HIEREMIAS

W. DZIEDUSZYCKI

HISTORYA
MALARSTWA
WE WŁOSZECH

Wojciech Dzieduszycki.

Wojciech Dzieduszycki.

HISTORYA MALARSTWA WE WŁOSZECH.

LWÓW.
GUBRYNOWICZ I SCHMIDT.
Z DRUKARNI WŁ. ŁOZIŃSKIEGO.
1892.

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001004527828

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

II 1.416.302

A

1999 K 463/1

I.

Słowo wstępne. — Starożytność.

Dostałem zaszczytne wezwanie, abym dzieje sztuki wyłożył zamkniętemu, a wysoce wykształconemu kółku słuchaczy, którzy sztukę lubią, ale po największej części na niej się nie znają. Jest po prostu niepodobieństwem, abym temu wezwaniu w dwunastu godzinach uczynił zadość. Sztuka zawiera w sobie wielką ilość odrębnych sztuk poszczególnych, a rozwój ich wcale nie bywa równoległym: dla każdej sztuki trzeba szukać innego podziału na szkoły, trzeba dobierać innych wyrazów technicznych i trzeba się trzymać innej metody wykładu. Nie chcąc się tedy zupełnie usunąć od nałożonego na mnie obowiązku, a chcąc dać pożywną strawę, poprzestanę na dwunastu wykładach o historyi malarstwa we Włoszech.

I to przedmiot, o którym się niezliczone biblioteki spisało. Należy się tedy z góry powiedzieć, jaką to historyę malarstwa myślę streścić. Nie myślę się bawić ani w biografię malarzy, ani w wyliczanie wszystkich znanych, a choćby znakomitszych dzieł sztuki; nie myślę opisywać technicznych postępów tego kunsztu. Mojem zadaniem będzie opowiedzieć, jak w rozmaitych epokach zadanie sztuki malarskiej pojmowano. Powiem przy tem, jak się należy patrzeć na dzieła sztuki malarskiej, powstałe w rozmaitych czasach i krajach i jaki sąd należy się o nich wydawać. A w ten sposób zrobię może niektórym tę przysługę, że im umożliwię artystyczne używanie tam, gdzie bywa często niedostępnem dla dzisiejszych pokoleń. Myśmy w pewnych jednostronnych ideałach piękna wychowani i wszystko gotowiśmy sądzić podług jednego kanonu. Co dziś nie bywa modnem, nie wydaje nam się pięknem i trzeba częstokroć długoletniego ćwiczenia na to, aby się poznać na zaletach dawniejszej sztuki.

Jeśli kto został wychowanym w wielkim świecie i jeżeli obcował wiele ze sztuką współczesną, nabrał zwykle zamiłowania wyłącznego dla dzisiejszych prądów i podobnie, jak większość współczesnych malarzy, zupełnie nie pojmuje piękna dawniejszego, nie rozumie owych urzędowych, że tak rzekę i prawowiernych pochwał, któremi sztukę klasyczną pod niebiosa wynosimy, powtarza je może usty przez brak cywilnej odwagi, ale myśli w głębi serca, że to frazeologia zabobonna i że przed drugą połową dziewiętnastego wieku nie było nigdy sztuki godnej tego imienia.

Jeżeli przeciwnie wychowywano kogo gdzieś w zaciszu i w zetknięciu z tradycyami klasycznemi, jak to się jeszcze przecie często trafia, podoba mu się później jedynie sztuka klasyczna szesnastego stulecia i będzie niesprawiedliwym tak dla dawniejszej jak dla późniejszej. Sam byłem długo w tym wypadku i pisywałem nawet książki o sztuce pod wpływem tych wyobrażeń. Mam jednak przekonanie, że wskazówki dane słowem, mogą każdemu ułatwić przełamanie przesądów estetycznych. Nie zastąpią one nigdy zwiedzania kościołów i muzeów po krajach zachodnich, a szczególnie we Włoszech, ale uczynią kiedyś to zwiedzanie łatwiejszem i korzystniejszem. Będę bardzo szczęśliwym, jeźli taka korzyść wyniknie z moich odczytów.

Rozwój malarstwa bywa późniejszym od rozwoju innych sztuk, a wyprzedza jedynie rozwój samodzielnej muzyki. Do rozwoju malarstwa potrzeba technicznych odkryć, bez których się wszelka poezya obchodzi. Budownictwo bywa sztuką użyteczną i staje się sztuką piękną przez naturalną chęć przystrojenia pomieszkań ludzkich. Gdy się religia domaga odtworzenia kształtów ludzkich albo zwierzęcych najnaturalniejszą bywa rzeczą wyrabianie figur z drzewa, z gliny albo z kamienia i rzeźbiarstwo powstaje. Późno dopiero przychodzi myśl odtworzenia tego cieniu ludzkiego, który widujemy w zwierciedle, a niezmiernie wiele uwagi, ćwiczenia i biegłości trzeba na to, aby urzeczywistnić podobny zamiar. Ztąd poszło, że malarstwo dojrzało dopiero po rzeźbiarstwie tak w starożytności, jako też u ludów nowożytnych i że nigdy nie zajęło w starożyności tego stanowiska przeważnego pośród sztuk przemawiających do wzroku, jakie zajmuje obecnie i od kilku wieków.

Najpierwszem malarstwem u ludów pierwotnych bywają hafty niewieście, wykonane za pomocą różnobarwnych nici dla przystrojenia odzieży. Bywają to zrazu hafty czysto geometryczne, a bawią oko odmianą barw i rytmem linij. Powoli powstaje u hafciarki myśl naśladowania kształtów zwierzęcych, albo roślinnych. Ale sama natura

ściegu nadaje szkicom hafciarki charakter geometryczny i dowolny, uniemożliwia przedstawienie scen bardziej skomplikowanych, ustawienie perspektywiczne przedmiotów i oznaczenie snbtelniejszych odcieni barwy.

