dziś dnia znajduje w galerji frankfurckiej. Bogato ubrana młoda kobieta, w ciemno-zielonej sukni, oddana tam na tle ciężkiej kotary tego samego koloru, a przez okno widać górski pejzaż toskański z obronnem zamczyskiem. Nie wiedzieć, co bardziej podziwiać w tym przepysznym obrazie: czy pejzaż, czy kobietę.

Antonio zaczął się niemal uważać za członka sieneńskiego patrycjatu, trzymał konie, brał udział w wyścigach, a tak często wygrywał, że zczasem zebrał cały skład bogatych materyj i brokatów, które wówczas dawano w nagrodę właścicielom najlepszych biegunów. Dogadzało to jego próżności.

Szczególne miał do zwierząt zamiłowanie, a gdy w Monte Oliveto musiał na dłuższy czas osiąść, zabrał tam ze sobą całą menażerję. W jego mieszkaniu wyglądało jak w arce Noego: psy, małpy, ptaki różnorodne, nad któremi rej wodził kruk, wybornie podobno głos swego pana naśladujący.

Legendy z życia św. Benedykta! Czy może być temat mniej ponętny dla młodego malarza, przyjaciela kobiet o hulaszczych skłonnościach. Temat widocznie artysty nie przestraszał, umiał on nawet na poważne mury klasztorne wprowadzić lekko ubrane kobiety, kruki i zwierzęta, nie obawiał się okrasić pobożnych legend swoim humorem. A chociaż wskutek tego zarobił sobie u bardziej surowych zakonników na przezwisko „Mattaccia“ — półgłówka, to przecież zmusił ich swym talentem do poszanowania genjalnych malowideł.

Wobec tych fresków, które do dziś dnia są największem i jednem z najlepiej utrzymanych dzieł Sodomy, dali olivetanie dowód wielkiej artystycznej tolerancji i wielkiej umysłowej wyższości, którejby u północnych purytanów nie znalazł.

Najpiękniejszym tym obrazem są „Uwodzicielki", które aż do klasztoru się dostały, aby zachwiać zasadami św. Benedykta.

W przepysznej loggii, przedzielonej w środku kolumnadą, przez którą piękną widać okolicę, stanęły do boju z jednej strony tancerki, po drugiej w obronnem stanowisku mnisi ze św. Benedyktem na czele. Tak rozmaity świat przedzielony tylko wąskiem przejściem, a przecież kobiety, których jest aż siedm, nie mają dość odwagi wziąć wstępnym bojem nieprzyjaciela. Powaga św. Benedykta im przeszkadza; spojrzenia innych mnichów świadczą, że gdyby nie potężny opat, zwycięstwo trudnemby nie było. Ale bo też trzeba być nato św. Benedyktem, aby się oprzeć osobliwie jednej z czterech tancerek, w przejrzystej, bladoniebieskiej tunice, o kibici przegiętej pięknym ruchem, o rozpuszczonych włosach i spojrzeniu — anielskiem, gdyby to powiedzenie w tym razie nie było profanacją.

Postać tej wysokiej blondyny spotyka się często w obrazach Antonia, jest to oczywiście portret, jedna z jego najsympatyczniejszych kobiecych kreacyj.

Bazzi musiał z niesłychaną łatwością chwytać podobieństwo. Świadczy o tem następująca anegdotka.

Raz obraził go któryś z gwardzistów hiszpańskich, stojących wówczas w Sienie załogą. Antonio nie mógł oddać obelgi za obelgę, bo Hiszpan miał około siebie licznych towarzyszy; przyszedłszy jednak do domu, wyrysował szybko portret owego żołnierza. Z tym szkicem w kieszeni poszedł do księcia komendanta, opowiedział zajście i prosił o zadośćuczynienie.

— Jak się winny nazywa? — zapytał książę.

Bazzi nie wiedział nazwiska, ale wyjął portret Hiszpana.

— Oto jego twarz...

Wojskowi, którzy byli świadkami tej audjencji, zaraz poznali żołnierza i książę kazał go ukarać.

Zajście to rozniosło sławę artysty także pomiędzy Hiszpa-



Sodoma. Tancerka. Szczegół z fresku w Monte Oliveto Maggiore.



Sodoma. Własny portret artysty. Fresk w Monte Oliveto Maggiore.

nami, wskutek czego i od cudzoziemskiej wojskowej starszyzny miał zamówienia na portrety.

Wróćmy jednak do Monte Oliveto.

Inny obraz krużganku bardzo zajmujący swą, mówiąc po dzisiejszemu, rodzajową kompozycją.

Piękna architektura przedziela fresk na dwie części, jakby na scenie nowoczesnych komedyj francuskich, gdzie dwie akcje widać naraz.

Na lewo niańka św. Benedykta, starsza kobieta, rozpacza z załamenemi rękami, że stłukła donicę, a Benedykt, piękny młodzieniec, modli się, aby Bóg szkodę wynagrodził poczciwej słudze. Zdaje się, że z donicy ziarno się rozsypało, bo kura skrzętnie coś dzióbie. Na prawo inna scena. Sodoma, ubrany w pyszny płaszcz rycerski, stoi przed drzwiami domu św. Benedykta i niby mistrz ceremonji świętego przemawia do zbliżającej się grupy ludzi, na czele której stoi smukła kobieta z dziesięcioletnią może dziewczynką.

Bazzi, gdzie mógł, uwieczniał się w swoich obrazach. Tutaj mamy bardzo charakterystyczny jego portret z czasów młodzieńczych. Stoi on, jak gdyby się chciał poszczycić owym płaszczem, złotem haftowanym, podarunkiem jakiegoś zamożnego Medjolańczyka, który przybył do Monte Oliveto, aby zostać mnichem. Artysta oparł lewą rękę o szpadę, na głowie ma biret, czarne włosy spadają mu aż na ramiona. Spojrzenie bystre, brwi gęste, wargi grube, wyraz twarzy zdradzający młodzieńca zadowolonego z siebie, który zdaje się mówić: Patrzcie, drugiego takiego zucha nie znajdziecie w całej Sienie. Dwa borsuki położyły się przed nim, a sławny kruk także mu dotrzymuje towarzystwa.

Klasztorna tradycja utrzymuje, że kobieta, zbliżająca się do artysty, jest jego żoną, a dziewczynka córką, która poszła później za malarza Riccia. To chyba niemożliwe, bo Bazzi wówczas, kiedy ten obraz malował, nie był jeszcze żonatym i nie mógł mieć dwunastoletniej córki.

Owa kobieta w dość dziwacznem występuje ubraniu. Ma na sobie męską tunikę, związaną w węzeł na prawem ramieniu, sandały i nogi obnażone aż powyżej kolana. Mniemana córka artysty także niewiele ma na sobie ubrania.

W klasztorze mógł Bazzi malować kobiece postacie tylko

z pamięci albo ze szkiców, które z sobą przywiózł. Aż do XVIII wieku wolno się było kobietom w Monte Oliveto zbliżać tylko do pierwszej bramy klasztornej, do owej baszty fortecznej, ozdobionej figurami Robbiów.

Do piękniejszych fresków w olivetańskim chiostro należy także obraz, przedstawiający św. Benedykta, opuszczającego konno dom rodzicielski, aby się udać do Rzymu na naukę. Pełno tam życia, wyborny rysunek, postacie charakterystyczne, jedna z najbardziej wykończonych kompozycyj.

Za ten obraz i za kilka innych musieli mnisi zapłacić artyście po 10 dukatów w złocie, za inne liczyli mu tylko po 6 dukatów. Gdy owe „tanie" obrazy gorzej wypadły, robili olivetanie z tego powodu artyście wyrzuty, on im jednak odpowiedział, że jego pendzel tańczy według brzęku złota.

Za owe skąpstwo mścił się Antonio, jak mógł, na mnichach, przedstawiając w obrazach rozmaite ich słabostki i ujemne strony charakteru, albo przedłużając im nosy i duże robiąc podbródki.

Z przedziwną prawdą umiał charakteryzować fałsz i udaną pokorę. Zajmującą w tej mierze galerją jest obraz, przedstawiający mnichów eremitów, jak proszą Benedykta, aby został ich opiekunem. Ów pierwszy proszący, który uklęknął przed przyszłym opatem, co to za lis w habicie, przemyślny, fałszywy, podstępny. A każdy z nich z życia wzięty; Bazzi musiał cały klasztor odportretować w tych freskach, gdzie zaś potrzebował świeckich postaci, wybierał je pomiędzy znajomymi w Sienie.

Gdzie niegdzie przedstawił i szlachetne głowy mnichów, pełne dobroci i powagi, ale gdy mu mimo tej piękności typów zakonnicy nie chcieli więcej nad sześć dukatów za obraz płacić, ulżył sobie pracy, pochował im ręce w rękawy, aby się prędzej z robotą uporać i rąk nie malować.

Do postaci, które zapamiętać warto, tak są znakomicie oddane i tyle w nich życia i werwy, należy grupa śpiewaków w obrazie, przedstawiającym, jak św. Benedykt rzuca klątwę na dwóch mnichów. Zdaje się, że ci ludzie rzeczywiście śpiewają; co do żywości rysunku można ich tylko porównać ze znanymi śpiewakami Donatella.

Zupełnie innym, jak w tych tematach, wziętych ze spo-

kojnego życia benedyktynów, jest Sodoma w jednym z najpiękniejszych fresków, przedstawiającym, jak Goci zdobywają odwieczną siedzibę zakonu, Monte Cassino. Scena to wojenna, pełna życia, siły, pysznych koni i dzikich żołnierskich postaci. Uderza pomiędzy nimi jeden z barbarzyńców, zupełnie kałmucka postać. Takiego typu artysta ani w Medjolanie ani w Sienie pomiędzy włoską ludnością nie znalazł. Trzeba przypuszczać, że posłużył mu do oddania go jeden z tych niewolników, przywożonych ze Wschodu, których było sporo w służbie we Włoszech.

Porównywując ten obraz z innemi kompozycjami, uderzającemi rozmaitością przedstawionych charakterów i pełnemi pięknych postaci niewieścich, widzi się dopiero, jak wielką była skala talentu mistrza.

Wszystko tutaj podziwu godne, jasność w kompozycji, młodzieńcza siła, piękność pejzażu i architektury. W motywach architektonicznych spotyka się tu i owdzie reminiscencje klasycznych, rzymskich budowli. Bazzi musiał mieć pod ręką rysunki, które ówcześni artyści zdejmowali z rzymskich architektonicznych zabytków. Krążyły one pomiędzy toskańskimi malarzami.

Groteski, które zdobią w Monte Oliveto przedziały pomiędzy obrazami krużganków, są również kompozycjami pełnemi fantazji. Antonio był mistrzem ornamentacji, dowiódł tego niejednokrotnie, tak tutaj, jak w S. Domenico, jak w Palazzo publico, jak w rzymskiej Farnesinie.

Oprócz fresków w chiostro pozostawił Bazzi jeszcze cały szereg obrazów na ścianach olivetańskiego klasztoru. Na wielkich wschodach, prowadzących do dormitorjów, wymalował „Koronację Matki Boskiej“ i „Chrystusa, uginającego się pod ciężarem krzyża“, nad drzwiami dawnego mieszkania opata „Madonnę z śś. Piotrem i Michałem“ i sporo innych fresków, razem trzydzieści dwa obrazy — prócz ornamentów i portretów jenerałów zakonu, któremi chiostro ozdobił.

Olbrzymia to praca na stosunkowo krótki czas pobytu mistrza w Monte Oliveto maggiore. W roku 1506 znajdujemy go już w Sienie zpowrotem, gdzie malował znów Chrystusa, krzyż niosącego, do kaplicy Boninsegnich w S. Francesco. Niestety, obraz ten spalił się wraz z innemi w roku 1655.

W roku 1507 jeździł Antonio do San Geminiano, gdzie także ozdabiał kaplicę „del carcere“ freskami, które niestety zniszczały.

Rok ten miał się wszakże stać ważną epoką w jego życiu.

V.

Do Sieny przybył wówczas bogaty bankier rzymski, z sieneńskiej pochodzący rodziny, Agostino Chigi, aby traktować z rzecząpospolitą o ustąpienie mu zamku Porto Ercole. Poznał on naszego wesołego artystę, a „Mattaccio“ tak mu się podobał, że go zabrał ze sobą do Rzymu, gdzie właśnie Juljusz II powoływał rozmaitych artystów do ozdabiania stanc watykańskich.

Dla Antonia mogła to być niebezpieczna podróż, gdyż zaprzyjaźnił się tam z całą rzeszą młodych towarzyszy artystów.

Próżnować jednak nie było czasu, papież zaprzągł młodego malarza do roboty i kazał mu wspólnie z Rafaelem ozdabiać sklepienie w Camera della Segnatura. Malował on tam cały podział architektoniczny i całą ornamentację sufitu. Rafael zapełniał swemi kompozycjami pozostawione przez Bazziego medaljony. Środkowy tylko medaljon, w którym igrają pełne werwy putti, malował Sodoma. Ważną tę pracę ukończył Antonio w drugiej połowie roku 1509.

Vasari, pełen zawsze uprzedzeń przeciw Sodomie, wymyśla na niego, mówiąc, ..że to bydlę zajmowało w Rzymie swemi zwierzętami i wyprawiało rozmaite błazeństwa, że się tarzało po ziemi“... podczas, gdy Rafael, sama dobroć i skromność, pracował. Tak źle jednak nie było.

Podczas krótkiego swego pobytu w Rzymie, jak się zdaje w ciągu roku 1510, ozdobił Bazzi pałac Chigich freskami o tematach, wziętych z historji i mitologji, z pism Juljusza Cezara i z Metamorfoz Owidjusza. Freski te musiały należeć do lepszych dzieł mistrza, bo Chigi był znawcą i nie byłby ścierpiał miernot w swych komnatach, które wówczas współzawodniczyły przepychem z papieskiemi gmachami. Niestety, freski te zupełnie zostały zniszczone.

W jesieni, 28 października 1510, widzimy Antonia zpowro-

tem w Sienie, gdzie musiał mieć zamiar ustalić się i zostać porządnym człowiekiem, bo się ożenił i to z córką właściciela lokandy „della Corona", dziewczyną bardzo dobrej familji — „una fanciulla nata di buonissime genti". Na imię jej było Beatrycza i dostała od ojca Łukasza, zwanego Luca de'Galli, dość znaczny posag: 450 florenów.

Młoda para miała w pierwszym roku syna, którego trzymał do chrztu kolega, artysta Girolamo Genga z Urbino. Bazzi przezwał malca dość wyszukanie — Apellesem, chciał mieć z niego malarza, ale chłopiec umarł jeszcze w pieluchach. W drugim roku urodziła się córka, która później wyszła zamąż za malarza Riccia, ucznia Antonia.

Po dwóch latach zdaje się, że małżeństwo się zepsuło, a Antonio wprawdzie się zupełnie z żoną nie rozszedł, mieszkał z nią, ale jak przypuszczać można, nie należał do najprzykładniejszych mężów.

Wówczas, w roku 1513, spotykamy się po raz pierwszy z nazwaniem Bazziego „Sodomą", które mu już na całe życie pozostało. Jeden z najnowszych biografów artysty, pułkownik Cesare Faccio, stara się to „nomignuolo" w ten sposób wytłumaczyć, że najprzód było ono zapewne przezwiskiem bez znaczenia, jakie sobie chłopcy w terminie dawali, później zaś sam Bazzi użył je za swą sportsmeńską nazwę. Faktem jest, że konie swe zgłaszał w roku 1513 na sieneńskie paljo, a w roku 1515 na florentyńskie wyścigi, jako „Sodoma" i że go tam z tego powodu o mało nie obito. Gdy koń jego bowiem wygrał na torze św. Barbary we Florencji, zaczęli chłopaki wywoływać nazwisko właściciela „Sodoma! Sodoma"! co starszych ludzi tak gorszyło, że niewiele brakowało, aby nie ukamieniowano biednego Sodomę wraz z jego zwycięskim koniem wschodniej krwi. Florentyńczykom wydawało się nieprzyzwoitością, aby na torze św. Barbary zwyciężał — Sodoma.