Niezadługo powstaje u pierwotnego ludu, myśl przystrojenia mieszkań i naczyń w ten sam sposób, w jaki przystrojono szaty. Wtedy mężczyzna zastępuje kobietę i używa zamiast nici, barwy. Nie naśladuje jednak natury, naśladuje hafty niewieście i tworzy malowidła, na których narysowano bez względu na perspektywę, na jednym tylko planie kończaste figury o grubych konturach i barwach jaskrawych, coś na kształt zwierząt herbowych. Takie malowidła nazywają się stylizowanemi. Mówimy zaś o najdoskonalszym obrazie, że ma styl, jeźli w pewnej mierze te najpierwotniejsze malowidła przypomina: to jest, jeźli figury tak układa, ażeby je można od razu przejrzeć, ażeby każda część obrazu występywała osobno i wyraźnie, ażeby barwy tworzyły jakąś harmonię, aby nie było ani szczegółów zbytecznych, ani migotliwej pstrokacizny, aby wreszcie linie rysunku dawały się objąć kilkoma prostemi geometrycznemi figurami. Fotografie *a la minute* nie mają wcale stylu, obrazy Matejki miewają niestety stylu za mało, a bywa stylu za wiele w obrazach Korneliusza.

Najdawniejsze malowidła, jakie znamy są to malowidła ścienne wykonane po grobach Egipcyan, już za kilku pierwszych dynastyi, a więc niezmiernie odległej starożytności, której nawet obliczyć niepodobna. Są to ściśle stylizowane malowidła, wyobrażające rozmaite sceny z powszedniego życia nieboszczyka, wymalowane dla roskoszy i zabawy jego cieniu, czyli mary przybywającej wraz z trupem w grobie. Wszystkie postacie bywają na jednem tle, a dalsze odmalowane nad głowami bliższych. Kontury twarde i silne, barwy jaskrawe i nieliczne występują na obrazach tych bez cieniowania i przejścia, jako ostro odgraniczone plamy czarne, białe, zielone, szafirowe, czerwone, albo żółte. Postacie ludzkie są zawsze sztywne i przedługie; u wszystkich bywają twarz i nogi z profilu, a pierś, ramiona i oko z frontu narysowane, przez co wszystkim nadano dowolną i niemożliwą postać. Mimo to wszystko bywa zrozumiale opowiedzianem. Zwierzęta, podobnież zawsze z profilu widziane, i nieliczne wyobrażone rośliny bywają o wiele lepiej wykonane od ludzi. Wszędzie panuje ruch ożywiony, omal że nie gorączkowy i obrazy te wielce zajmujące, bo odsłaniają przed nami wszystkie tajemnice życia i religii Egipcyan. W całości swojej tworzą na kształt kobierca obwieszonego po ścianach grobowców i kolumnach świątyń.

Przez kilka tysięcy lat nie zmieniono w Egipcie sposobu malowania i celu sztuki malarskiej. Aż do czasów Rzymskich nie wpadło na myśl żadnemu Egipskiemu malarzowi, aby było warto wiernie odrysować kształt ludzki, badać prawa perspektywy, albo grę kolorów, nadawać jakikolwiek wyraz ludzkiej twarzy. Jednak ta wiecznie dziecinna sztuka nie była zawsze bezmyślną i można w niej także odróżniać epoki rozkwitu i upadku. Za IV. i V. dynastyi, potem od XVII do XIX i wreszcie za ostatnich królów panujących w szóstym wieku przed Chrystusem obserwowano naturę i opowiadano niezgrabnie, ale wyraźnie i pouczająco, to co widziano albo to co sobie wyobrażano. W innych epokach kopiowano tylko bezmyślnie i pobieżnie dawne dzieła.

Za IV i V dynastyi, to jest wtedy gdy piramidy powstały, malowano prawie tylko po grobowcach i same tylko sceny rodzajowe, na których możemy się dowiedzieć, jak zamożniejsi Egipcynie żyli, jak ziemię uprawiali, jako to woły, owce, antylopy, psy i drób różny były ich zwierzętami domowemi i jako rzemiosła już wtedy kwitły w Egipcie. Przedmiotów religijnych prawie nie masz, nie masz na malowidłach postaci poczwarnych; wszędzie stylizowane i skicowe naśladowanie natury, u wszystkich ludzi jeden i ten sam Egipski typ, tak że niepodobna jednej twarzy od drugiej odróżnić.

Wielkie wydarzenia polityczne wstrzęsły Egiptem w ciągu drugiego tysiąclecia przed Chrystusem. Azyatyccy najeźdzcy z plemienia Sema najechali Egipt i na czas jakiś zawojowali kraj. Królowie XVII dynastyi zdołali tych najeźdzców wygnać, królowie XVIII dynastyi odbywali zwycięzkie wyprawy w głąb Azyi i Afryki, a królowie XIX dynastyi musieli odpierać pierwsze napady naszych Aryjskich przodków, przybywających na łodziach i wozach z Azyi mniejszej. Walki te podniosły u Egipcyan świadomość narodową i religijne uczucie. One podały nowy przedmiot malarzom, którzy odtąd świątynie zdobili opowiadaniem o sprawach królów i bogów. Widzimy bitwy i tryumfy, wśród których zjawiają się konie i wielbłądy i różne zwierzęta zamorskie, widzimy dokładnie lubo nieudolnie odrysowaną charakterystykę rozmaitych narodów, tak że murzyna, Araba, Żyda i Europejczyka, można i dziś z łatwością na staroegipskiem malowidle odróżnić, widzimy charakterystyczne portretowe profile królów i ich małżonek i wreszcie fantastyczne, a poczwarne postacie bogów, o ludzkich ciałach i zwierzęcych głowach. Trzeci rozkwit w szóstym wieku przed Chrystusem odznaczał się tylko staranniejszem wykonaniem dawnych motywów.