P. Cesare Faccio sądzi, że pierwotnie nazywano Antonia „Sodoną" i że dopiero później nazwy te przemieniono. Kwestja ta dzisiaj dość jest trudną do rozstrzygnięcia, a zdaje mi się, że biografowie Bazziego zanadto się zajmują jego moralnością, a za mało prawdziwym genjuszem, jakim go natura obdarzyła.

Że sobie artysta niewiele robił z przewiska, które mu da-

wano, najlepiej świadczy owa sławna jego fasja podatkowa, którą on już w 54 roku swego życia ułożył i — jak się zdaje — posłał do sieneńskiej Bicherny. Oto ów dokument, napisany w przystępie dobrego humoru:

„Ja, mistrz Jan Sodoma, herbu łatacz dziur, podaję do waszej wiadomości, szanowni współobywatele, o groszach, które posiadam, co następuje:

Mam ogród koło „fonte nuovo", w którym ja wprawdzie sieję, ale z którego inni owoce zbierają.

W Vallerozzi posiadam dom mieszkalny wraz z procesem przeciw Mikołajowi de'Libri.

W stajni mam ośm koni, o których ludzie mówią, że są mojemi jagniętami, a ja tym capem, który je prowadzi.

Mam także małpę i gadającego kruka, którego nato trzymam, aby osła teologa, zamkniętego w klasztorze, mówić nauczył.

Dalej mam sowę, aby nią straszyć czarownice, dwa pawie, dwa psy, dwa koty, jastrzębia i inne drapieżne ptaki, sześć kur i ośmnaścioro kurcząt, dwie kury maurytańskie i jeszcze wiele innych ptaków, których wyliczanie doprowadziłoby tylko do konfuzji.

A prawda! mam jeszcze trzy obrzydliwe, złe bestje, a temi są moje trzy kobiety.

Wreszcie posiadam trzydzieścioro dzieci dorosłych, a wasze Ekscelencje muszą mi przyznać, że w tej mierze do większych należę właścicieli. Kto zaś tylko dwunastoma cieszy się dziećmi, ten według statutów gminnych wolnym jest od publicznych ciężarów.

Polecam się więc łasce waszmościów. Bywajcie mi zdrowi. Sodoma, Sodoma derivatum M. Sodoma".

Mimo tych lekkości Sodoma pracował dużo przez cztery lata, aż do roku 1514 nie wydalał się z Toskanji.

W Colle di Val d'Elsa malował Madonnę z bambinem na kolanach i z śś. Katarzyną i Łucją po bokach. Przed tronem Madonny uklęknął św. Jan z symbolicznym orłem i stary S. Girolamo z lwem. Obraz ten, pełen piękności, właściwych Sodomie, sprzedał jakiś cavaliere Roselli del Turco z Florencji za 1200 skudów galerji w Turynie, gdzie się dzisiaj w dobrem znajduje przechowaniu.

W roku 1513 bawił Sodoma po raz wtóry w San Geminiano, gdzie ozdabiał loggię naprzeciwko kolegjaty freskami, z których zaledwie dwa pozostały angioletti.

Prawdziwy lubownik zwierząt, wymalował wówczas jakiemuś Augustynowi dei Bardi w Sienie fasadę domu za pięknego konia. Bardi musiał wyborny na tym handlu zrobić interes, bo freski miały być bardzo piękne, ale oczywiście znikły zczasem pod wpływem deszczu i śniegu.

Agostino Chigi nie zapomniał o swym ulubieńcu. Gdy po śmierci Juljusza II (1513), za Leona X znów się ruch artystyczny ożywił, sprowadził go bankier do Rzymu i polecił mu ozdobić freskami swoją willę na Lungara, Farnesiną zwaną. Według tradycji, potwierdzonej dwoma szkicami, przechowanemi w Ufficjach i w wiedeńskiej Albertynie, Sodoma wykończył tam cały cykl obrazów z historji Aleksandra Wielkiego. Wszystkie te obrazy zostały zamalowane, z wyjątkiem dwóch, świadczących do dziś dnia w Rzymie o talencie Sodomy, mogącym śmiało z Rafaelem iść w zawody. Jeden z nich przedstawia rodzinę Darjusza przed Aleksandrem, drugi chwilę, kiedy Aleksander ofaruje swą koronę pięknej Roksanie.

Ten drugi, to perła wszystkich fresków Sodomy. Pod pysznym portykiem, poza którym widać wesoły pejzaż toskański, stoi wspaniałe łoże Roksany. Urocza królowa, zaledwie osłonięta nocnem swem ubraniem, wstaje właśnie, aby ranną robić toaletę, gdy Aleksander zbliża się do niej i z okiem pełnem miłosnej żądzy ofiaruje jej koronę. Amorki zwietrzyły, że tutaj niemało będzie dla nich zajęcia, bo pełne humoru tłoczą się wszędzie. Jedne za nogi i za szyję ciągną piękną kobietę ku Aleksandrowi, inne nad łożem i pod stropem kolumnady wesołe wyprawiają harce, inne wreszcie pochwyciły tarczę wielkiego wojownika i wywracają na niej koziołki. Dwóch towarzyszy Aleksandra, jeden smukły jak Apollo, prawie całkiem obnażony, nie może wyjść z podziwu na widok pięknej kobiety, a służba Roksany, ukryta poza łożem, z ciekawością przypatruje się — co to z tego będzie... Pełno wesela i humoru w tym obrazie, a postacie Roksany, Aleksandra i jego towarzysza Apollina należą do najpiękniejszych, jakie włoska sztuka wydała.

Treść do tej kompozycji wziął Sodoma, jak się zdaje

z opisu, który Lucjan pozostawił o podobnym obrazie Alzjona, greckiego malarza. Alzjon bowiem ten sam przedstawił temat. Oczywiście Sodoma rzecz zupełnie zmienił swojemi pomysłami.

Artysta musiał w tym czasie zawrzeć w Rzymie wiele ciekawych znajomości.

Zbliżył się tam do głośnego pisarza Piotra Aretina i widocznie obydwaj młodzi ludzie przyjemnie dni w Rzymie razem przepędzili, gdyż Aretino w przeszło trzydzieści lat później przypomina sieneńskiemu malarzowi w liście, pisanym z Wenecji (1545), owe miłe czasy. Zdaje się także, że wówczas spotkał się Sodoma z Leonardem da Vinci, który z Julianem Medyceuszem przybył tam na koronację Leona X.

Wogóle drugi ten pobyt w Rzymie musiał wpłynąć korzystnie na Sodomę, gdy bowiem nasz artysta wrócił do Toskanji, zabrał się bardzo energicznie do pracy, a z tego czasu pochodzi sporo jego najpiękniejszych i najbardziej wykończonych fresków i obrazów.

Wprost z Rzymu udał się w roku 1515 do Piombino, gdzie Jakób V d'Appiano bardzo go polubił i ofiarował mu prócz zapłaty za zamówione obrazy mnóstwo podarunków i rozmaitych małych zwierząt, które artysta stamtąd zabrał do Sieny.

Jacopo polecił go listem z 18 czerwca 1515 Wawrzyńcowi Medyceuszowi, gdyż artysta jechał na wyścigi „a far correre sui cavalli". Były to owe nieszczęśliwe wyścigi, z których ledwie ze życiem uszedł.

Z owych czasów, z roku około 1517, pochodzi prześliczny Chrystus, przywiązany do słupa, wymalowany al fresco dla franciszkanów w Sienie i przeniesiony w roku 1842 do tamtejszej akademji. Jest to tylko fragment z dużego obrazu, przedstawiającego scenę przed Piłatem, na tle wspaniałej architektury. Sporo tam miało być nieporównanie pięknych postaci, pomiędzy któremi Sodoma i siebie odportretował. Tak co do szlachetnego wyrazu twarzy, jak przepysznej anatomji ciała i ciepłego kolorytu, jest ów Chrystus jednem z najcelniejszych dzieł Sodomy.

Postać Zbawiciela, jakby wyrzeźbiona, dowodzi, jak dokładne Sodoma robił studja i jak wybornie znał anatomję ludzkiego ciała. Musiał on i w rzeźbiarstwie zyskać sobie rozgłos,

w archiwum bowiem katedry sieneńskiej znajduje się dokument, z którego się okazuje, że w roku 1515 polecił mu zarząd katedry wykonać modele do dwóch posągów apostołów, które miały być odlane z bronzu. Praktyki rzeźbiarskiej musiał on nabyć w szkole w Vercelli, bo jeden z tamtejszych najznakomitszych malarzy, Gaudenzio Ferrari, także dobrze rzeźbił.

Nowi krytycy przysądzają zresztą Sodomie jeszcze inne plastyczne dzieła. Morelli sądzi, że płaskorzeźba „Zmartwychwstanie“ w katedrze obok ołtarza jest jego pracą, a Frizzoni to samo utrzymuje o posążkach św. Bernardyna i św. Katarzyny, umieszczonych na wschodach do oratorjum św. Bernardyna. Sodoma widocznie miał wiele zamiłowania do rzeźby, gdyż w swem studio w Sienie zgromadził sporo fragmentów starożytnych marmurów, które po nim odziedziczył jego zięć Bartolomeo Neroni il Riccio.

Co do anatomicznej piękności ludzkiego ciała, to z postacią Chrystusa, o której mówiliśmy, porównać można tylko jego św. Sebastjana. Dwa razy malował on tego świętego: raz olejno na chorągiew bractwa św. Sebastjana w dzielnicy Camolja, drugi raz al fresco w San Spirito. Chorągiew stanowi dzisiaj duży obraz, jeden z największych skarbów galerji Uffizi.

W postaci św. Sebastjana chciał widocznie Sodoma oddać ideał męskiej piękności. W pojmowaniu tego ideału spotyka się odrodzenie ze starożytnością. Tak w Apollinie belwederskim, jak w św. Sebastjanie Sodomy jest coś kobiecego, coś miękkiego. Malarze odrodzenia chcieli w św. Sebastjanie stworzyć postać chrześcijańską, którąby co do piękności męskiego ciała mogła współzawodniczyć z postacią Apollina. Sodoma poszedł w tej mierze najdalej. Gdy jednak starożytni artyści nie umieli wlać w twarz Apollina bardziej zajmującego wyrazu twarzy i ograniczyli się tylko na anatomiczną piękność ciała, mistrze odrodzenia, a przedewszystkiem Sodoma, zdołali uszlachetnić ową cielesną piękność, nie powiem wyrazem zupełnej boleści, ale tylko powiewem cierpienia. Boleść fizyczna byłaby im zeszpeciła twarz owego najpiękniejszego z ludzi, oddali więc na jego obliczu tylko uszlachetniającą boleść moralną.

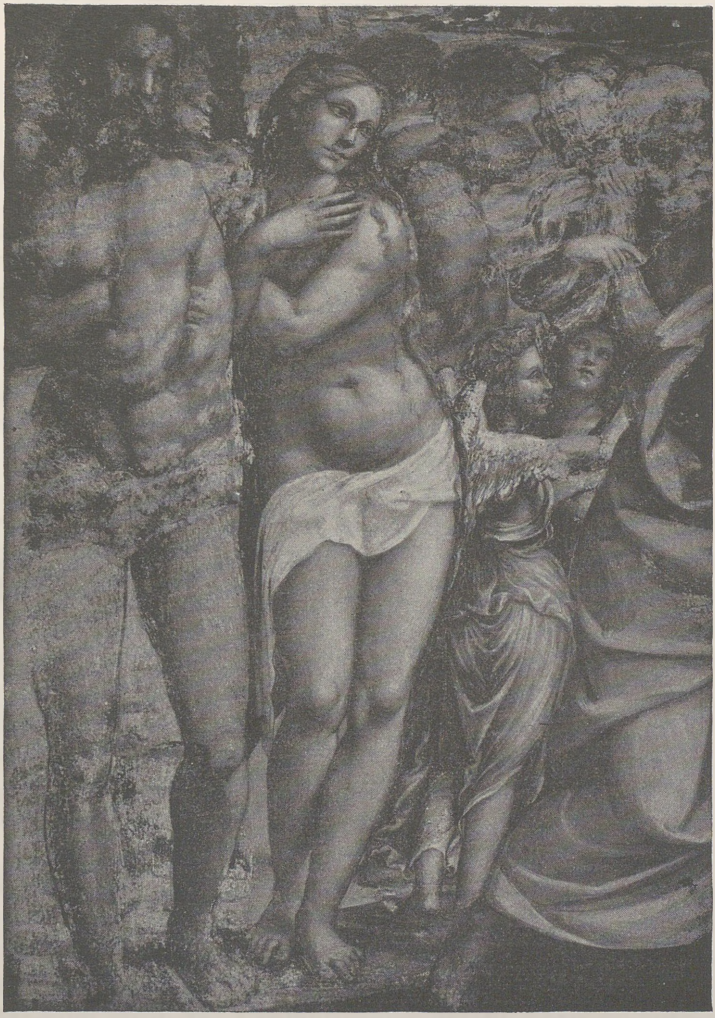
Strzały, które przeszywają św. Sebastjana, nie szpecą

ciała, zdają się żadnego na nim nie robić wrażenia, są czemś podrzędnem, dodatkowem, prawie tylko symbolem, bez którego artysta obyć się nie mógł.

W roku 1518 był Sodoma wraz z dwoma innymi malarzami, z Girolamem Pacchią i Beccafumim, o których później mówić będziemy, zajęty malowaniem fresków w wyższem oratorjum bractwa św. Bernardyna. To oratorjum, do dziś dnia wcale dobrze utrzymane, stało się ważnem muzeum sztuki sieneńskiej pierwszej połowy XVI wieku. Niewielkie, z bardzo pięknie rzeźbionym sufitem z drzewa, którego wykonawcą jest Ventura di Giuliano Turapilli (1496), przypomina swą ozdobnością weneckie „scuole". Sodoma namalował tam cztery wielkie obrazy: Madonnę ze świętymi, Odwiedziny św. Elżbiety, Wniebowzięcie i Koronację Matki Boskiej. We wszystkich tych kompozycjach stoi on na wysokości swego talentu i nie widać tutaj nigdzie owych „lekkomyślności pendzla", których sobie gdzie niegdzie pozwalał w Monte Oliveto.

„Presentazione della Madonna al tempio" bardzo przypomina układem „Kusicielki" św. Benedykta. Tak samo, jak tam, tak tutaj stoją dwie grupy kobiet i mężczyzn po obydwu stronach w głąb idącej wspaniałej hali renesansowej, a przedstawienie Marji arcykapłanowi zdaje się być tylko jakąś podrzędną, na drugim planie stojącą akcją. W grupach mężczyzn i kobiet zwracają na siebie uwagę osobliwie dwie śliczne postacie, w których poznajemy dawniejsze już typy artysty. Ów przepyszny młodzieniec na prawo, to chyba ten sam mężczyzna, który służył Sodomie za model do św. Sebastjana i do obnażonego towarzysza Aleksandra Wielkiego w zaślubinach z Roksaną. Na czele drugiej grupy stojąca młoda kobieta, to jakby główna tancerka z obrazu w Monte Oliveto, tylko tutaj poważniejsza, już nie wyzywająca swem spojrzeniem, ale skromna, jak się należy w świątyni.

Prześliczne jest „Wniebowzięcie Marji", układem podobne do owego „Wniebowzięcia" Balducciego w S. Spirito, malowanego starosieneńskim sposobem. Tutaj wszakże pełny renesans, tam archaizm. W Madonnie Sodomy, w jej wyrazie twarzy jest pewne pokrewieństwo z Madonną Balducciego, a malując ją, mistrz trochę się przejął duchem swego poprzednika. Wdzięczne chóry aniołków okrążają wesoło Madonnę,



Sodoma. Adam i Ewa. Szczegół z fresku „Chrystus w otchłani".
Akademja Sztuk Pięknych w Sienie.

a u dołu, jak zwykle, grupy świętych pogrążone są w adoracji.

Oprócz czterech dużych fresków wymalował Sodoma tutaj jeszcze trzech świętych: Ludwika, Antoniego z Padwy i Franciszka, jako statuy zapełniające przedziały pomiędzy obrazami. Jedna z nich, św. Franciszka, jest uderzająco piękna i rzec można, że w tej postaci dał artysta świętemu z Asyżu zadośćuczynienie za to wszystko, co poprzedni artyści przeciw niemu nagrzeszyli. Żadnego bowiem świętego nie przedstawiali malarze, począwszy od Giotta, z tak brzydką, z tak wstrętną twarzą, jak św. Franciszka. Widocznie artyści nie mogli się dostroić do wysokości tego oryginalnego, wyższego nad inne umysłu. Sodoma nie uląkł się tego zadania, a jego św. Franciszek jest może najwznioślejszym, jaki gdziekolwiek istnieje.