Nie znamy prawie malarstwa pierwotnych Babilończyków, Żydów, Fenycyan i Assyrejczyków, którzy berło cywilizacyi objęli po Egipcyanach. Wiemy tylko, że pokrywano także ściany ceglane Babilońskich pałaców malowidłami, a raczej mozajkami z łuski i że je obwieszano kobiercami haftowanymi w barwne wizerunki łowów i wojen. Dzieła te zaginęły bezpowrotnie. Mamy jednak wyobrażenie o tem jak malowały owe narody dzięki temu, że zastąpiono w Assyryi malowidło trwalszą kolorowaną płaskorzeźbą. Kraj ten górski obfitował w płyty ciosowe, a chodziło zwycięskim wojownikom Niniwy o to. aby ich czyny odwzorowano w sposób nieznikomy. Ubrano tedy Assyrejskie pałace nie w kobierce i nie w mozajki z łuski, i owszem przyobleczono je w pancerz ciosany, na którym wyryto kontury obrazów, które potem malowano na sposób Egipski, rozumie się, że bez odznaczenia świateł i jakichkolwiek odcieniów.

Muzea Londynu i Paryża posiadają dziś liczne okazy tej Assyrejskiej sztuki, będącej o tyle już płaskorzeźbą, że niektóre wypukłości ciała ludzkiego występuja na nich plastycznie. Widujemy tu sceny wojenne i łowieckie, rzadko tylko sceny z życia haremowego królów. Sztuka ta przypomina jeszcze bardzo sztukę Egipską i od niej zapewne wzięła swój początek; jest jednak stanowczo postępową i dowodzi tego, że Assyrejczycy przypatrywali się naturze pilnie i usiłowali ją naśladować.

Na najdawniejszych płaskorzeźbach Assyrejskich, pochodzących z dziewiątego stulecia przed Chrystusem widzimy postać ludzką tak samo pojętą, jak u Egipcyan, z tą tylko różnicą. że mamy przed sobą postacie bardziej krępe, o naturalnych proporcyach, lubo zawsze o nienaturalnem zestawieniu członków, postacie muszkularne mniej nieprawdziwe od Egipskich, których pokręcone ciała, ustawione na pół z profilu, a na pół z frontu tem bardziej rażą. I sztuka Assyrejska nigdy nie dała sobie rady z ciałem ludzkiem, nigdy nie ożywiła ludzkiego wyrazu, nigdy się nie cofnęła przed wyobrażeniem jakiejkolwiek wojennej okropności i lubowała się nieraz w zimnem wyobrażeniu najokropniejszych tortur, których widok dla tego tylko nie jest odrażającym, ponieważ nie widać śladów bolu na nieudolnie wykonanych postaciach męczenników.

W innym jadnak względzie poczyniła płaskorzeźba Assyrejska w ósmym i siódmym wieku przed Chrystusem znaczne postępy. Zaczęła się przypatrywać perspektywie, zdała sobie sprawę z tego, jak postać bliższa dalszą zasłania i jak przedmioty maleją w miarę większego oddalenia. Zaczęto tedy krajobrazowe tło wyobrażać, albo

rysować w sposób naturalny pary zwierząt i ludzi widziane z profilu. A jeśli krajobrazy pozostały zupełnie dowolnymi i nieudolnymi, udało się czasem zwierzęta, a mianowicie konie i lwy zupełnie dobrze odrysować. Witamy z radością na Assyrejskich rysunkach wspaniałe Arabskie rumaki, o gibkich i silnych ciałach, a wyrazistych głowach, a podziwiamy wyraz gniewu i cierpienia w postaciach rannej lwicy, albo lwa miotającego się na rydwan królewski. Co więcej oglądamy czasem już głowy zwierząt naturalnie w ten sposób ku nam zwrócone, że patrzą w nasze oczy.

Nie dano Assyryi wydoskonalić rysunku postaci ludzkiej. Dopiero w szóstym wieku udało się późniejszym Babilońskim artystom dokonać tego postępu. Im to bowiem winniśmy przypisać płaskorzeźby na pałacu Daryusza w Persepolis. I tu raz jeszcze oglądamy sceny od wieków ukochane na wschodzie, lubo tu większy pokój zapanował. Widzimy króla Persów ofiarującego skrzydlatym bóstwom, albo przyjmującego poselstwa podbitych narodów. Wszystko zresztą tak się przedstawia jak dawniej; wszystko się odbywa na pierwszym planie i obrazy pozbawione głębokości ponieważ krajobraz tylko z lekka markowany, a co najwięcej para tylko postaci postępuje od razu z profilu; nie ma kompozyi, ani ugrupowania; wszystko idzie gęsiego; wielkość idealną królów wyrażono, wyobrażając ich w postaci olbrzymów; wiernie oddano profil rozmaitych szczepów ludzkich, nie odrysowano żadnego ludzkiego wyrazu. Ale w tem postęp ogromny, że ciała ludzkie zupełnie dobrze z profilu odrysowano. Jedne tylko oczy w migdał wykrojone. Zresztą widzimy ludzi zdrowych i pięknych a spokojnych, którzy dla tego nas tylko nie zachwycają, ponieważ wykonanie rysunków bardzo pobieżne. To odtworzenie perskiego ceremoniału dziś tylko dla historyka pouczające. Niegdyś te jaskrawo malowane processye musiały być okazałą ozdobą architektoniczną pałaców pana Azyi; a niedawno temu w Suzie odnaleziony wojownik, wykonany z kolorowych tafli i dziś bawi oko, ponieważ nie stracił swojego ciepłego ubarwienia.

Wielkie o to się toczą spory w świecie uczonym, czy sztuka grecka powstała samoistnie? czy może przeciwnie Grecy przyjęli gotową sztukę od ludów dalszego Wschodu i Południa? To pewna, że rzeźby greckie długo były do Wschodnich podobne, że pojmowano rysunek postaci ludzkiej tak samo jak w Egipcie i Assyryi, i że posiadano sztukę zrazu o tyle bardziej jeszcze pierwotną i ubogą, że nie używano wcale kolorów i że malowano tylko czarne cienie na czerwonem tle, podobne do cieniów chińskich, któremi dzisiejsze dzieci się bawią, przesuwając figurki z papieru wycięte

pomiędzy świecą a ścianą. Powoli dopiero dobierano nowych kolorów i stworzono malarstwo równe wschodniemu. Rozpowszechnienie ćwiczeń atletycznych przyzwyczaiło Greków do oglądania nagiego ciała w najrozmaitszych postawach. Zrozumieli naturę muszkułów, wytworzyli sobie szlachetny ideał dziecinnego, pacholęcego, męskiego i niewieściego ciała i rychło doprowadzili rzeźbę i płaskorzeźbę do tego, że się naszego podziwu domaga odtworzenie ciała ludzkiego, takiego, jakiem być powinno, pięknego, zdrowego i pełnego ruchu i siły. Zwłaszcza ciało nagie, męskie bywa już zupełnie pięknem w tej dawniejszej, tak zwanej archaicznej rzeźbie greckiej. Szaty, któremi podówczas, to jest na początku piątego wieku przed Chrystusem, postacie żeńskie zawsze przyoblekano, sztywne i w dowolne fałdy ułożone, włosy u wszystkich postaci nienaturalnie trefione, a twarze martwe zawsze jednakowe, zawsze uśmiechnięte, długo jeszcze nawet pozbawione owej portretowej cechy, która bywała przecie znamieniem niejednej egipskiej lub assyryjskiej postaci.

Już w połowie piątego wieku wyzwoliło się rzezbiarstwo greckie zupełnie przez Fidyasza i Polikleta. Skończył się dlań okres archaiczny, nastał czas klasyczny. Do piękności ciała przystąpiła piękność głowy. Najczęściej jest to piękność idealna, ale widujemy także głowy charakterystyczne albo portretowe. Głowy idealne przedstawiają ludzi różnej płci i różnego wieku, takimi, jakimi być powinni, a więc zawsze prawie jednakowymi, zawsze takimi, jakimi sobie wyobrażamy ideę młodzieńca, męża albo niewiasty bez przypadkowych różnic, jakie wytwarzają życie, charakter, albo wybitne cechy indywidualizmu. Takie głowy na pięknych i zdrowych ciałach pełne życia, ale pozbawione wyrazu troski lub namiętności, wtedy nawet gdy widzimy ciało zajęte trudem i bojem. przystoją bogom i bohaterom i bywają przez Fidyasza i Polikleta ukochane. Trafiają się jednak lubo z rzadka i w tej już epoce wyjątkowe głowy charakterystyczne, to jest, posiadające już nietylko ogólno-ludzkie cechy, ale także wszystko to, co znamionuje pewien naród albo pewien stan, głowy portretowe oddające wiernie rysy tego lub owego człowieka. Postacie męskie zwykle nagie, niewieście przyobleczone w pięknie i naturalnie fałdowane szaty; włosy przepysznie traktowane, wykonanie płaskorzeźby równie szczęśliwe jak wykonanie posągów, wszystko składa się na spokojne a swobodne piękno, któremu nic późniejszego w rzeźbie nie sprosta. Wszędzie gdzie przedstawiono rzecz spokojną, powstały arcydzieła; gdzie przedstawiono bitwę, należy się podziwiać niezrównaną robotę ciał bijących się ludzi, ale niczem nie zamącony spokój na twarzach,

zadziwia i nie zadawalnia. Rzeźba była zawsze główną sztuką u Greków; jej prawie służyły świątynie i ona była mistrzynią malarstwa. Malarstwo bowiem wcale nie było zaniedbane. Z poza kolumn portyków wyglądały często wielkie na północ zwrócone mury, pogrążone wiecznie w cieniu, na których monumentalne, jaskrawe malowidła przypominały boje ojczyste i sprawy bogów i bohaterów. Po pokojach mrocznych Greków, do których się światło ledwie przez jedne drzwi przekradało, przechowywano naczynia, na których podobne sceny odrysowano i które pozostały prawie jedynymi dla nas świadkami starogreckiej sztuki malarskiej, i kafle, na których wypalano jaskrawemi barwami tak zwane *inkausta*, które poniekąd nasze olejne obrazy zastępowały.

Rzeźbie trzeba było greckiego słońca, albo przynajmniej pełnego dnia greckiego, w którymby światło nowego życia głazom dodawało. W ciemnych nieoszklonych izbach pomieszkań i wśród ciemnych, zewsząd ocienionych portyków, po których przepędzano skwarne południe, domagali się Grecy jaskrawej barwy, któraby cieszyła oko. Do tego zadania zastósowało się malarstwo greckie. Zachowało charakter dekoracyjny i gardziło subtelnościami, któremi się malarstwo nowożytne chwali, a gdy później zakładano po domach możnych galerye obrazów, tak zwane pinakoteki, ustawiano je zawsze po pokojach, do których mdłe światło dochodziło tylko przez drzwi na północ otworzone. O tem powinniśmy pamiętać, sądząc dzieła starożytnej sztuki, ustawione po muzeach, wśród pełnego światła i tak, aby się im można z bliska przypatrzyć.