W tych samych latach, około roku 1518, wykończył Sodoma jeden ze swych najznakomitszych i najbardziej udanych obrazów: „Adorację magów", dla braci Giovanniego i Arduina Arduini do kościoła św. Augustyna w Sienie. Obraz ten dzisiaj znajduje się w kaplicy Piccolominich. Umieścił on w nim znowu swój portret w przebraniu pasterza, stojącego za drzewem i przyglądającego się przybyłym królom. Artysta wygląda tam na czterdziestoletniego mężczyznę o bystrem spojrzeniu, o gładko ogolonej twarzy. Obok „Zdjęcia z krzyża", jest to z ołtarzowych obrazów Sodomy może najsumienniej wypracowane dzieło, pełne życia, pięknych postaci, ugrupowanych na tle bardzo urozmaiconego pejzażu.

Każdego, kto zwiedza sieneńską galerję obrazów, uderza swą pięknością fragment z większego fresku, przedstawiający Chrystusa w otchłani, z Adamem i Ewą opartymi o drzewo. Resztka to z całej serji fresków, malowanych dla bractwa do Santa Croce. Fresków tych było pięć, dwa zupełnemu uległy zniszczeniu, dwa, źle zrestaurowane, przeniesiono do kościoła św. Eugenjusza poza murami miasta. Przedstawiają one pochód na Kalwarję i Chrystusa, modlącego się w ogrodzie Oliwnym. Ten ostatni obraz, właśnie ów „Chrystus w otchłani" dostał się w roku 1841 do galerji. Słynna Ewa owego fresku ma pewne podobieństwo do innej pięknej kobiecej postaci Sodomy, do Ledy w galerji Borghese.

Bourget powiedział w swych wrażeniach z Włoch o tej

Ewie, że gdyby Sodoma nic więcej prócz niej nie był wymalował, jużby był jednym z najsłynniejszych malarzy.

Sodoma zdawał się niewyczerpanym w oddawaniu uroczych kobiet. Z początkiem roku 1518 posłał Leonowi X w podarunku obraz, przedstawiający śmierć Lukrecji. Rzymska bohaterka była tam zupełnie obnażoną, a obraz tak się podobał papieżowi, że Leon X, wywdzięczając się artyście, ozdobił go insygnjami kawalera della milizia aurata.

Każdy z mecenasów sztuki chciał mieć Lukrecję Sodomy. Artysta musiał, o ile wiemy, dwa razy ze zmianami ten sam temat powtarzać. W galerji hanowerskiej istnieje także Lukrecja, chociaż nie całkiem obnażona, spuścizna po Kestnerze, niegdyś ambasadorze niemieckim przy dworze papieskim. Inna „Lukrecja“ Sodomy znajduje się w muzeum w Turynie.

Sława Sodomy tak rosła, że Mantua i Ferara zapragnęły także mieć go u siebie i posiadać jego dzieła. W roku 1518 albo 1519 wybrał się nasz „eques Senis“, bo tak się zaczął podpisywać, zapewne na zaproszenie markiza Gonzagi do Mantui. Pendzel jego tam nie spoczywał; na dworach mantuańskim i ferarskim pracował Sodoma lat siedm, od roku 1518 do 1524 i zawiązał stosunki z Izabelą d'Este i dworem w Ferarze.

Dla Gonzagów malował „Madonnę z dziecięciem i św. Franciszkiem“, „Św. Jerzego zabijającego smoka“ i znowu „Lukrecję“. Obraz, przedstawiający św. Jerzego, znajduje się dzisiaj u p. Cooka w Richmond pod Londynem, inne błąkają się po rozmaitych galerjach, często jeszcze pod nazwiskiem obcego artysty.

W ciągu owych lat siedmiu bawił Antonio także w Lombardji, po raz pierwszy od swojej młodości, a i tam nie próżnował. W niektórych obrazach z owych czasów znać na nim świeży, potężny wpływ Leonarda, a przedewszystkiem na owej prześlicznej Madonnie w Brerze medjolańskiej, którąby prawie przypisać można samemu Leonardowi, gdyby się nie wiedziało z pewnością, że jest dziełem sieneńskiego mistrza.

Z epoki jego pobytu w Lombardji pozostał wspaniały fragment fresku, znany pod nazwą Madonny Melzi w Vaprio d'Adda, który do niedawnych jeszcze czasów przypisywano Leonardowi; dalej Madonna z dziecięciem i aniołkami w zbiorze Morellego, Madonna w galerji Layarda w Wenecji, Magda-



Sodoma. Madonna w Brerze, w Medjolanie.

lena pokutująca — u doktora Gustawa Frizzoniego, dwie Św. rodziny w Palazzo Bianco w Genui i w pinakotece Carrara w Bergamo, wreszcie zmarły Chrystus z opłakującą go Matką Boską i Marją Magdaleną w kościele S. Tommaso w Medjolanie. Niepodobna mi wyliczać wszystkich pomniejszych dzieł Sodomy, powstałych w czasie jego pobytu w Lombardji, nie mogę wszakże przepomnieć o Madonnie w zbiorze Ginouillhac w Medjolanie, która także nosi na sobie wyraźne piętno wpływu Leonarda.

Z końcem roku 1524 albo w roku 1525 wrócił Sodoma do Sieny.

Spotykamy go tam zaraz pracującego nad swem pomnikowem dziełem, nad freskami św. Katarzyny, w S. Domenico. Freski te, może najbardziej znane ze wszystkich dzieł Sodomy, najwięcej się przyczyniły do rozgłosu nazwiska mistrza, a osobliwie zasłynął obraz na lewo od ołtarza, przedstawiający omdlenie świętej po otrzymaniu stygmatów.

Pod bogatym portykiem, ozdobionym groteskami, na tle dalekiego, poetycznego pejzażu, upada święta, wycieńczona postem i modlitwą, a dwie siostry ją podtrzymują. W obłokach unosi się Chrystus w otoczeniu aniołów, może za duży i za ciężki na rozmiary całej sceny. Baldassare Peruzzi utrzymywał, że nie widział, aby którykolwiek artysta przedstawił prawdziwiej omdlenie; i rzeczywiście w upadającej świętej widać brak władzy w muskułach, ową niemoc, tak trudną do przedstawienia. Postać zemdlonej nie ma przytem nic odrażającego, owszem, grupa tych trzech mniszek w białych habitach jest jedną z najpiękniejszych grup niewieścich, jakie wydało malarstwo XVI wieku i fresk ten stał się najbardziej idealnym pomnikiem, jaki sztuka wystawiła wielkiej sieneńskiej ascetce.

Wogóle chrześcijańskie malarstwo, bogate w postacie kobiece, pełne prawie nadziemskiego wdzięku, niewiele posiada tak doskonałych, tak uroczych grup kobiecych, jak właśnie grupa tych trzech mniszek.

I rzecz dziwna, że właśnie artysta, który nie słynął ze swej moralności, człowiek w wysokim stopniu zmysłowy, utrapienie zakonów, lekceważący kobietę, stworzył nietylko tutaj, ale w innych jeszcze swych dziełach postacie kobiece odry-

wające się prawie od ziemi, nie potrzebujące aureoli wokoło głowy, aby je prawie uznać za wyższe istoty. Nie jest to zresztą jedyny przykład takiej sprzeczności pomiędzy artystą a jego dziełem w czasach odrodzenia, płodnych w wielkie talenty.

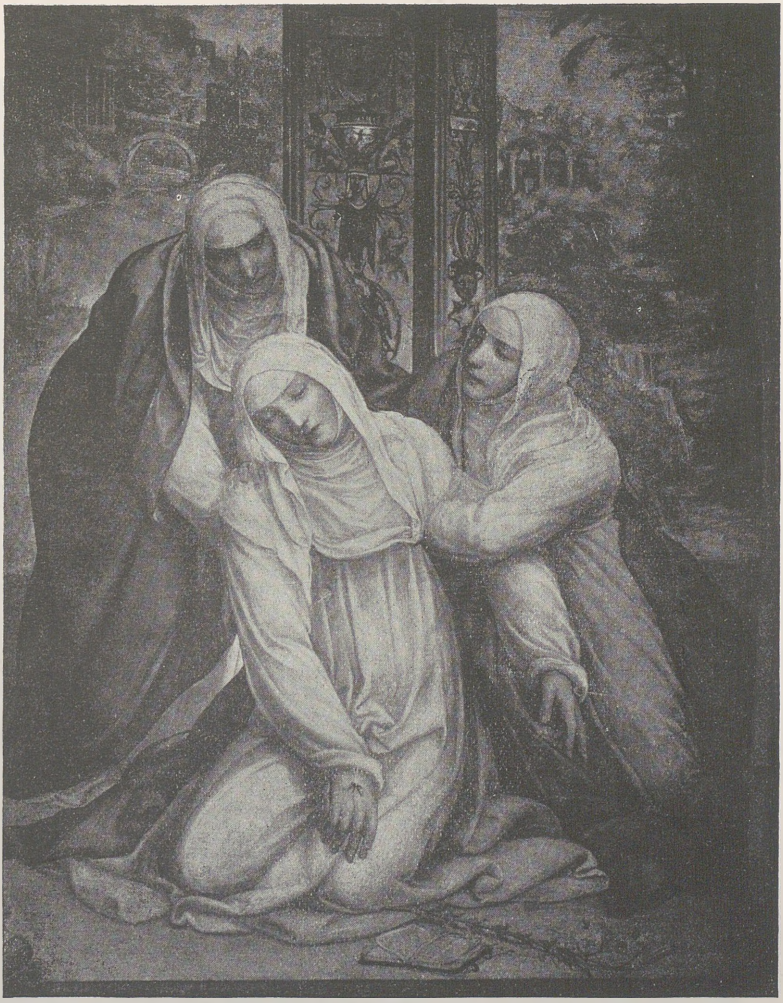
Wszak Pietro Perugino, twórca typu madonn szkoły umbryjskiej, słynął z niedowiarstwa i nie można go było przekonać o nieśmiertelności duszy.

Fresk na prawo od ołtarza, przedstawiający chwilę, jak anioł niesie hostję Katarzynie, nie jest równie udany, a najmniej sympatyczne robi wrażenie duży obraz na ścianie kaplicy na lewo. Jest to ilustracja do legendy, że święta uratowała duszę zbrodniarza, który, idąc na śmierć, nie chciał się nawrócić i polecić Bogu. W scenie tej widzimy trupa zbrodniarza w chwili, kiedy kat wkłada już miecz do pochwy, a posługacz chce ciało usunąć. Akcja z wstrętnym tutaj przedstawiona realizmem, a nawet u boku klęcząca św. Katarzyna i mnóstwo innych przepysznych postaci nie osłabiają przykrego wrażenia, jakie sprawia trup, krwią zbroczony.

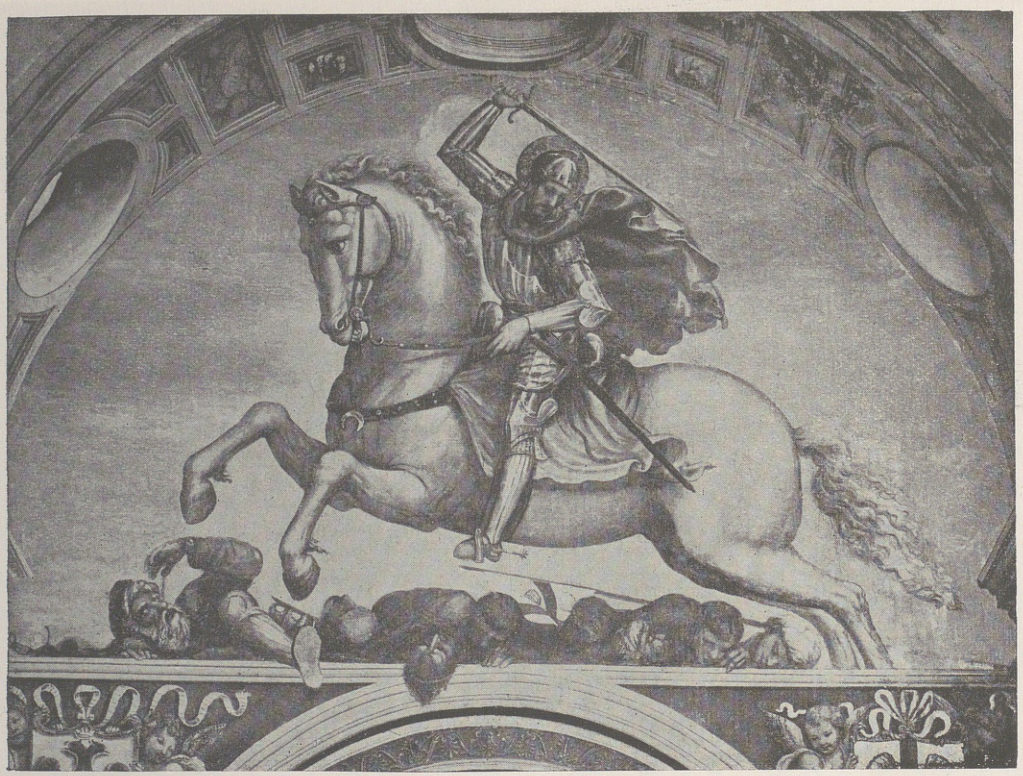
Pomiędzy temi pięknemi postaciami, jakby przeciwieństwo znękanej ascetyzmem św. Katarzyny, zwraca uwagę silna, rosła dziewczyna, klęcząca ze złożonemi na piersiach rękami. Życie tryska z tej kobiety gminu, przypominającej swą jędrną urodą niektóre podobne postacie Rafaela. Jest to typ kobiety, której malarze odrodzenia nie szukali po patrycjuszowskich domach, ale znajdowali ją na ulicy, przy studni, w polu, w winnicach, kobiety o szerokich ramionach, o okrągłych, silnych biodrach, o jasnem spojrzeniu, kobiety zdrowej na ciele i duszy.

Kiedy Sodoma freski swe w San Domenico malował, musiał mieć w swej menażerji zaród jakichciś małych dziwacznych psów, bo i tutaj i w oratorio San Bernardino odgrywają one pewną rolę. W San Domenico jeden z tych ulubieńców mistrza rzuca się z wściekłością na ciało straceńca, a w San Bernardino bardzo poufale wita się z jednym z kapłanów, zgromadzonych w świątyni.

Po ukończeniu fresków św. Katarzyny wymalował Sodoma nosze do transportu zmarłych dla bractwa „della morte". O noszach tych wyraził się nieprzyjazny mistrzowi Vasari, że



Sodoma. Zemdlona św. Katarzyna po otrzymaniu stygmatów.
Szczegół z fresku w S. Domenico w Sienie.



Sodoma. Św. Jakób. Fresk w S. Spirito.

są najpiękniejsze, jakie się kiedykolwiek widziało, a dzisiaj jeszcze podziwiać je można, rozebrane na cztery obrazy w kościele de'Santi Giovanni e Genaro w Sienie.

Wkrótce po wykończeniu fresków w San Domenico udał się Sodoma do Florencji, gdzie miał rozmaite zamówienia, z których najważniejsze było wymalowanie fresków w refektarzu klasztoru Monte Oliveto za bramą San Frediano. Freski te miały być według Vasarego szybko robione i bez głębszych studjów. Zdaniu temu wszakże sprzeciwia się fragment, który przed kilkoma laty odkrył w klasztorze Don Alfonso Focacci. Jest to ułamek z Wieczerzy Pańskiej, bardzo pięknej z reminiscencjami Leonarda.

W czasie swego pobytu we Florencji zachorował artysta i w lipcu roku 1527 znajdował się w szpitalu w Santa Maria Nuova. Widocznie ciężko był słabym, bo uczeń jego, Francesco Magagni, zwany Giomo del Sodoma, sądząc zapewne, że mistrz już ze szpitala nie wróci, powykradał mu z sieneńskiej pracowni rozmaite przedmioty artystycznej wartości. Były pomiędzy niemi rzeźby z marmuru, z bronzu, z gipsu i terakoty, w części antyki, tudzież rękopisy o malarstwie i czarnoksięstwie.

Że Sodomę i magja zajmowała, dziwić się nie można; niemało wagi w życiu przypisywano wtedy czarom i przepowiedniom, a pokrewny trochę Sodomie charakterem Benvenuto Cellini, będąc w Rzymie, więcej myślał o nekromantach, aniżeliby się po takim, jak on, niedowiarku spodziewać było można.

Wyzdrowiawszy, wrócił Sodoma do Sieny i pracował tam bardzo dużo w latach 1529 i 1530. W ratuszu ozdabiał salę del mappamondo i wymalował na ścianach pałacu kilka ślicznych, potężnych postaci św. Wiktora, Ansana a później Bernarda Tolomei. Osobliwie postać św. Wiktora przepyszna: rycerz stoi z podniesionym mieczem w jednej, a gałązką palmową w drugiej ręce, ubrany w bogaty pancerz. Otacza go wspaniałe obramowanie, przedstawiające architektoniczną wnękę o ornamentacji, stanowiącej szczyt renesansowej sztuki.

Starszyzna załogi hiszpańskiej w Sienie chciała mieć w jednym z tamtejszych kościołów kaplicę, gdzieby się mieściły jej groby i gdzieby mogła odprawiać swe nabożeństwa.

Gmina oddała jej na ten użytek jedną z kaplic w Santo Spirito, którą oczywiście Hiszpanie poświęcili swemu patronowi św. Jakóbowi z Compostelli. Ozdobienie jej freskami powierzyli wojskowi Sodomie. Udała mu się tam osobliwie postać samego św. Jakóba w rycerskiej zbroi, z mieczem w ręku, pędzącego na świetnie oddanym szpakowatym rumaku po ciałach i trupach muzułmanów. Karol V miał być tak zachwyconym tem malowidłem, iż powiedział, że dałby całą swą masztarnię za takiego konia. Zdaje się, że za przyozdobienie tej kaplicy cesarz nadał Sodomie szlachectwo, a wówczas, gdy sam zobaczył owe wspaniałe freski, odznaczył go tytułem hrabskim conte palatino (1536).

W swej starości Sodoma bynajmniej nie spoczywał, malował dużo, a w tej olbrzymiej liczbie obrazów są niektóre wielkiej wartości. W roku 1537 ozdabiał freskami kaplicę tak zwaną Capella di Piazza w ratuszu, później jeździł ponownie do Piombino do Giacoma V d'Appiano, pracował w roku 1540 w Volterze dla Galeotta Medyceusza, włóczył się po Pizie, Lucce, San Ponziano, gdziekolwiek miał zamówienia.

Z tych czasów pochodzi jego obraz w Pizie „Ofiara Abrahama", w którym osobliwie postać Izaka uderza swą prawie kobiecą delikatnością. Znów to renesansowy młodzieńczy Apollo. Również do znakomitych jego dzieł późniejszego wieku należy śliczny obraz w Capella di Piazza, przedstawiający Madonnę z dziecięciem, tudzież z śś. Józefem i Kalikstem. Tło tej kompozycji stanowią ruiny Koloseum i bazyliki Konstantyna.

Vasari opowiada, że Sodoma wrócił wreszcie do Sieny znękany, ubogi i stary, gdzie już długo nie żył, albowiem chory, nie miał nikogo, ktoby się nim opiekował. Poszedł do szpitala i tam po kilku tygodniach umarł.

Wiadomości Vasarego nie polegają na zupełnej prawdzie. Przedstawiając Sodomę, jako człowieka niemoralnego, rozpustnika, próżniaka, musiał słynny biograf artystów odpowiednio opisać i koniec jego życia.

Sodoma nie umierał jednak w takiej nędzy, jakby się zdawało według opisu Vasarego, owszem pozostawił on po sobie dwa domy w Sienie, a śmierć jego musiała być głośną, gdyż Ser Alessandro Buoninsegni, pisząc z Sieny 15 lutego 1549 ro-



Sodoma. Ofiara Abrahama, w katedrze w Pizie.

ku do swego brata, ambasadora w Neapolu, doniósł mu: „Cavaliere Sodoma umarł tej nocy".

Sodoma umarł w 72 roku życia.

Bardzo często spotyka się z uwagami, że Sodoma dużo zawdzięcza Rafaelowi i że dwukrotny pobyt w Rzymie niemało wpłynął na rozwój jego talentu. Zdanie to zdaje mi się najzupełniej nieuzasadnionem. Jeżeli Sodoma malował tu i owdzie groteski do ozdabiania tła architektonicznego, to raczej mógł je zapożyczyć u Pintoricchia, aniżeli u Rafaela, bo i sam Rafael malował je później, aniżeli starszy jego kolega umbryjski. Grotesk zresztą nie wymyślił ani Pintoricchio ani Rafael, ale wzięto je od starożytnych rzymskich artystów, a w czasie, kiedy Sodoma i Rafael malowali, był ten rodzaj ornamentacji niejako wspólną własnością włoskich malarzy. Zresztą same groteski nie dowodziłyby jeszcze wpływu Rafaela na sieneńskiego mistrza. Że tu i owdzie możnaby w ich dziełach znaleźć jakiś podobny rys charakterystyczny, to także niczego nie dowodzi, bo wszyscy ówcześni artyści, jak wogóle artyści każdej malarskiej epoki, miewają wspólne właściwości.

Owszem — zastanawiając się nad całem dziełem Sodomy, przychodzi się do przekonania, że mało który z ówczesnych malarzy tak bardzo oddala się od Rafaela, jak właśnie mistrz sieneński. Jeden wyrafinowany, wystudjowany, okrągły, tak dalece obawiający się błędu, że wskutek tego często banalnym się staje, drugi rozpuszcza cugle swemu talentowi i swej imaginacji, nie troszczy się o to, co ludzie o jego dziełach powiedzą.

Po śmierci Sancia, pisze Vasari, spierano się, który z dwóch mistrzów zasłużył sobie na pierwszeństwo we włoskiej sztuce: Rafael czy Sodoma. To wyznanie Vasarego dowodzi, jak wysoko współcześni stawiali talent Sodomy. Vasari uczynił wszystko, co było w jego możności, aby poniżyć Sodomę, a wywyższyć Rafaela. Na długi czas udało mu się to zupełnie, gdyż dzieła Rafaela, zgromadzone w Rzymie i w głównych galerjach świata, wszystkim były przystępne, podczas gdy obrazy i freski Sodomy, znajdujące się po większej części w Sienie i jej okolicach, albo błąkające się pod cudzemi nazwiskami po całych Włoszech — mało były znane.

Do Monte Oliveto maggiore nie zaglądało nawet wielu

z autorów, piszących o Sodomie, a przecież jest to skarbiec, którego nie widziawszy, nie można ocenić genjuszu mistrza. Galatea rafaelowska w rzymskiej Farnesinie dla każdego jest przystępną, podczas gdy do „Roksany“ Sodomy, pod tym samym dachem istniejącej, tylko za wielkiemi protekcjami ambasady hiszpańskiej w Rzymie dostać się można.

Mimo tych trudności dzisiaj granice pomiędzy Rafaelem a Sodomą łatwiej dają się pociągnąć. Rafael, to wykwit sztuki umbryjskiej, ideał renesansowej harmonji. Sodoma, to umysł śmielszy, potężniejszy, talent, który zlewa medjolańskie malarstwo z sieneńskiemi tradycjami. Rzymowi i Florencji nic on nie zawdzięcza.

Wpływem swoim odżywił Sodoma sieneńską sztukę i poruszył ją na jakiś czas do nowego rozwoju.

VI.

Sodoma nie miał tego usposobienia, aby stworzyć szkołę, aby uczniów wykształcić, tak, jak ich wykształcił Leonardo da Vinci. Niecierpliwy, jeżdżący z miejsca na miejsce, poza pracownią zajęty ciągle swemi namiętnostkami, nie mógł do siebie przywiązywać adeptów. Mimo tego wywarł on wielki wpływ na współczesne sieneńskie malarstwo, działał bowiem swoim przykładem, swoją genjalnością, umiał umysły wokoło siebie rozbudzić.

Właściwych uczniów miał on, o ile wiemy, tylko czterech. Jeden z nich, ów Girolamo (urodzony 1507 † 1561), zwany Giomo del Sodoma, który mu z pracowni różne artystyczne przedmioty powynosił; drugi, Matteo di Giuliano di Lorenzo Balducci, oddany został 11 stycznia 1516 do niego na lat sześć na naukę; trzeci, Giovan Maria Tucci di Piombino, który staremu już mistrzowi pomagał malować w Pizie i czwarty nareszcie, najgłośniejszy Riccio, zięć Sodomy.

Riccio malował jeden z fresków w chiostro w Monte Oliveto maggiore, odnoszący się także do żywota św. Benedykta, ale obraz ten nie dorównywa freskom Sodomy i Signorellego. Riccio niewiele ma samodzielności, a jego obrazy są słabem odbiciem talentu mistrza. Pozostało po nim jednak dość dużo obrazów i fresków w akademji sieneńskiej, w San Quirico,



Sodoma. Św. Wiktor. W Palazzo Comunale w Sienie.

w okolicach Sieny, w kolegjacie w Asciano i w Volterze. Do piękniejszych jego prac należy „Ukrzyżowanie“ nad jednym z ołtarzy w Osservanza. Jako znakomity architekt znanym on był także w Sienie.

Wyżej aniżeli uczniowie Sodomy, wzbili się ci sieneńscy artyści, którzy, nie stojąc do niego w bliższym stosunku, przecież ulegali jego wpływowi, jak Domenico Beccafumi, jak Girolamo del Pacchia i słynny Baldassare Peruzzi.

Z pracami Beccafumiego ciągle się spotyka w Sienie i to z pracami bardzo znakomitemi. O mistrzu tym wspominają także, iż rzeźbą się trudnił, właściwem wszakże jego artystycznem polem było malarstwo. Pochodził on z Podere koło Montaperti, był synem rolnika Giacoma di Pace i urodził się w roku 1486.

Beccafumi, jak Giotto, jak Michał Anioł, ma swoją tradycję malarską z lat dziecinnych.

Miejscowość Podere należała do sieneńskiego patrycjusza Wawrzyńca Beccafumiego, który widząc, jak mały Pace, bawiąc się, wybornie modeluje zwierzęta i kwiaty, wziął go do siebie i kazał uczyć rysunku.

W pobliżu domu Beccafumiego mieszkał artysta, nazwiskiem Mecherino, niewielkiego talentu i mało znany, ale posiadający piękny zbiór rysunków znakomitych mistrzów. Ten dawał młodemu chłopakowi wzory do przerysowywania i tak go polubił, że umierając, życzył sobie, aby tenże przyjął jego nazwisko. Domenico więc zrazu nazywał się Mecherinem i dopiero później przez wdzięczność dla swego pierwotnego dobrodzieja przezwał się Beccafumim.

Domenico szybko się wyrobił na nadzwyczaj zdolnego malarza, krótki czas bawił w Rzymie, a powróciwszy do Sieny, głównie się przejął dziełami Sodomy. Pracował on z nim wspólnie w latach 1518—1532 nad ozdobieniem oratorjum św. Bernardyna, ale to wspólnictwo, zamiast do zażyłości, doprowadziło do tego, że obydwaj artyści szczerze się nienawidzili. Można sobie wystawić, że Sodoma, osobliwie w późniejszych latach, nie musiał być przyjemnym towarzyszem dla współubiegających się z nim artystów. Beccafumi zaś wymalował w oratorio freski, a w szczególności Sposalizio i śmierć Marji,

które co do kompozycji nie potrzebowały się obawiać sąsiedztwa fresków Sodomy.

Szedł on w nich drogą, wskazaną przez Dominika Ghezzi, starał się oddać świat sieneński, a mianowicie tamtejszy świat patrycjuszowski w bogatych ówczesnych strojach, starał się być malarskim kronikarzem swego miasta, podobnie jak nim był Ghirlandajo we Florencji.

Beccafumiego poszukiwano też w patrycjuszowskich kołach Sieny do ozdabiania mieszkań freskami. I tak malował on w roku 1513 fasadę pałacu Borghesi, w roku zaś 1515 był zajęty w innym domu na via dei maestri, gdzie za robotę otrzymał 270 florenów. Później, w roku 1545, widzimy go znowu malującego freski innego prywatnego mieszkania za cenę 245 florenów. Wogóle miał on bezustanne zamówienia przeróżnych robót artystycznych. Oprócz fresków malował obrazy i chorągwie do kościołów, odlewał krucyfiksy z bronzu, rzeźbił grobowce z marmuru. A i Signorja sieneńska chciała mieć jego prace w Palazzo publico, dla której ozdabiał salę del Consistorio. Gdy Karol V miał wjeżdżać 23 kwietnia do Sieny, oddało mu miasto w przedsiębiorstwo wyrysowanie i wystawienie łuku triumfalnego i innych dekoracyj miasta, do których należał olbrzymi koń z gipsu i płótna, podobnej roboty jak ów pomnik, którym się Quercja swego czasu wsławił. W pracy tej pomagali mu artyści Antonio Maria di Paolo Lari, zwany Il Tozzo i Lorenzo Donatti.

Beccafumi był człowiekiem pilnym, sumiennym, a przeto powszechnym go otaczano szacunkiem. Zarząd katedry zamówił u niego owych sześć aniołów z bronzu, trzymających świece, które dzisiaj jeszcze zdobią prezbiterjum. Otrzymał on za nie znaczną sumę 11.600 lir.

Domenico umarł 18 maja 1550 czy 1551 i w katedrze został pochowany. Pomiędzy jego uczniami należą do głośniejszych Giorgio di Giovane Simone i Giovanni Battista di Girolamo Sozzini.

Z głównych obrazów Beccafumiego istnieje jeszcze do dziś dnia „Sąd ostateczny“ w S. Maria del Carmine w Sienie, mniej może udany aniżeli freski w S. Bernardino, grzeszący trochę przesadnemi efektami. U samej góry w obłokach widać Boga Ojca w otoczeniu aniołów, postać zanadto zama-

szystą, trzymającą w jednem ręku symbol świata, duży globus, a prawicę wyciągającą w teatralny sposób. Wyroki boskie wykonuje św. Michał Archanioł, młodzieńcza, piękna postać, umieszczona pośrodku obrazu, z mieczem w ręku, strącająca złe duchy do piekielnych podziemi. Beccafumi chciał być w tym obrazie potężniejszym aniżeli siła jego talentu i dlatego stał się trochę teatralnym. Odstęp od sieneńskiej prostoty tam wielki, początek zupełnego upadku malarskiej idei Martinich i Lorenzettich.

Narówni z Beccafumim, a czasem wyżej od niego, stoi inny naśladowca Sodomy: Girolamo del Pacchia (1477—1535), urodzony w Sienie z matki Włoszki i bombardjera węgierskiego z Zagrzebia. Pacchia był uczniem Fungaja, a później z Sodomą i Beccafumim ozdabiał także oratorjum św. Bernardyna swemi freskami. Jego dziełami są tam „Narodzenie Marji“ i „Zwiastowanie“. Pacchia bawił dłuższy czas we Florencji i najbardziej też z sieneńskich malarzy podlegał tamtejszym wpływom. Osobliwie Fra Bartolomeo musiał na nim wywrzeć wrażenie, jak tego dowodzi obraz ołtarzowy w S. Cristofano w Sienie, przedstawiający Madonnę na tronie z dwoma świętymi po bokach. Obraz to bardzo piękny, ale dwie poważne postacie świętych jakby wykradzione z obrazów Fra Bartolomea.

Najgłośniejszem dziełem Pacchii są freski w niższem oratorjum Fontebranda, przedstawiające sceny z życia św. Katarzyny, jak „Uzdrowienie naczelnika szpitala Cenniego od zarazy morowej“, „Uwolnienie dominikanów z rąk morderców“ i scena, jak św. Katarzyna składa pocałunek na trupie św. Agnieszki. Są to wszystko bardzo staranne prace, spokojne, poważne, ale w swej powadze trochę banalne. Nie znać tam iskry genjuszu.