Współcześnie z Fidyaszem pracował w Atenach malarz Polignot. On dopiero uczynił z malarstwa greckiego sztukę naprawdę; nie wyprowadził jej jednak z epoki archaistycznej, używał bowiem bardzo mało kolorów, niezręcznie przedstawiał kończyny, nie nadawał wyrazu twarzom, prawie nie dawał tła obrazom, ustawiał postacie co najwięcej parami, nie przedstawiał ciała ludzkiego, albo zwierzęcego w skróceniu, słowem nie korzystał z tego w czem malarstwo może górować nad klasyczną rzeźbą. Jego utwory robiły wrażenie płaskorzeźb z epoki Fidyasza, w którychby twardy kontur i jaskrawa barwa zastępowały misternie wyrobioną wypukłość. Takie malarstwo nie mogło się żadną miarą z rzeźbą mierzyć.

Pliniusz przekazał nam dokładną historyę starogreckiego malarstwa. Nie myślę jej tu powtarzać, zobojętniała bowiem dla nas, skoro arcydzieła greckiego kunsztu dawno zaginęły. Gdy Praksiteles i Skopas kazali namiętności wystąpić na lice posągów, i gdy zaczęli nagie dzieci i niewiasty rzeźbić, poszedł za ich śladem malarz

Parrazyusz. Ale dopiero za dni Aleksandra Wielkiego wprowadzili Zewksys i Apelles sztukę malarską do swojej epoki klasycznej. Użycie licznych półcieni nadało obrazom większą delikatność. Kazano zawsze rzeczy przedstawionej odbywać się na pierwszym planie obrazu i nie dopuszczano, aby szczegóły krajobrazu, albo postacie obce głównej sprawie uwagę od właściwej treści obrazu odwracały. Ale tworzono z licznych postaci grupę, po której łatwo można było zrozumieć intencyę artysty, w której jedni stali bliżej, a drudzy dalej, ale która tworzyła jedną całość, złączoną nietylko jednością akcyi i myśli, ale i także tem, że tworzyła zbiór harmonijnie złączonych linij i barw uzupełniających się wzajemnie i sycących oko. Umiano już malować rozmaite akcessorya, szaty i szkła przeźroczyste, światła sztuczne, owoce i kwiaty i mieszczono je po obrazach, ale zawsze tak skromnie, aby nie odwracały uwagi od całości. Wywoływano jednym obrazem tylko jedno zbiorowé i wyraźne wrażenie. Jednem słowem stworzono styl, który w malarstwie odtąd będziemy nazywać klasycznym.

Aby wyczerpać charakterystykę klasycznego sposobu malowania, dodam chyba jeszcze, że starogreccy artyści nie stronili od charakterystyki ludów jednostek i stanów, odróżniali na obrazach Greczyna od barbarzyńca, wolnego od niewolnika, bogatego od ubogiego, tworzyli portrety ludzi, podobne do wzorów, ale dalecy od przesady i karykatury, idealizowali wszystkie głowy, to jest osłabiali rysy indywidualne i charakterystyczne, pozostawiając ich tyle ile trzeba, aby je odrazu spostrzeżono, przestrzegając wszelako, aby się nie stały brzydkiemi. Podobnież radzili sobie z wyrazem radości i boleści, zwycięstwa i przestrachu, słowem, ze wszelkim wyrazem namiętności ludzkiej. Wyrażali te uczucia, ale łagodzili je tak, aby twarzy nie wykrzywiały i pięknu nie przeszkadzały. A że całość była nastrojona na jeden łagodniejszy i szlachetniejszy ton, przeto stosunek wyrazów pozostawał ten sam i malarz umiał wzruszyć, chociaż równocześnie domagał się podziwu dla piękności.

Miemano, że ciało ludzkie piękniejsze od wszelkiej szaty, od wszelkiego zewnętrznego przyboru. Obnażano tedy postacie ile tylko na to sens historyczny pozwalał. Gdy je przyoblekano, starano się o to, aby można było kształty pięknego ciała odgadnąć pod fałdami materyi. Nie oznaczano zazwyczaj tkaniny, z jakiej materya powstała i ubarwiano ją tylko ogólnikowo kolorem lokalnym, o które się żadne poboczne światła nie odbijały.

Obraz każdy wyobrażał tylko jedną chwilę w jednem zdarzeniu. Na naczyniach pozostawiono przestrzeń wolną pomiędzy

obrazami, tak, że widziano inny obraz, gdy patrzano na inną część naczynia. W komnatach i portykach odgraniczano pojedyncze obrazy za pomocą girland, owoców i kwiatów lekkiej malowanej architektury i tak zwanych groteskow, a czasem ściany albo sufity, jedynie groteskami przystrajano. *Groteska* wyobrażają dzieci, pacholęta i dziewczęta, zwierzęta rozmaite, a czasem także fantastyczne twory zlepione z rozmaitych ciał ludzkich i zwierzęcych. Wszystkie te istoty bywają małe, nagie i swobodne. Zdają się igrać z girlandami i architekturą malowaną; — albo ulatują z wieńca na wieniec, albo w inny jaki uroczy sposób bawią oko i wyobraźnię swojemi dziecinnymi albo uroczymi kształtami.