Największym talentem z tych współczesnych Sodomie Sieneńczyków był Baldassare Peruzzi, architekt i malarz, ocenić go jednak tak, jakby na to zasługiwał, dość trudno, gdyż po nim, jako budowniczym pozostały po większej części niewykonane plany, a malarskie jego dzieła w znacznej części zniszczały.

Z ubogiej rodziny, uczył się rysować i malować u Bernardina Fungai (1460—1516), tego samego artysty, z którego

pracowni wyszedł także Pacchia. Rozwinął się zaś tak szybko, że w młodych już latach mógł ze swej artystycznej pracy siebie i matkę wyżywić. W dwudziestym roku życia, w roku 1501, otrzymał zapłatę za freski, wykończone w kaplicy św. Jana, w katedrze, z których wszakże niema już śladu.

Może bieda nauczyła go być poważnym, stąd też dużo czytał, dużo się kształcił, wyrobił się na znakomitego teoretyka, powiedziałbym, że może z uszczerbkiem artystycznej fantazji. W Sienie miał na niego wpływ Pintoricchio, a może jeszcze więcej Sodoma; około roku 1503 udał się do Rzymu, gdzie zastał Bramantego, Michała Anioła, Rafaela, a zapewne i Cezara da Sesto. Do pierwszego z nich wstąpił na naukę.

Najdawniejsze ślady jego prac w Rzymie znajdujemy w S. Onofrio, gdzie w capella maggiore malował freski, zdradzające wpływ Pintoricchia, nie zapowiadające wszakże wielkiego talentu, twarde w rysunku i trochę nieudolne w kompozycji. Następnie wspólnie z innymi artystami pracował nad freskami w stancach watykańskich i w Palazzo dei Conservatori, na kapitolu, tudzież dawał rysunki do mozaiki na sklepieniu w kościele Santa Croce in Gerusalemme.

Talent jego malarski w zupełności się wszakże rozwinął we freskach na sklepieniu salonu willi Farnesiny, przedstawiających sceny mitologiczne. Jego dziełem są obrazy, ilustrujące mit perseuszowski, które mu wielki rozgłos zrobiły, gdyż okazał się w nich mistrzem w traktowaniu nagich postaci.

Jemu przypisać należy także w sali Galatei ową dużą głowę, malowaną szaremi kolorami, która przez dłuższy czas uchodziła za dzieło Michała Anioła, zapewne z powodu jej niezwykle dużych rozmiarów. Także kaplicę Ponzetti w S. Maria della Pace ozdabiał on w roku 1516. Freski te jednak zostały bardzo zepsute późniejszemi restaurowaniami, mimo to wszakże znać w nich krzyżujące się wpływy Sodomy z wpływami Rafaela i Michała Anioła. W obrazie np., przedstawiającym Madonnę z dziecięciem, św. Katarzyną aleksandryjską i donatorem, sama Madonna przypomina Sodomę, a św. Katarzyna przybrała już ową klasyczno-teatralną pozę, której się Peruzzi w Rzymie nauczył.

W czasie swego tam pobytu dostarczył Peruzzi także ry-



B. Peruzzi. Sybilla, przepowiadająca cesarzowi Augustowi przyjście Chrystusa. Fresk w Fontegiusta w Sienie.

sunku do jednego z najpiękniejszych watykańskich gobelinów, przedstawiającego trzech królów.

Peruzzi stawał się jednak pod wpływem Bramantego coraz bardziej budowniczym, a w latach 1505 i 1506 był jednym z najdzielniejszych rysowników wielkiego mistrza w wykonywaniu projektów do budowy św. Piotra. Do głównych jego prac w Rzymie należy budowa willi Farnesiny, a i pałac Massimi alle Colonne został wzniesiony według jego planów. W roku 1520 mianował go Leon X architektem kościoła św. Piotra, który to urząd piastował Peruzzi aż do roku 1527, do owego strasznego Sacco di Roma, do zniszczenia Rzymu przez wojska hiszpańsko-niemieckie Karola Burbona.

Dzika tłuszcza żołnierska mordowała wtedy i rabowała, co mogła, a Peruzzi stał się także ofiarą barbarzyństwa Hiszpanów. Zrabowano mu całe mienie, a biedny artysta, nie mając się z czego w Rzymie utrzymać, uciekł do Sieny, gdzie Signorja powierzyła mu urząd budowniczego murów fortecznych. Sieneńczycy bardzo wysoko cenili jego wiedzę, gdyż kilkakrotnie używali go do wydawania opinji o pracach Sodomy i Beccafumiego, a nawet rząd zamianował go w roku 1529 budowniczym katedry.

Z owych czasów pochodzi jedno z najznakomitszych dzieł architektonicznych Peruzziego, plan do willi Turaminich, przechowany dzisiaj w Uffizi. Willa ta, zwana Belcaro, a należąca obecnie do rodziny Camajorich, o trzy mile oddalona od Sieny, w części tylko została wykonaną według pierwotnego rysunku. Halę wchodową i loggię od ogrodu ozdobił sam Peruzzi freskami, które były naśladowaniem fresków Jana z Udine w loggiach watykańskich. Nagie postacie na sklepieniu zanadto jednak raziły jedną z właścicielek willi, więc kazała je wapnem pobielić. Dopiero później odmyto i odrestaurowano te malowidła, ale zepsute, utraciły swą pierwotną wartość.

Podobny los przemalowania spotkał freski Peruzziego w Palazzo Celsi, dzisiaj Pollini, w Sienie.

W sieneńskiej katedrze pozostało po Peruzzim harmonijne dzieło, wielki ołtarz z marmuru, który według jego rysunku wykonał Pellegrino di Pietro (1522), a w kaplicy szpitala della Scala przepyszne organy jego rysunku.

Peruzzi powrócił do Rzymu w roku 1535, gdzie się sto-

sunki znowu ustaliły, a ostatnią jego pracą w Sienie był obraz al fresco, w małym kościele Fontegiusta, przedstawiający tiburtyńską Sybillę, wróżącą cesarzowi Augustowi przyjście Chrystusa.

Owa teatralna, chłodna postać Sybilli, do której francuski Dawid mógłby się był później przyznać, jest już smutnym anachronizmem w sieneńskim kościele, zaprzeczeniem ducha malarskiej przeszłości miasta. Podniesiona ręka pseudoklasycznej wieszczki zdaje się dawać znak, że sztuka Sieny doszła już do mety, że epoka jej rozwoju się skończyła.

INDEKS

Abel 188, 447.
Abbagliato 335.
Abraham 187, 447.
„Accusatori segreti" 69.
Acherisi Angela 416, 417.
Acuto Giovanni 57, 346, 386.
Adam-Ewa 188, 447, 517.
Adimari 64.
„Adoracja magów" 482, 517.
Agatarcos 195.
Św. Agata 213.
Św. Agnieszka 200, 213.
d'Agnolo Pietro 439.
Agostino di Giovanni 174, 175, 182, 183.
Agrippa Enrico Cornelio 314.
Ainola 291.
Airoldi da Lecco Domenico 489.
Aix en Provence 226.
Akademje „congregi" 406—408.
Akka Laurencja 445.
Akwileja 13.
d'Albano Giovanni 75.
— Montreal 57.
Alberetto 57.
Alberico 58.
Alberigo Barbiano 357.
Alberti 298, 460.
Albigensi 74, 324.
Albizzeschi Bernardino 363—390.
Aldobrandeschi 4, 8, 9, 79, 167.
— Margerita 311.
Aldobrandino di Guido Cacciaconte 28.
„Alegorja szczęścia 465.
Aleksander II 6, 148.
— IV—VI 122, 126, 260, 270, 271.
— Wielki 513.
Św. Aleksy 200.
Alfons duka 398.
Alliotti Feliks 181.
Alzjon 514.
Amalfi 282, 283.
Amatus Poncius 93.
di Ambrogio Mestrelli Leonardo 407.
Św. Ambroży 106.
Amerighi 286.
Amiens 153.
Ammanati Ligo 185.
Anachoreci 106, 236.
d'Anagni 337, 356.
Ancajano 291.
d'Ancona 88.
Andegaweński Karol 48—49, 358.
— Robert 225, 226.
— Piotr 225.
di Andrea Tomasz 183, 184.
Andreas kapelan 299.
d'Anechino 57.
Angeli 138.
Angelico Fra 219, 251—253, 379, 482.
Angelo Tancredi 121.
Angilbert II 134.
Angolieri Jacopo 12.
Anglico Guilelmo 403.
Anglja handel 10.
d'Anglone 46.
Angoliere 323.
Angolieri Cecco 16, 323—333, 338.
— Solefica 323.
d'Anguillara 278.
Anioł Michał 153, 155, 442, 447, 449. 455, 528.
„Anioł Pański" 120.
d'Anjou Karol 48, 178.

Ansano 225, 233, 238.
Anspert 134.
Antelani Benedetto 155.
Antelminelli Francesco 83.
Św. Antoni 199, 233, 376.
Antonios Marja 401.
Antychryst 125, 127, 371.
Anzelm z Bedagio 148.
„Anziani" 14.
Apokalipsa 125, 377.
„Apokryfy" 107.
Apollo 4, 192, 499, 513.
d'Appiano Jakób 514.
Apulja 150.
d'Aragona Constanza 92.
— Tulja 318—320.
d'Arasi 40—42.
Architekci 133—135, 166, 167, 201.
Architektura 134, 143, 165, 166, 167.
Ardengheschi 4, 9, 79, 167.
Area-Coeli 138.
Aretino Piotr 67, 318, 402, 412, 514.
Arezzo 5, 6, 31, 33, 150, 160, 183, 329.
— kościoły: 160, 183.
— ankona 160, 233, 238, 239.
— malarstwo 202, 205, 226.
d'Arezzo Antonio 416.
— Montano 226.
Aringhieri Albert 494.
Arystoteles 402.
Arles 152.
Arrigo d'Artimbergo 39, 40, 42.
Arringheri Nicolo 185, 394.
Aschio 3.
Ascetyzm 192, 193.
d'Asciano Caccio 78.
Asinalunga 291.
„Assunta" Maria 239.
Asyr — egip. wpływy na malarstwo 194.
Asyż 60, 117, 119, 202, 224—227, 239, 245, 247, 249.
Augustynjanie 9, 60, 113, 114, 117, 376.
Św. Augustyn 104, 114, 376.
Awinjon 139, 230.
Awinjon kościół Notre Dame des Dons 230, 231.
— kurja rzymska 341, 342, 346, 347, 349.
— pałac papieski 231.
— malarze 230, 231.
Azja mniejsza handel 10.
Azza di Montaccianico 31.
Azzo VI 92.
— VII 92.

Bacon Roger 376.
la Badiazza 167.
Baffalo Bernardo 128.
Baglione Gentilo 278.
Balducci Matteo 524.
Balkony 65.
Bandello 304.
Bandinelli Francesco 79.
Bandinello 34.
— Sauli 276.
Bandini Maria 295.
Bar sur Aube 11.
Barbarosa Fryderyk 56.
Barberino Franciszek 94, 96—98, 304.
Barbiano Alberigo 357.
Bardi 209.
— Augustyn 513.
Bardotti 281.
Bargagli 333.
Bargi Benedetto 403.
Barili Antonio 460, 461, 493, 495, 498.
— Giovanni 460.
Barlam 237.
Barrne de Mangiadari 9.
Bartiano di Francesco 407.
Bartoccini 220.
di Bartolo Cino 449.
di Bartolo Taddeo 123, 470, 471.
— Ghezzi Domenico 472—476.
Bartolomeo Neroni il Riccio 284, 515, 524.
Bawarski Ludwik 183.
Bazyli cesarz 197.
Bazyliki 165, 166.
Bazzi Antoni vide Sodoma.

Beatrycza 98, 99, 103, 104, 148, 157, 229, 329.
Beccadelli Antonio 402, 416.
Beccafumi Domenico 464, 465, 516. 525—527.
Becchina 328—331.
Belanti Giulio 272, 273.
— Leonard 257, 262, 264, 272.
— Luzio 262, 403.
— Petrino 272.
Belcaro 291.
Belli 462.
Belzebub 109.
Bembo Pietro 314, 411, 413.
Benassai Tazio 263, 265.
Beno de Rapiza 200.
Benedetti 286.
Benedykt XII 230.
Benedyktyni 125, 399, 461, 491.
Benevento 48.
Benincasa Jacopo 343.
— Katarzyna 86, 90, 228, 341—361, 363, 468, 527.
— Lapa 343.
Benozzo Gozzoli 250.
Bentivoglio Ercolo 318.
Benvenuto di Giovanni 464, 478, 488.
— Girolamo 478.
Benzi Ugo 403.
Berardengi 4.
Berenson Bernard 469, 479.
Bergamo 366.
Berlinghieri di Lucca Bonawentura 202, 205.
de Bernabei Marco 262.
Bernard da Quintavalle 126.
S. Bernardino 70, 90, 110, 175, 298, 302, 303, 307, 363—390, 403, 435, 484, 526.
Bernardyni 384.
Berni Ludwik 463.
Betleem 198.
di Betto Bernardino vide Pintoricchio.
Biagio di Montluc 290, 294, 295, 320, 321.
Biblioteki 398—399.
Bicci Antonio 268.
Bichi Aleksander 278.
— Antoni 262, 265.
— Jan 263.
Biena 38.
Bigarelli Gwido 148.
Bilius Andrzej 416.
Bizancjum 194.
Bizantynizm 136, 139, 152, 193, 194, 195.
Bizantyński styl 136, 166, 194—201, 203, 214, 224, 245.
Bocca degli Abati 40.
Boccacio 76, 244, 249, 299, 314, 434.
Bode 186.
Bolonja 11, 33, 51, 64, 66, 70, 103,
— kościoły 447.
— pomniki 184.
— uniwersytet 392.
Bonaguida 34.
Bonaiuto Domenico 48.
Bonanno Pisano 146.
Św. Bonawentura 120, 480.
de Bongardo 57.
Bonichi Bindo 338, 339.
Bonifacy II 92.
— VIII 240.
Bonvesin da Riva 109, 121.
Borghesi Alessandro 264, 266.
— Giovanni 262.
— Mikołaj 257, 261, 262.
Borgja Aleksander 264,
— Cezar 264—271, 273.
— Lukrecja 265, 305, 398.
— Rodrigo 262, 263.
da Borgo San Domino Girard 126.
— Sepolcro 390, 479.
Boroncelli 181.
Bosco reale 195.
Bossuet 158.
Botticelli 253, 464.
Bozzone 37.
Bractwa 324.
Bramante 458, 528, 529.
Brandano da Petroio 286.
Brantome 290.
Bregno Andrzej 455.

Brescia 366.
Bretońskie bandy 57, 356.
Brigata spendereccia 334, 335.
Broccard Girolamo 401.
Bruneleschi 171.
Bruni da Pistoja Dominik 315.
Brunon z Kremony 258.
di Buccio Giovanni 363.
Buonaguida Lucchari 35, 36.
Buoncompagno 19, 83, 131, 299—301, 304.
Buonconvento 326.
Buonfiglio 83.
di Buonfredi Giacomo 173.
Buoninsegni Alessandro 522.
— Antoni 257.
— Wawrzyniec 257.
Buonsegni Mikołaj 425.
Buonsignori 12, 13, 15, 18, 48, 176.
Buschetto Roncioni da Ripafrata Giovanni 140—141.
Burckhardt 186, 313, 460.
Burgundja 152, 231.