Mówiłem już, że czas i ludzie obeszli się nielitościwie z dziełami greckiego pędzla. Oprócz naczyń nie mamy żadnych starogreckich malowideł. Na naczyniach widujemy tylko prawie bezbarwne rysunki, wykonane przez rzemieślników. Można co najwięcej oglądać na nich klasyczną kompozycyę i poprawny rysunek.

Znamy natomiast doskonale malowidła Greków osiadłych jeszcze w starożytności w Italii i uczniów ich etrurejskich albo rzymskich — choć tych ostatnich było naprawdę bardzo mało. Sztukę tę zwykliśmy nazywać etrurejską, albo starorzymską, choć to była naprawdę tylko kolonia sztuki starogreckiej. O tej to więc sztuce dają nam wierne wyobrażenie liczne rysunki i obrazy, odnalezione we Włoszech.

Ilość tak zwanych etrurejskich naczyń, przechowywanych po muzeach, jest dziś niezmierną Są to po największej części tylko ładne sprzęty nic więcej. Pochodzą przeważnie z greckich pracowni, Znachodzą się jednak na wielu naczyniach napisy etrurejskie, a wtedy bywa czasem kompozycya tak gorączkowo niespokojną, że trzeba się domyślać roboty etrurejskich, a nie greckich garncarzy.

Daleko ważniejszymi są ścienne obrazy. Najdawniejsze poodkrywano w głębi grobów etrurejskich, kutych w skale na prawym brzegu Tybru. One dają podobno wyobrażenia o archaicznej greckiej sztuce, jaka istniała przed Apellesem i Zewksysem. Są to sceny wyjęte z greckiej mitologii, albo z życia starożytnych Italików. Widzimy tu obraz wojen, krwawych igrzysk lub ofiar, pląsów i spokojnych biesiad. Wszędzie jest kompozycya zupełnie taka sama jak na płaskorzeźbie. Malarze, którzy tworzyli te ornamentacyjne i pobieżne malowidła, rysowali zupełnie dobrze, znali dokładnie ciało ludzkie i ludzkie ruchy, umieli realistycznie naśladować rozmaite sprzęty i przybory, wyrazy twarzy wyrażali za pomocą kilku wybitnych rysów, a barwy jaskrawe nakładali wielkiemi płaszczy-

znami, tak aby wyraźnie widniały w mroku grobowców. Obrazy te bywały barwną, wymowną i poważną ozdobą przybytków śmierci, równie pouczającą jak dawne malowidła egipskie, a o wiele piękniejszą. Brakło im jednak perspektywicznej głębokości. Wszystkie postacie na pierwszym planie obok siebie malowane, nie tworzą żadnej całości, nie układają się w przyjemne linie i przypominają raczej płaskorzeźby jak obrazy.

Później za cesarstwa rzymskiego nie malowano już grobowców, ale pokrywano zaciemnione wnętrze publicznych i prywatnych gmachów freskami, a wykładano posadzki pałaców i świątyń mozaikami. Te dzieła ornamentacyjnej i pobieżnej, ale często bardzo efektownej sztuki wykonywali sami prawie tylko Grecy, spadkobiercy klasycznej tradycyi Zewksysa i Apelesa. Resztki fantastycznych a dowcipnych grotesków można do dziś przy świetle pochodni oglądać po ciemnych sklepieniach domu Nerona w Rzymie. Wspaniałe mozaikowe posadzki w Muzeum Watykańskiem, świadczą o wdzięcznej a dowcipnej wyobraźni i tych późnych greckich artystów, wyprowadzając przed nasze oczy ciżbę dzieci, amorków, zwierząt i poczwar, ujętych w cudowne ramy ornamentyki geometrycznej. Freski odnalezione w pałacu cesarzy w Rzymie, niezliczone freski wykopane w Pompei i tak zwane Aldobrandyjskie wesele w Watykanie, przedstawiają nam szereg klasycznych kompozycyj mniej albo bardziej udatnych. Obok scen historycznych i mitologicznych, widzimy tu sceny rodzajowe, dowcipy na wzór przekupki, wyjmującej amorki z kojca i krajobrazy o nie wielu szczegółach i dekoracyjnym układzie. Rysunek bywa często szlachetnym, a czasem, choć rzadko poprawnym. Gdzieniegdzie karnacya dotąd zachowała świeżą i pełną potęgę. Postępowalibyśmy sobie jednak bardzo niebacznie, gdybyśmy chcieli sądzić słynne arcydzieła starogreckiego malarstwa po tych pobieżnych a najczęściej niezręcznych utworach.

Zresztą w późniejszych czasach lubowali się znawcy przedewszystkiem w subtelniejszych inkaustach i na takich inkaustach spoczywała chwała późniejszych malarzy. Być może, iż te obrazy odpowiadałyby bardziej naszemu wyobrażeniu o zadaniach sztuki. Ale na nieszczęście tych właśnie inkaustów nie posiadamy wcale. Z pewnością starożytną jest tylko płyta marmurowa, znaleziona w Pompei, na której się znajdują szczątki obrazu, wyobrażającego Niobę. Oprócz tego istnieją dwie kafle malowane, jak twierdzą, w starożytności inkaustem. Na jednej z nich wyobrażono Muzę na drugiej Kleopatrę. Pierwsza znajduje się w Muzeum miejskiem

w Kortonie, druga w jakimś prywatnym domu w okolicy Neapolu. Początek starożytny obydwu jest mocno wątpliwy, i nic przeto o inkaustowem malarstwie mówić nie możemy.