Cacciaconti 12, 14, 28, 31, 78.
Cacciaguerra Ildobrandino 78.
di Calabria Alfonso 457.
Calvo Bonifacy 93.
di Camaino Tino 173, 179, 180.
di Cambio Arnolf 169.
Camerino 349.
Campani Nicolo 408.
Campanilla 156, 250.
Campano Antonio Jan 428, 493, 494.
Campioni vel Campionesi 135.
Campo regio 204.
— santo 132, 157, 159, 177, 180, 185, 237.
Cancellieri 15.
Caniani 462.
Cansoronti Hugo 184.
Cantico del Sole 129.
„Canzoniere" Cecca 328.
— Petrarki 105, 346.
Capanna Puccio 251.
Capocchio 329.
Capodiferri 462.
Capranica 418.
Capriola 373, 374, 435.
da Capua Bartolomeo 181.
Św. Carbon 179.
del Caretto Ilarja 441.
„Carmina burrana" 332.
Casa del Cordon 372.
— di Sapienza 395—398.
Casamari 166, 167.
Casena 352.
Casolani 123.
Casole 55, 184.
Cassoni 207.
Castel San Elia 138.
— del Monte 151.
— del Nuovo 226.
— dela Selva 13.
— del Uovo 226.
Castelvecchio 224.
Castellare di Monte cuccheri 13.
Castellino nel Chianti 457.
Castello di Montorio 57.
Castiglion senese 13.
di Castro Paolo 403.
Cavalca Domenico 236, 387.
Cavalcanti Guido 101.
Cavalieri Gaudenti 324.
— di S. Maria 99.
Cavicciuoli Guerra Karol 336.
Cecco di Giovanni 123, 177.
Ceccolo di Giordano 57.
Cechy 477—478.
da Celano Tomasz 205, 480.
Celestyn III. 125.
Cellini Benvenuto 521.
Cellino di Nese 184, 185.
Celse Mino 263.
Centofanti Tanfani 150.
Cereto Ceccolini 41, 176.
Certomondo 329.
Certosa 60.
Cervini Marcello 411.
de Champagne hr. 299.
Chantilly galerja 479, 481.
Château Cambrésis 295.
Chartres 111, 152.
Chiana 3, 7, 51, 292.

Chianti: S. Felice 266.
Chigi Agostino 408, 496, 510, 513.
Chigi Fabio 469.
— Mariano 264.
— Zygmunt 272.
Chiocciola 291.
„Chiostro" 139.
della Chitara Cene 336.
Chrystus 192—194.
— przed Piłatem 219.
— w otchłani 517.
Chrzcielnice 145—146.
Ciampolino Ugurgeri 328.
Cigognara 151.
Cimabue 202, 207, 208, 244, 245.
Cino di Giovanni 280.
— Lorenzo 281.
— da Pistoja 180, 220.
— di Sinibaldi 184, 185.
Cividale de Friuli 13.
Civita Castellana 138.
de Clairveaux Bernard 375.
Claretta 502.
de Clemanges Mikołaj 377.
Colle di Val d'Elsa 5, 33, 49.
Colonna Wiktorja 314, 418.
Comacini „Komaski" 135—138, 140, 148, 149, 153, 154, 158, 159, 177, 178.
da Como Guidetto 147.
Como 135, 289.
Commenus Emanuel 141.
Compagna Bianca 57.
— del Capello 57.
— della Stella 57.
— Santa 346.
— di ventura 56, 60.
„Congregi" 406—408.
Conques 152.
di Consolo da Cortona Antonio 310.
Corazzo 124.
del Coro Nicolo 461, 464.
Corrado hr. 303.
Corsignano 326, 395, 396, 424, 425.
Corso 328.
„Cortegiane honeste" 318, 319.
Cortesi kardynał 376.
Cortona 33, 79, 117.
Cortona da Urbano 464.
Cosimo I 287, 288, 289, 291, 294, 295.
Cosma Jakób 138, 139, 152.
— Laurenty 138, 139, 152.
Cozarelli Giacomo 498.
Crove i Cavalcaselle 150, 155, 202, 235, 236, 238, 239, 245, 246.
Cudowne obrazy 111, 477.
„Cudowny połów ryb" 219.
Św. Cyprjan 105.
Św. Cyryl 105.
Cystersi 124, 150, 166, 167.

Daddi Bernard 251.
Dagobert 142.
Św. Damjan 227.
Damiani Pier 107, 304.
Dante 8, 46, 47, 50, 94, 98, 99, 103, 104, 124, 146, 156, 180, 220, 244, 246, 249, 251, 304, 311, 329, 334, 375, 406.
Dati Agostino 403—405, 423.
Dawid 198, 530.
„De amore" książka kapelana Andreasa 299.
Deccio Filip, profesor 264.
Del Coro 465.
Deo de Tolome' 44.
Dezyderjusz, opat 200.
Diana 4, 442—444.
Diehl 199.
Diotisalvi 146.
„Disciplinati" 127, 129, 364.
Dobbert 236.
„Documenti d'amore" 95, 96.
Dofana 233.
Domenichi Ludwik 315.
Św. Dominik 114, 156.
Dominikanie 117, 123, 128, 167, 182, 224, 359, 371, 372, 376.
Dominikanki 344, 359.
Donatello 155, 223, 446, 447.
Donato di Neri 60.
Donatti Lorenzo 526.
Don Diego Mendoza 284—287.
Donna Angelicata 91, 220.
Donnus Joannes 167.

Św. Dorota 240.
Doria Andrzej 278.
— Perceval 93.
— Simon 93.
Dormer Fawers 240.
Douglas 173, 236, 420, 466, 479.
Drogi w Toskanji 68, 69.
Duccio di Buoninsegna di Niccolo 51. 106, 160, 190, 203, 207—221, 223, 224, 228, 239, 245, 246, 248, 249, 251, 253, 444, 447.
de Duras Karol 358.
di Durazzo Jan 182.
Djabeł 388—390.
— w ampułce 38, 45, 388.
Dziewczęta 301.

Egipt 10.
Eirene 206.
d'Elci Pannochieschi 176.
Eleonora portugalska 421, 422, 496.
Eljasz, opat minorytów 117, 119, 123, 124, 203.
Eljasz prorok 233, 234, 238.
Elza 7.
Eneasz Sylwjusz vide Piccolomini.
Empoli 46, 145.
Ephräm 106.
Ercole II 318.
Eremici 113.
Eribert 24.
d'Este Hipolit 289, 290, 399.
Eugenjusz IV 418—420.
Eurypides 87.
Eusebio di San Giorgio 498.
Ewa 105, 188, 518.
Ewangelje 217.
Ewerard hr. 58.
Ezelino III 65, 66.

Faccio Cesare 511.
Faenza 349.
Fainotto 334.
Fantoni 462.
Farinata Uberti 32, 46, 47.
Fasani Ranieri 128—129.
Fausta Liwja 321.
Faustyna 206.
Felici Krzysztof 452.
Felitiani Pietro 403.
Ferdynand II 459.
Ferentino 138, 166.
Ferrari Gaudenzio 93, 501, 515.
Ferrier Wincenty 377.
„Fiametta" 434.
„Fides" 445.
da Fiesole Mino 449.
Filareto 460.
Filip VI 16, 231.
Filippo z Casale 400.
— Lippi 473.
— da Siena 8, 16, 244, 303, 385—390, 475.
di Filipucci Memmo 221.
Filelfo 399—403, 418.
Fineschi 208.
di S. Fiora 8.
de Fiore 125—127.
Fioretta z Bolonji 319.
„Fioretty" 115, 122.
Flandrja 69.
Flate Guglielmo 346.
Florencja 5, 7, 11 — ghibelini-gwelfowie: 7, 8, 29—31, 353 — handel: 13, 18 — komuna 26, 27 — moneta 27 — Popolani 29, 30 — wojna z Sieną: 31—44, 60, 288—295 wyprawa przeciw Arezzo 329 — „Marzocho" 7 — „Martinella" 44 — obce milicje 56 — Venturieri 60 — gospody 69 — winiarnie 71 — morowa zaraza 76 — zabawy uroczyste 79, 80 — „battaglia de'sassi" 80 — giuoco del pallone 82 — kościoły: (Baptisterjum, S. Maria Novella, kaplica Rucellai, San Procolo) 140, 145, 178, 187, 208—210, 212, 213, 227, 241 — Ufficje 224 — rzeźba 163, 178 — malarstwo 204, 244 — pomniki 181—emigracja 257, 261—Montepulciano; pokój z Sieną 273, 274 — walka z kościołem 342, 352, 353 — klątwa papieża 347—349,

353 — uniwersytet 392—394 — akademja 406, 407 — humanizm 399 — cechy 477—478.
Foggia 151.
Fogliani de Ricci Guidericcio 223.
da Foiano Jakób 280.
Folcacchieri 332.
Folgore da S. Geminiano 98, 335, 336.
Fondi 166.
„Fonte Gaja" 443—446.
Foppa Wincenty 501.
Forese 307.
Formis 200.
Fortarrigo 326.
Forteguerra 321, 415.
— Wiktorja 456.
Fortini 333.
Fortuna 206.
Fossa nuova 166, 167.
Foulguer de Lunel 109.
Fra Angeliko 251—253, 482.
— Damiano 462, 463.
— Filippo 8, 16, 244, 303, 385—390, 475.
— Giovanni 460, 463.
— Giulelmo 159.
— de la Haye 373, 383.
— Rafael z Brescji 463.
— Sebastjan da Rovigno 461, 462.
— Wincenty 463.
dei Franceschi Pierro 476, 489.
di Francesco Bartiano 407.
Francigena via 11.
Św. Franciszek 94, 98, 115, 116, 117—121, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 157, 158, 205, 227—229, 244, 245, 247, 248, 347, 479—481, 517.
Franciszkanie 113—130, 167, 226, 240, 241, 364, 365, 371, 373, 376.
„Franciszkańskie śluby" 247.
Franco 389.
Francja 10—18, 49, 87, 91, 111, 231, 286—289.
rzeźba 152, 153, 162.
malarstwo 215, 231, 232.
Fratricelli 130, 365.
di Fredi Bartolo 467, 469, 476.
Federighi Antonio 175, 450, 464.
Freiberg 153,
Freski 195, 198—201, 222, 224.
Frizzoni 515.
di Frosina 78.
Fryderyk II 20, 30, 56, 92, 93, 98, 122, 124, 126, 127.
— III 93, 309, 419, 421, 495.
Fundi 356.
Fungajo 527.

Gaddi Taddeo 251.
Galante Ludwik 412.
„Galatea" 524.
Galja 165.
Gallardo di Napoli 182.
de Galli Luca 511.
— Beatrycza 511.
Gambacorti Piotr 185, 345.
Gambarelli Bernard 429.
Gano 183, 184.
Gautiero de Brienne 122, 480.
Genga 498, 499.
Genua 5, 7, 31, 55, 92, 470.
Gentile da Montefiore 226.
— Sermini 333.
Geppo 41.
„Ghetto" 415.
Ghezzi Domenico 472—476, 526.
Ghiandaroni 271, 272.
Ghibelini 283, 366, 368.
Ghiberti Lorenzo 211, 234, 369, 440, 443, 446, 449.
Ghino di Tacco 8.
Ghirard z Modeny 128.
Ghirlandajo 228, 475, 526.
Giacomino da Verona 109.
Giacomo da S. Geminiano 130.
Gigli Girolamo 43.
di Gilberti Jacomo 211.
Giliolo 33.
Giordano 34, 37, 39, 40, 43.
Giorgio di Giovane Simone 526.
Giotto 106, 145, 156, 182, 202, 207, 218, 219, 221, 227—229, 231, 235, 238, 239, 244—251, 479, 480.

Giovagnuolo 8, 9.
Giovanna I 236.
Giovenoni 501.
Giovio Paolo 411.
Giraldi 316.
Girard da Borgo San Domino 126, 127.
Girolamo di Benvenuto 478, 488, 489.
— del Pacchia 282, 524—528.
Giullare 392.
Giunta Pisano 202—204, 210.
Godobert 5.
Gonzaga Izabela 314.
Goro di Gregorio 179.
Gospody 69.
Gotycki styl 136, 152, 162, 166—171, 215, 445, 447.
Gozzoli Benozzo 221, 259, 475.
de Gramont Roger 268.
„Grande Tavola" 13, 18.
Granwela 283.
Gravina 225.
Grecka kultura — sztuka 132, 192, 195, 199, 206.
Griffi 146.
Grobowce 178—185.
Groppolo 155.
Grosseto 55.
Grützner 491.
Grzegorz IX 13, 122, 124, 323.
— XI 342, 347—354.
— XII 395.
— Wielki 387.
Gualtieri 37, 39, 40, 42.
Guarnerio 48.
Guarini-Guarino 377.
Guarnieri d'Urslingen 56.
Guasti Gaetano 466.
Guerra Cavicciuoli Karol 336.
— Guido 71.
Guglielmo d'Inspruck 146.
— Filibac da Villanuccio 58.
Guicciardini 315.
Guidetto da Como 147, 148.
Guidi 31, 32, 68.
de Guiduccio Krzysztof 258.
Guinicelli Gwido 100, 220.
Guinigi Paolo 440, 441.
Guittone d'Arezzo 99—100.
Gwelfowie 56, 225, 366, 368.
Gwelfred 6.
Gwido da Siena 83, 160, 202, 204, 205, 207, 210.

Hadrjan VI 277.
Hawkwood John 386.
de la Haye Fra 373, 383.
Heine 332.
di Heisterbach Cesar 387.
Henryk II 292, 389, 412.
— IV 141.
— VII 103, 180.
Herakljusz 106.
Herby 368.
Herkules 162.
„Hermaphroditus" 402.
Hetery 318, 319.
„Historia de Eurialo e Lukretia" 434.
Hiszpanie 285, 288, 292, 293.
Hohenstaufowie 47, 48, 51.
Holofernes 503.
Honorjusz III 6, 480.
— IV 234.
Hospicja 69.
Humanizm 104, 381, 382, 391—414.
Hugon de Barcola 126.
Humbert 204.

Ikonofile 196.
Ikonoklaści 192, 196, 197.
Ile de France 165.
Ildobrandino d'Ugo 32.
— de Tolomei 311—312.
Illicini 333.
Imola 349.
d'Imola Benvenuto 304, 334.
— Giovanni 403.
— Jan 432.
Incontrati 15.
Infangati 32.
Ingres 220.
Inkwizycje 123.
Inocenty II 138.

Inocenty III 139, 302.
— VI 231.
— VIII 262.
— XIII 372.
d'Inspruck Guglielmo 146.
„Intronati" 410—414.
Intarsje 451—464.
Isauryjski Leon 196.
Ispano Pietro 391.
Italo-grecka sztuka 196, 199—201.
Izabela d'Este 518.

Jacopone 94, 298.
Św. Jakób z Compostelli 11, 153, 390, 522.
Jan XXI 391.
— XXII 130, 183, 225, 231.
— z Udine 529.
— z Werony 462.
— z Wicenzy 127.
Św. Jan Chrzciciel 240.
— Ewangelista 240.
Św. Jerzy 17, 43, 518.
Jesse 187, 458.
Joachici 365.
Św. Joachim 261.
Jordan z Anglone 33.
Jowisz 206, 242.
Jozafat 237.
Józef z Piacenzy 463.
Judyta 464, 503.
Św. Julja 200, 225.
Juljusz II 271, 273—275, 510, 513.
Junona 200, 206.
Justyn 105.
Justyna 105.
Justynjan 103.

Kain—Abel 188, 447.
Kalabrja 199.
Kalikst II 6.
Kalirydjanki 105.
Kalwarja 114.
Kapistran Jan 383—385.
Kapua 151, 267.
Karmelici 234.
Karol IV 52—55, 64, 244, 393, 395.
Karol V 278, 282, 283—285, 288, 289, 291, 345, 522, 526.
— VIII 64.
Karol Wielki 56, 91, 134.
Kasztelanki 297.
Św. Katarzyna vide Benincasa.
Kaznodziejstwo 302, 375—378, 382, 385.
Kestner 518.
Św. Klara 228, 229.
Klaryski 226.
Klasyczna sztuka 191—193.
Klasztory 301—302.
Klątwy 32, 88, 347, 348.
Klemens VI 231.
— VII 277—279, 356, 357, 372, 412.
Św. Klemens 200, 201.
Kobieta 92, 94, 95, 104, 111, 112, 218, 219, 297—321, 369, 370.
Kolonja 111, 231.
„Komentarze" Piccolominiego 434, 435.
Komuny 91.
Kondakoff 217.
Kondotjerzy 56, 57, 114.
Kongregacje 324.
Koniec świata 133.
Konrad 24.
Konradyn 48, 49, 88.
Konstantyn Wielki 111.
Konstantynopol 196.
Kościół w XIV w. 341—350.
Kościoły 110, 111, 133, 142—144, 165—167.
Kosmaci 249.
Kraus Franciszek 230, 236.
Krucyfiksy 203, 204.
Kult Madonny 368.
— Chrystusa 368, 372.

Landaroni Giovanni 364.
Landi vide Neroccio.
Lando di Pietro 172.
Lanfranc Cigala 93.
— Paweł 93.
de Lanfranchi Ubaldo 159—160.
Langwedocja 152, 324.

Lanino 501.
Lappo 202.
Lari Antonio Maria 526.
Laskary z Gosławic 397.
„Laudes" 129.
Laura 70, 221, 229, 230, 298.
Laurati Lorenzo 233.
Lazzari Filippo 403.
Lecceto 113, 114, 237, 244, 291.
da Lecco Domenico 489.
Lentulus 194.
Leonardo 222, 251.
Leon X 275—277, 408, 412, 513, 518.
Lichwa 122.
Ligo Ammanati 185.
Lippi Filip 221, 253, 472.
— Filippino 253.
Lippo Memmi 175, 221, 225, 232.
Listy miłosne 299, 300.
Liwerpool 230.
Lolli Nicolo 416.
Lombardzka architektura 134—137, 171.
Longobardowie 4, 10, 12, 135.
Lorenzetti Ambroży 233—244, 309, 443, 445, 469, 472.
— Piotr 51, 233—239.
Lorenzo di Pietro vide Vecchieta.
— S. Maggiore 181.
— Magnifico 129.
di Loria Ruggieri 311.
Lojola Ignacy 372.
Lucca di Giovanni 177, 440.
di Lucca Paweł 123.
— Berlinghieri Bonawentura 202.
Lucchari 35.
Lucera 151.
Lucignano 288, 293.
Św. Łucja 104.
Ludwik francuski 228, 240, 266.
— węgierski 357.
— z Tarentu 236.
Św. Ludwik 225, 240.
Lugano 135.
Luitprand 6.
Lukka 5, 7, 342 — moneta 27 — wojna 30—33 — immigracja 45 — San Frediano 45, 446 — wieże obronne 64 — zaraza morowa 77 — ognisko sztuki 131 — Komaski 135, 136 — gotycki i lombardzki styl 136, 137— kościoły 136, 142, 145, 226 — święty Marcin 147, 148, 153, 155, 226, 227 — Loggia 148 — Pulja 150 — emigracja z Sieny 257 — tyran Guinigi 440 — pomnik Ilarji 441, 442.
Lukrecja Borgja 265, 305.
Lupi Mattia 399.
Luti Ludovico 261.
Luzio 272.

Macerato 86, 349.
Machiavelli Mikołaj 260, 273, 274, 315, 317, 404.
Maestrelli Leonardo 407.
Magagni Francesco 521.
Św. Magdalena 228.
Magdalena Marja 240, 518, 519.
Maitani Wawrzyniec 169, 171, 185—187.
di Majano Benedetto 454, 461.
Majolika 466.
Maksymiljan cesarz 266, 271.
Maksyminjan 134.
Malano Fra 150.
Malarstwo 157, 158, 190, 253, 314, 467.
Malarze 201, 202.
Malatesta Unghero 54, 55.
Malavolti 15, 51, 415.
Malena 38, 41.
Malespina 92.
Mandino 398.
Manfred 29, 32—35, 37, 47, 371.
Manfredi Astorro 266.
Mangarda z Narbonny 299.
Mantegna 473.
Maratti Giovanni 260.
Marceli II 411.
dalle Marche Giacomo 367.
Marchja 342.
Marchisello 202.
Św. Marcin vide Lukka.
Marcin V 372, 418.

Marco Cavestari Katarzyna 75.
Marcovaldo 206.
Margaritone z Arezzo 202, 205, 207.
di Mariano Lorenzo 386, 454.
Maricotti 345.
Marignan markiz vel Jan Medyceusz 287, 289—294.
Marmorarii 137, 138, 152.
Marsuppini 401.
Marsylja 12.
Martinelli Diego 150.
Martini Donato 222.
— di Giorgio Francesco 455—460.
— Simone 51, 114, 190, 220—234, 239, 240, 251—253, 314, 447, 469, 486.
Martinozzi 123.
Marmury 142—144, 148, 149, 157, 182.
Marja de Valois 182.
— węgierska 182.
Massa di Maremma 55, 179.
Massaccio 369, 448, 470, 474, 475
Masseo 115.
Masso Giovanni 70.
„Mater amabilis" 162.
Matteino di Ventura 54.
Matteo di Giovanni 485—488.
Matylda hr. 6, 141, 148.
Mazzoni Gwido 453.
Mecherino 525.
Medjolan 52, 178, 367, 368 — architektura 134 — kościoły 136.
Medyceusz Cosimo 259, 275, 287, 291. 400, 401.
— Francesco 414.
— Giovanni 67.
— Hipolit 318.
— Jan 289—294.
— Juljan 272, 278.
— Katarzyna 277, 289.
— Piero 260.
— Sylwester 353.
— Wawrzyniec 75, 272, 275.
„Męka Pańska" 200.
Melatesta Pandolfo 266.
Memmi Lippo vide Lippo.
Memmo di Filipucci 221.
Memmo Michele 177.
Menander 87.
Mendoza Don Diego Urtado 284—287.
„Menologium" 197.
Miasta: budowa 63—67 — stroje 68, — handel 68 — drogi — gospody (hospicja) 69 — stosunki rodzinne i towarzyskie 70—72 — magistraty 72—dobroczynność 72—sądownictwo — inkwizycje — kary — egzekucje wyroków 73, 74 — czary — zabobony — magja — wróżbici 74, 75 — choroby — lekarze 75, 76.
Mieszczaństwo 119.
del Migliore Jacopo 208.
Mignanelli 261.
Mikołaj II 6.
— IV 184.
Św. Mikołaj 199, 234, 241.
da Milano Giovanni 251.
Milicje 21, 24, 25, 54, 56, 57.
S. Miniato 31, 33.
Minjatury 189, 190, 197, 198, 203, 217, 493.
Mino Berna 232.
— Giacomo 232.
— Zoppo 325, 331.
Minoryci 117, 118, 124.
Mirandola 291, 292.
Mnisi 60, 114.
Mniszki 297, 301.
Modena 135.
Moissac 152, 153.
Monaco Lorenzo 252.
Monforte Gwidon 311.
Św. Monika 114.
Monistero 291.
Monogram Chrystusa J. H. S. 368—371.
Monsalvoli 40.
Montaccianico 31.
Montalcino 5, 55, 288, 295.
Montanini Angelica 312, 313.
— Karol 60, 312, 313.
— Tomasz 312, 313.
Montano d'Arezzo 226.
Montaperti 41, 43, 44, 320, 525.

Montecalcino 43, 44.
Monte l'Amiata 3, 202, 435.
— Cassino 139, 140, 200.
— Cavo 436.
Montefalco 250.
Montefeltro Federico 457.
— Niccolo 57.
— Sasso 458.
Monte Fellonico 288.
Montefiore Gentile 226.
Montepulciano 5, 114, 260, 269, 270, 273.
Monte San Savino 205.
Montmajeur Abbé 341.
Mont Oliveto maggiore 237, 462, 463, 489, 505—509, 523.
Montluc Biagio 290, 294, 295, 320, 321.
Montpellier 12.
Montreale 139.
Montreal d'Albano vel Fra Moriale 57.
Moretto 319.
Moro Christoforo 497.
Mozaiki 187, 189, 462, 464.
Musso Kornelio 382.
Muzio Girolamo 413.

da Napoli Gallardo 182.
da Narni Francesco 270.
Neapol 10, 139 — kościoły — obrazy — grobowce 177, 182, 225—227, 236 — sztuka 232 — turecka inwazja 288 — Neapolitańska Joanna 342, 345, 357, 358 — neapolitański dwór 226.
Nelli Ottaviano 333, 476.
Nello Pannoccieschi 311.
di Neri Donato 60.
— Paolo 244.
— Piccino 328.
— Placidi 257.
Neroccio di Bartolomeo Landi 232, 451, 456, 478, 484, 485, 499.
di Nese Cellino 184, 185.
Nestorjusz 105.
di Nicolo Andrea 478, 489.
— Grania 499, 500.
di Nicolo de Lolli Goro 422.
Nicea 196.
Niewolnicy 302, 303.
Nini Giovanni 285.
Nino Antonio 276.
di Nisi Niccolo 334, 335.
Nocera 358, 359.
Norymberga 231.
„Notre Dame" 153.
Novella Gwidon 45.

d'Oca Piotr 266.
Ochino Bernardo 319.
Ofano 85.
Oldoni Boniforto 500—501.
Oleśnicki Zbigniew 384, 385.
Oligarchje 118.
Olivetanie 461, 463, 490.
Orbitello 287.
Orcagua Andrea 187, 228, 236, 251.
Orlando Deodato 202.
— di Gherardo Sardello 65, 66, 160.
Ormanni Giacomo 493.
Orsini Ceccolo 57.
— Virginio 278, 355, 459.
Orso Antonio 181.
Orvieto 8, 31, 33 — bractwa 324 — Duomo 169, 185—190, 492 — muzeum 224 — płaskorzeźby 187 — 189.
„Osservanza" 365, 373, 374, 384, 450. 453.
Otrant 486.
Owidjusz 299, 381, 414.

del Pacchia Girolamo 282, 516, 524 —528.
Pacifico 121.
Padwa 248, 249.
di Paganello Rama 179.
della Paglia 8.
Paladini Carlo 205.
Paliaresi Jacopo 394.
Palmarini J. M. 246, 247.
di Panico Ranieri 303.
Pannilini Matteo 258.
Pannochioschi Nello 79, 176.

Panormita Antonio 402, 403, 416.
Paolicjanie 74.
Parma 137, 155.
Paryż 12 — malarstwo 198, 231, 232.
— „Notre Dame“ 153.
Passavanti 387.
Passignano 13.
Pastor 429.
Paterini 74.
de Patrizzi Francesco 422.
Patrycjuszki 297.
di Paulo Giovanni 483, 484.
Pawja 48, 111, 136.
Pazzi Jakób 40, 272.
Pératé 248.
Perkins P. F. 468.
Perugja 33, 267, 342 — battaglia de' sassi 80 — cysterna 156.
Perugino Pietro 123, 520.
Peruzzi Baldassare 460, 519, 525, 527—529.
Pesaro Giovanni 265.
Pescia 205.
Petrarka 104, 105, 221, 222, 249, 250, 298.
Petronio Riccardo 183.
Petriolo vel Petriuolo 85, 86, 336.
Petrucci Alfons 273, 275, 276.
— Bartolomeo 397.
— Borghese 274. 275, 277, 278.
— Fabio 275, 277, 278.
— Giacopo 259.
— Pandolfo 257—295, 440, 452.
— Rafael 266, 275—277.
— Sulpicja 272.
Petrus ks. 416, 424.
da Piacenza Agostino 460.
Piccino Neri 328.
Piccolin Ner 16.
Piccolomini Acco 328.
— Aleksander 304, 316.
— Alfons 282, 287.
— Eneasz Sylwjusz 12, 13, 45, 50, 90, 123, 286, 288, 303, 305, 370, 383, 384, 405, 415—437, 456, 493, 495, 496.
— Francesco 271, 449, 453.
Piccolomini Gabrjel 13, 16.
— Katarzyna 450, 451.
— Ranieri 16.
Piegenti Muzio 343.
Pienza 288, 425, 427—430.
di Pietro Giovanni 483.
— Pelegrino 529.
— Sano 222, 430, 478, 479, 483, 484.
Pintali Giovanni 476.
Pintoricchio (Bernardino di Bettobiagio 123, 174, 454, 465, 474, 492—500, 523, 528.
del Piombo Sebastjan 412.
Piotr z Amiens 83.
— z Nawary 265.
Św. Piotr w Moissac 153.
Piperno 166.
Pisano Andrzej 163, 178, 187.
— Bonano 146.
— Giunta 202—204, 218, 245.
— Jan 153, 159—163, 169, 179, 207, 216, 219, 233, 238, 239.
— Nicolo 150—163, 168, 177.
— Nino 163.
Pistoja 30—33, 145, 155, 160, 161, 184, 235.
da Pistoja Cino 180, 220.
de Pitigliano Ludwik 278.
Pius II 68, 263, 271, 282, 370, 405, 415, 424—429, 430, 455, 493, 496, 497.
Pius III 90, 271, 453, 494, 497.
Piza 4, 5, 7, 342 — moneta 27 — Capitano del popolo 29 — wojna 31—33, 48, obce milicje 56 — gospody 69 — morowa zaraza 76 — zabawy — uroczystości „giuocco del pomo“ 80 — ognisko sztuki 131—163 — kościoły: katedra — baptisterjum — Campo Santo — S. Paolo — Sa Caterina 132, 140, 142—146, 153, 157, 159—161, 179, 180, 185, 230, 235, 236 — wieża 146, 147 — Museo civico 161, 180— alegorja miasta 180 — pomnik Henryka VII 179, 180 — „La Pisa“ 180 — malarstwo 201, 202 — bractwa 324.

Placidi Domenico 271.
— Neri 257, 261.
Poco in Testa de Bagna Cavallo 276.
Poezja 323—339.
Poggio 302.
Policjan 246, 399, 403.
di Pologna Bernardo 397.
di Polo Gerolamo 499.
Polska 135, 384, 385.
Pompei 195.
di Poncibot Goberto 93.
Ponçus Amati 93.
Pontano Ludovico 403, 432.
Pontedera 31.
Ponzano-Romano 138.
Porino Ranier 184.
Portercole 458.
Portrety 202.
Praga 231.
Prato 33, 45.
Pratovecchio Antonio 403.
Prignano Bartłomiej 354.
Provenzano Ildobrandini Salvani 28, 32, 34, 44, 45, 49, 50, 337, 338, 388.
Prowansja 11.
Prowansalska poezja 92—94, 97—100, 105, 156.
Prudencjusz 106, 107.
Przedstawienia teatralne 407—411.
Ptolomeusz Jakób 176.
Puccinelli Angelo 202.
Puccio Capanna 251, 329.
„Purgatorio" 307, 311.
Pustelnicy 114.
du Puy Gérard 341.

Quarenghi Giacomo 135.
Quercja Jakób 177, 190, 439—449.
della Quercja Priamo 474.
da Quintavalle Bernard 126.

Radicofani 427.
Rafael 123, 209, 449, 496, 510, 523, 524, 528.
Raimondo Fra 343, 345, 346, 348, 349.
Rainaldo 141, 142.
Rama di Paganello 179.
Ranier Porino 184.
Ranieri Fasani 128—129.
— di Panico 303.
di Ranunccio Bertoldo 78.
— Gwido 78.
de Rapiza Beno 200.
Rapolano 85.
Ravacciano 116.
Ravello 151.
Rawenna 135, 199, 342.
Rea Sylwja 445.
de Recca Paweł 463.
Religijność 315.
Remus 3, 241, 460.
Reymond Marcel 181, 186.
Reynolds 221.
Riario Rafael 276.
de Ricci Guidoriccio 223.
Riccio Bartolomeo Neroni 284 515, 524.
Richter Dr. 208
Rienzi 342.
Riluogo 3.
da Rimini Francesca 71.
Rimpreto Federigho 16.
Ristori Giovanni 364.
Robert z Genewy 349.
Rocchi Krzysztof 459.
de Rogier Piotr 341, 342.
Roksana 513, 516, 524.
Roland 91.
Romański styl 134, 136, 171.
Romulus (vide Remus) 4, 241, 460.
de Roselli Antonio 403, 416.
Rosselino Bernardino 429, 430, 449, 450, 454.
de Rossi Pietro 84, 404, 428.
Rosja 135.
Rotari 135.
Rovere Giuliano 271.
da Rovigno Sebastiano 461, 462.
Rozbójnicze bandy 56—59.
„Rozzi" 281, 407—410.
Ruggieri di Loria 311, 337, 338.
Rumohr 245.

Ruskin 250.
Rustichi Francesco 494.
Rutebeufe 332.
Rzeźba 148, 149, 152—158, 161, 163, 190, 439.
Rzym 11, 12, 81, 111, 137, 138, 180, 284—sztuka — malarstwo 200—206, 528 — kościoły 178, 232 — kurja 342, 346, 347, 352.