Znaleziono natomiast w Pompei dwie wspaniałe mozaiki, które nam dają wysokie wyobrażenie o monumentalnej sztuce Greków i Rzymian. Nie usiłują wcale oddawać subtelniejszych odcieni i po prostu nie znoszą bliższych oględzin. Ale zachowały całą świeżość koloru i wywołują w małej odległości uderzające złudzenie prawdy. Pies czarny strzeże jednego z domów pompejańskich i otworzył pysk gotów kąsać. Przeniesiono do muzeum neapolitańskiego klasyczną mozaikową kompozycyę, na której widać jak młody Aleksander z podniesioną włócznią pędzi na rydwan króla Persów. Konie Daryusza się spłoszyły; sam Daryusz przerażony gotów z rydwanu zeskoczyć. Pełno tu życia i prawdy i siły; pełno wyrazu i szlachetnej charakterystyki, a barwy złączyły się w jedną główną harmonię.

II.

Sztuka starochrześciańska.

Nowa religia nie od razu wytworzyła własny ideał sztuki. Posługiwała się długo środkami używanemi w pogaństwie, a niebardzo się kwapiła do tego, aby swoje świątynie malowidłami przystroić. Długo czuła wstręt zupełny do rzeźby, mniemając, że ta sztuka powiedzie Chrześcian do bałwochwalstwa, a jeźli pierwotni biskupi pozwalali na to, by kaplice pośród katakumb malowidłami ozdobiono, widzieli radzi symboliczne obrazy, które bóstwa wprost nie wyobrażały. Widujemy tedy pośród katakumb ścienne malowidła, zresztą ze wszystkiem do pogańskich podobne, których jedyną zaletą mniej więcej szczęśliwa kompozycya, a które są bez komentarza niezrozumiałe. Orfeusz grający na lutni pośród zwierząt drapieżnych, albo młody pasterz w kapeluszu i w koszulce klasycznej z barankiem na plecach, albo wreszcie ryba wyobrażają Chrystusa, i studyum tej symboliki chrześciańskiej należy raczej do teologii jak do historyi malarstwa. Należy się jednak nadmienić, że wyobrażenia Chrystusa bardzo młodocianego, malowanego na wzór dawnych Apolinów i Merkurych, trafiają się już w pierwszych wiekach chrześciaństwa; że podobnież znaleziono w katakumbach ścienne malowidła, wyobrażające klasycznie pojętą Przenajświętszą Pannę, karmiącą swojego Boskiego syna, Swięte niemowlę, w obecności trzech królów, albo proroka Izajasza, który jej chwałę opiewał na ośm wieków przed jej przyjściem. Podobnież Mojżesz albo inni święci prorocy bywają czasem malowani w postaci starogreckich młodzieniaszków.

Dopiero po tryumfie swoim politycznym posiadło Chrześciaństwo naprawdę swoją własną sztukę. Wtedy dopiero utworzono większą część malowideł, zdobiących dziś wnętrze katakumb i wtedy

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

przyobleczono bazyliki chrześciańskie w okazałą ozdobę mozaik, która po większej części do dnia dzisiejszego dotrwała.

Nie mogę się tu wdawać w opis pierwotnego kościoła chrześciańskiego, tak zwanej bazyliki, bo by to mnie odprowadziło daleko od mojego przedmiotu. Ale należy się tu powiedzieć pokrótce, że taka pierwotna bazylika, bywała długim na zewnątrz wcale nie ozdobnym budynkiem, którego wnętrze dzielono na trzy nawy albo na pięć naw za pomocą klasycznych kolumnad. Nawa środkowa bywała najwyższą i kolumnady dźwigały tu po obydwu stronach bezpośrednio duży mur o niewielu oknach. U góry nie było sufitu i wiązanie dachu było wyraźnie widoczne; u końca tej wielkiej nawy znajdowało się szersze i sklepione miejsce na ołtarz, oddzielone od nawy wielkim łukiem. Otóż strojono mozaikami mury nad kolumnadą wielkiej nawy i sklepienia absyd. Mozaiki te miały wprawdzie światła poddostatkiem, ale były tak oddalone od widza, że ornamentacyjny charakter sztuki starożytnej był tu zupełnie stosownym i że brak subtelniejszych szczegółów wcale nie raził.

Najbogaciej ubierano w mozaiki ów wielki łuk, który nawę główną od chóru dzielił, albo też sklepienie absydy. Nad ołtarzem wielkim wyobrażano najczęściej Chrystusa siedzącego na tronie, albo stojącego na falach Jordanu pomiędzy postaciami wielkich świętych. Inne postacie święte dążą z obu stron ku Synowi Człowieczemu. U stóp Jego spoczywa częstokroć baranek jako Jego własny symbol, a po sześć baranków dąży wtedy z jednej i z drugiej strony, wzdłuż mozaikowej opaski do tego baranka środkowego, wychodząc z dwu stajenek zaciemnionych palmami daktylowemi. Na jednej napisano Betlehem, na drugiej Jeruzalem, a owe baranki wyobrażają dwunastu apostołów. Wnętrze łuku tryumfalnego, oddzielającego chór od wielkiej nawy zapełniają zwykle historye z Pisma Świętego, a najczęściej z Nowego Testamentu, a obydwa boki wielkiej nawy nad kolumnadami bywają podobnemi historyami wypełniane, albo też ustrojone w procesye, idące z hołdem do tronu Chrystusa.