Sacchetti 77, 244.
Sacro Speco 205.
„Sąd ostateczny" 189, 200, 236, 526.
Saint-Denis 165, 166.
Sakyamuni 237.
Salentini 48.
de Salerno ks. 407.
Salimbene Anzelm 312, 313.
— kronikarz 7, 34, 123, 124, 129.
— Liza 324.
— rodzina 12, 13, 51, 53, 54, 59, 122, 176, 312, 313, 415.
Salvani Provenzano Ildobrandini 28, 32, 34, 44, 45, 49, 50, 337, 338, 388.
Salvi Giulio 283, 288.
San Angelo 200.
— Antonio 60.
— Bernardino 70, 90, 110, 175, 298, 302, 303, 307, 353—390, 401, 435, 484, 526.
di San Celso Caterina 319.
San Clemente 200, 201, 203.
— Cristofano 34, 35, 36, 49.
— Concordio Bartolomeo 387.
— Damiano 249.
— Domenico 175, 204, 287, 359, 487.
— Francesco 202, 205, 226, 232, 238, 479.
— Galgano 23, 165—168.
da San Gallo Giuliano 456, 457.
San Geminiano 10, 33, 64, 135, 232.
da San Geminiano Bartolo 389.
— Folgore 98, 335, 336.
di San Georgio Eusebio 498.
San Gilles 152.
— Giovanni d'Asso 177.
— Gregorio 204.
San Martino 33, 139.
— Miniato 31, 33.
— Salvatore de Montamiata 202.
— Vitale 143.
Sancia 226.
Sano di Pietro 222, 430, 478, 479, 483, 484.
Sansedoni Ambroggio 88, 89, 176, 389.
Sansovino 304.
Santa Chiara 182.
— Fiora 78.
— Mintiola di Torri 177.
— Maria Antiqua 199, 203.
— — d'Arbona 166.
— — in Cosmedin 138.
— — di Donna Regina 182.
— — della Fiore 250.
— — Minerva 359.
— — Novella 180, 251.
— — della Scala vide pod Sieną.
— — di Trastevere 138, 356.
Santi Jan 266.
„Sapienza" 395—397, 445.
Saraceni 56, 132.
Saracini Francesco 264, 415.
Sardello Orlando di Gherardo 65, 66, 160.
Sardynja 10.
Sarkofagi 152, 154, 155, 157, 180.
Sarocchi Tito 445.
Sascetta vel Stefano de Giovanni 446, 453, 454, 478—483.
Sauli Bandinello 276.
Św. Sawin 234.
Scaligeri 178.
Sceny biblijne 187—189.
— z życia Chrystusa 217.
Schizma 363, 366.
Schlick Kasper 419, 434.
Schubring Paweł 236.
Scialengi 4.
di Sciarpenna 78.
Scopeto 291.
Scott Duns 376.
Św. Sebastjan 515.
Sekcje anatomiczne 398.
Selvaggja 103.

Selva di Lago 114.
Senjo 3.
Sermoneta 166.
Sermini Gentile 304, 333.
Servi di Maria 23.
da Sesto Cezar 528.
Severini Mikołaj 257.
Sforza Jan 266.
— Maria Giovan Galeazzo 459.
— Riario-Katarzyna 266.
Shelley 102.
Siena 3—vetus 42 — civitas virginis 42, 280 — città vecchia — città regia — godło „Lupa" — „Balzana" 4, 47 — Signorja — Bicherna — księga uraz 4, 5, 7, 83 — ghibellini gwelfowie 8, 29—31, 45—51 — handel 10—18, 49 — jarmarki 11, 12 — poczty 11 — moneta 15, 27, 280 — patrycjat 10, 28, 53, 54 — szlachta feudalna — szlachta miejska — rycerstwo — plutokracja—demokracja 17, 28, 85, 424—426 — Madonna patronka 17, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 50 — Nobili-Ricci — Potenti 17 — misterja 17, 87, 110 — gmina — podesta 20, 21, 26, 27 — państwo — Rzeczpospolita — Campana Comunis — parlament — rząd — balja — Consiglio generale — „Dodici" — „Nove" — Camerlingo — Proveditori — Capitano del popolo — „Terze" — „Monti" — stronnictwa polityczne — Rząd 24-ch — konstytucja (Magna Charta) 19—29, 51, 53 — sądownictwo—podatek — akta urzędowe (okładki) — wywoływacze — woźni 23, 26, 28, 29 — wojna — pokój z Florencją — „Caroccio" — „Martinella" 24, 25, 30—42, 51, 60, 288—293—syndyk — Gonfalonieri 35—37 — vendetta 45 — przyjęcie Konradyna i Karola IV 48, 53 — Rząd 9-ciu 51, 53 — wodociągi — spis ludności—„Statuti del popolo" — rewolucja ludowa — walka ogólna — anarchja — obce milicje — rabunki 51—58 — morowa zaraza 52, 55, 76, 77, 172, 244, 364—„Provvedimenti economici" — emigracja — Visconti 59—61 — dzielnice — ulice — pożary — gospody 63—69 — uroczystości — gry i zabawy — „Paljo" — pasowanie na rycerzy—wyścigi —„Elmora" — giuocco della pugna, — — del pallone — Caccia de'tori 77—83 — domy gry 83 — polowanie — kluby towarzyskie — kult miłości — majówki — karnawał — maski — kąpiele 83—86 — widowiska kościelne — przedstawienia pasyjne i teatralne — bakchanalje 86, 87 — ognisko sztuki 131—rzeźba — architektura 162—168, 177, 178, 190 — malarstwo 191—205, 244, 245 — Pandolfo Petrucci 257—295 — reformatorzy 257, 344 — „noveschi" 259, 278 — zamachy Borgjów 265—267 — „Libertyni" 278 — „Bardotti" 281 — bractwa 324 — „Cavalieri gaudenti" 324 — „Brigata spenderaccia" 334—335 — życie towarzyskie 335 — 336, Kościoły: Duomo 3, 25, 48, 51, 78, 79, 172—174, 185, 211, 212, 216, 235, 473, 488.
Maria Assunta 167.
— del Nevi 488.
Św. Jana 173.
S. Domenico 175, 204, 287, 359, 487.
S. Francesco 202, 205, 226, 232, 238, 479.
kaplica del Voto 175.
— dei Servi 232, 486, 487.
— Carmine 234.
— S. Martino 234, 280.
— S. Agostino 486, 487.
Gmachy publiczne:
S. Pietro Ovile 468, 478.
S. Cristofano 34, 35, 49.
Szpital Sta Maria della Scala 16, 25, 173, 234, 241, 364, 473, 488.

Palazzo publico 3, 19, 25, 51, 175, 222, 223, 252.
Wieża „Torre del Mangia“ 19, 43, 51, 175, 176, 284, 287, 390.
Palazzo della Signoria 241—243.
Piazza del Campo 10, 17, 19, 176.
Porta S. Marco 3.
Porta Romana 3.
Kamolja 3, 280, 290.
„Fontebranda“ 174, 442.
„Fonte gaja“ 443—446.
„Librerja“ 174, 454.
Contrada di Provenzano 50.
Cytadela 285—288.
Augustynjanie 113.
Dominikanie 113, 174.
Franciszkanie 113, 174, 179, 364, 365.
Św. Katarzyna — relikwje 359, 360.
Uniwersytet „Studio“ 51, 185, 391, 404.
„Casa di sapienza“ 395.
Akademia „dei Rozzi“ 281, 407—410.
da Siena Gwido 202, 204, 205.
Signorelli Łukasz 458, 489—492.
Sinigaglja 266—267.
Simone Giorgio 526.
Sinezjusz 201.
dei Sinibaldi Cino 101, 184, 185.
Soderini Niccolo 353.
Sodoma (vel Bazzi Antoni) 123, 222, 314, 500—528.
Sordel 93.
Soria Lopez 282.
Sozzini Bartłomiej 257, 264.
— Giovanni 15, 292, 526.
— Mariano 404, 405, 416, 419, 434, 450.
Spannocchi Antonio 500.
— Giulio 500.
Spanzotti Marcin 500, 501.
Społeczeństwo 63—86, 92, 299, 315.
Squarcialupi 12, 225.
Staggia 257, 258.
Starnina Gherardo 252.
di Stefano Giovanni 177.
Stefano di Giovanni (Sasetta) 446, 453, 454, 478—483.
Stefano Jan, syn Sasetty 453.
Strassburg katedra 153.
Stroje kobiece 303—310.
Strozzi Piotr 288—294, 320.
Strzygowski Józef 245.
Studio generale 391, 393.
Studium artium 166.
Stwosz Wit 446.
Suger opat 166.
Supino 180, 237.
Sybilla helespontyńska 485.
— tiburtyńska 530.
Sycylja 10, 12, 56.
Sykstus III 111.
— IV 486.
Szampanja 11.
Sztuka 191, 192, 200—202.

Taccoli Mariano 460.
Tagliacozzo 48.
Talamone 5.
Talenti Francesco 250.
Tancredi Angelo 121.
di Taranto Filip 182.
Tarleti Gwidon 183.
Torrita 291.
Tasso Bernardo 318.
Tavena vel Pastaglio Jacopo 122.
Teatr 407—410.
Teatro italiano 88.
Tebaidy 236, 237.
Tedeschini Laudomja 423.
— Nanni 423, 451.
— Francesco 449.
Tedesco Gian 439, 440.
Teixer Lodovico 396.
Telesmata 390.
Tentennano 13.
Św. Teodat 200.
Teodora 201.
Tercjarze 118.
de Termes duc 288, 321.
Terracina 166.
Testa Arrigo 93.
— Mikołaj 274.
Thode 202, 234, 236, 238.
Tibaldeschi 355.

Tino di Camaino 173, 179—182.
— de Senis 181.
— Tinibaldi 202.
Tintoretto 203.
Tizio Sigismondo 499—500.
da Todi Jacopone 129, 130.
di Togno 334.
de Toledo Garcias 288.
— Piotr 288.
Tolfa 291.
Tolomei 12, 45, 51, 52, 122, 176, 415.
— Bernard 461.
— Carolino 49.
— Claudio 319, 411—413.
— Deo 44, 49.
— Girolamo 267.
— Ildobrandino 311—312.
— Jacomo 264.
— Lelio 285.
— Moco 328.
— Pia 311.
— Piero 310, 328.
Tomasz z Bergen 414.
di Tommé Bartolomeo 173.
— Lucca 232, 234.
Tondi Giovanni 453.
Tornabuoni Lukrecja 129.
Tornaquinci 41.
Torniella in Val di Merse 20.
Torrini 232.
de Tournon 286.
Traini Francesco 232, 237.
Tressa 3.
Triest 13.
„Triumf śmierci" 235—237.
Troghino Francesco 33.
Troyes 11.
Trubadurzy 71, 92—96, 108, 300.
Tucci di Piombino Giovan Maria 524.
Tuldo Mikołaj 345.
Tulja d'Aragona 318—320.
di Tura Agnolo 48, 80, 211.
— Bartolo 397, 404.
Turapilli Ventura 516.
Turcja 288, 345, 486, 497.
di Turino Giovanni 445.
Turnieje 98.
Tuscja 29.
Tycjan 412.

Ubaldini z Mugello 31.
Uberti Farinata 32, 46, 47.
Ubertino d'Arezzo 99.
da Udine Jan 315, 316.
Ugazzo 329.
d'Ugo Ildobrandino 32, 33, 37.
Ugurgeri Ciampolino 328.
„Ukrzyżowanie" 202, 203, 216—219, 229, 238, 248, 525.
Umbrja 139, 266, 342, 489.
d'Ungheria duca 59.
Unghero Malatesta 54.
Uniwersytety 166.
Urban IV 47, 54.
— V 345.
— VI 55, 355—359.
Urbano da Cortona 451.
d'Urslingen Guarnieri 56.
Usiglja 41.

Valdambrino Francesco 440.
Valdichiana 72.
Valdorcia 72.
Valentino duca 260, 266—270.
Valla Wawrzyniec 405.
della Valle 323.
Vanni Andrea 173, 344, 467, 468.
— Franciszek 123.
da Varano Rudolf 352.
Vasari 132, 204, 212, 230, 234, 236, 240, 246, 446, 510, 522, 523.
Vecchieta vel Lorenzo di Pietro 123, 174, 222, 405, 430, 450, 456, 476.
da Venafro Antonio 260, 265, 271, 275.
di Ventura Agnolo 174, 182, 183.
— Matteino 54.
— di Giuliano Turapilli 516.
„Venturieri" 60.
Venus 299.
de Vercelli Baptysta 275, 500.
Vergine del Bordone 206.

Vernaccio Fra 168.
Vernazza Antonio 315.
— Santina 315.
delle Vertighe kościół 205.
Verocchio 223.
Vico 33.
di Vici Francesco 182.
da Vienna Giovanni 74.
de Vienne Angeli 92.
de Vieri Ugolino 175.
Vignali Buonagiunta 288, 411.
Vignone 85.
Vilani Giovanni 15, 84.
da Villanuccio Guglielmo 58.
da Vinci Leonardo 137, 455, 459, 502.
Visconti Barnaba 52, 53, 55, 56, 60, 61, 167, 178, 260, 342, 345, 352, 354, 393, 399.
— Filip Maria 367.
— Giovan Maria 366.
Vitello Vitelli 277.
Vitignano 291.
di Viva Pietro 430.
Volturno 151.
Voragine Jakób 108, 218.

Wacław cesarz 59.
Wechselburg 153.
Wenecja 55, 56, 174, 272, 357.
Wergiljusz 91, 104, 406.
Werona 65, 66, 178.
Wesela 309, 310.
Węgierscy „venturieri" 56.
Wickhoff F. 204, 208.
Wido biskup 140.
Wieże obronne 63, 64.
Wiktor II 6.
Williram 109.
Witruwjusz 135.
„Wjazd do Jerozolimy" 216, 217, 219.
Włochy: polityczne stosunki 52, 55.
— sztuka 244, 245.
— malarstwo 194—196, 200, 201.
Włoski język 411—413.
— styl 170.
„Wniebowzięcie N. M. P." 77, 86, 218, 230, 239.
Wyprawy krzyżowe 201, 424, 427.

Zacharjasz papież 200.
Zambelli 462.
Zdekauer 397.
„Zdjęcie z krzyża" 218, 219, 503, 517.
Zelanci 365.
Zeuxis 195.
Zimmerman 202, 245.
Zinzera Nannina 319.
Złocenia w malarstwie 239.
„Znalezienie krzyża" 503.
Św. Zofji kościół 143.
Zoppo Mino 325, 331.
Zorgi Bertolomeo 93.
Zuccantini Claudio 285.
„Zwiastowanie" 218, 224, 252, 455, 527.
Zygmunt cesarz 434, 473.
Św. Zygmunt 453.

Żonglerzy 71, 300.
„Życie anachoretów" 236.
Żydzi 15.

BIBLIOTEKA AIP W

SIENA CZĘŚĆ I i II

ERRATA

Strona	7	*wiersz*	2	*od dołu zamiast*	walczenie
					ma być walczenia
21	5	*góry*		wychodzć	wychodzić
48	8	*dołu*		nesłychanego	niesłychanego
67	19	*góry*		nich	nim
107	13	*góry*		przepysza	przepyszna
155	12	*dołu*		harmonjnie	harmonijnie
173	2	*dołu*		arytstyczne	artystyczne
174	12	*dołu*		postanowił	postanowili
199	5	*dołu*		Santa Mara Antiqua	Santa Maria Antiqua
224	15	*dołu*		pizańske	pizańskie
225	2	*dołu*		adegaweńskim	andegaweńskim
227	15	*góry*		było	była
258	13	*góry*		pucił się	puścił się
262	12	*dołu*		czawrtej	czwartej
303	17	*góry*		dalego	daleko
306	10	*góry*		znasznie	znacznie
324	16	*góry*		praktyka	praktyki
382	2	*góry*		przemawania	przemawiania
384	11	*góry*		manowicie	mianowicie
415	10	*góry*		węksżość	większość
426	14	*dołu*		chchiał	chciał
452	7	*dołu*		rzeczyspolitej	rzeczypospolitej
490	3	*dołu*		arystycznego	artystycznego
491	6	*dołu*		światła	światła
492	5	*góry*		wzudzający	wzbudzający
507	10	*góry*		załamenemi	załamanemi



Biblioteka AP W
27782/8