Takie bazyliki można odnaleść prawie wszędzie we Włoszech; głównie wszelako w Rzymie i w Rawenie. W ten sposób, prawie wyłącznie budowano we Włoszech kościoły, począwszy od czwartego do jedynastego wieku po Chrystusie i jeszcze Katedra Pizańska tem tylko się różni od właściwych bazylik, że nawa sklepiona, poprzeczna. pośrodku przez kopułę uwieńczona oddziela chór od wielkiej nawy. Później wprowadzono do budownictwa kościel-

nego we Włoszech rozmaite żywioły romańskie i gotyckie; ale w gruncie rzeczy kościoły te pozostały bazylikami i strojono je w dawne mozaiki, aż do końca trzynastego i początku czternastego stulecia po Chrystusie. Dopiero później zaniechano po za Rzymem bazylikowych budowli i zastąpiono stare mozaiki freskami, mającemi znamiona nowej zgoła sztuki.

I na Północy także stawiano bazyliki. Ale uboższa Północ musiała od razu mozaiki zastąpić malowidłami ściennemi, a charakter tych malowideł zgoła odmienny, zasłużył na nazwę barbarzyńskiego. Takie malowidła barbarzyńskie, traktują zresztą te same przedmioty, co tamte lepsze, które nazwiemy bizantyńskimi, i trafiają się czasem nawet w północnych Włoszech.

Najszersze natomiast pole dano sztuce mozaistów w Bizancyum, dokąd przeniesiono stolicę państwa Rzymskiego. Tu powstali pośród Greków bizantyńskich najzdolniejsi artyści, i przewaga sztukmistrzów greckich usprawiedliwia nazwę, którą powszechnie owej starszej chrześciańskiej sztuce nadano.

Począwszy od czasów Justyniana przestano na Wschodzie budować bazyliki i zastąpiono je cerkwiami okrągłemi, a częściej jeszcze kwadratowemi, ponad któremi się unosi centralna kopuła. Z czasem łączono cztery albo pięć takich kwadratowych, kopulastych cerkwi, w jedną całość, podłużną, albo mającą kształt krzyża greckiego, t. j. równoramiennego. Tak stworzono także w budownictwie styl bizantyński. Wnętrze bizantyńskiej cerkwi bywa dość mroczne, a światło dostaje się do wnętrza zazwyczaj tylko przez małe okienka w kopułach. Z tego wynika, że właśnie tylko górne części cerkwi są rozświecone. Te części pokryto mozaikami, albo przynajmniej malowidłami na złotem tle, jawiącemi się nad głową pobożnego ludu, na wzór świetlanego, niebiańskiego widzenia. Zdobyto przeto dla malarstwa ogromne przestrzenie i sprawiono, że malowidła stały się w cerkwi rzeczą ważniejszą od budowniczego jej rozkładu. Powoli tak się rozlubowano w tem malarstwie, że całe wnętrze cerkwi zamalowano. Uroczyste i tajemnicze postacie niebiańskie zaludniły sklepienia i kopuły, a sceny z pisma świętego, albo z żywota świętych Pańskich, albo dziwne wyobrażenia alegoryczne pokryły cerkiewne ściany. Pobożny widz, wśród mroku, malowanych szczegółów nie rozpoznaje, ale czuje, że go otoczyły jakieś święte cienie i w trwodze swojej kaja się przed Bogiem. Ale wreszcie i na tem nie poprzestano i zaczęto wśród dziedzińców klasztornych budować cerkwie, na zewnątrz także obmalowane od stóp do głów. I to co czyniono na początku średnich wieków, do-

tąd czyni się po ławrach Rossyi, na górze Athos i pośród gór Libanu. Już na przestrzeni ziem, które uznawały zwierzchnie berło Jagiellonów można nieraz wśród dziedzińca klasztornego oglądać cerkiew podłużną, przyobleczoną w jaskrawą szatę uroczystych stylizowanych fresków, w pochody świętych, przypominające uroczystą powagą i nieudolnym rysunkiem owe malowidła, które niegdyś pokrywały świątynie i pałace starożytnego Wschodu. Wszystko na wewnątrz i na zewnątrz wykonane podług odwiecznego malarskiego podania, przepisy wedle których postacie bywają stworzone, znachodzą się po księgach zwanych w Słowiańszczyźnie „podlinnikami“, a jeźli może być mowa o twórczości artystycznej w późniejszych czasach istnienia tej sztuki, to trzeba pamiętać, że zanim duch odrodzenia aż w te wschodnie zawiał krainy, nie chodziło w tej twórczości o oddanie prawdy, życia, wyrazu i widomego piękna, a chodziło jedynie o znalezienie nowego, o ile możności powszechnie zrozumiałego symbolu, za pomocą którego możnaby tłumom nabożnym głosić, czy to tajemnice wiary, czy to dzieje Pisma, czy to zasługi świętych; ten charakter miało malarstwo kościelne przez całe prawie średnie wieki; ten charakter zachowało malarstwo cerkiewne, poniekąd po dziś dzień.

Na południowym Wschodzie poniszczyli Muzułmanie starobizantyńskie mozaiki, zabierając najwspanialsne cerkwie na meczety. A że Chrześcianie wschodni, z małemi zmianami, zawsze te same odtwarzali postacie, przeto malowidła ścienne, które można dziś oglądać po cerkwiach wschodnich, przechowały wprawdzie dość wiernie typ bizantyński, ale powstały już w czasach nowszych, kiedy stare obrazy bezmyślnie nowymi podobnymi zastąpiono Na Zachodzie przeto i na Północy możemy oglądać najwspanialsze dzieła szczero bizantyńskiego kunsztu, zakrywające bogatą powłoką obrazów i ściany i sklepienia okrągłych albo kwadratowych świątyń.

Najdawniejszym pomnikiem tego rodzaju jest kościół świętego Witalisa w Rawennie, który powstał w szóstem jeszcze stuleciu, za panowania Justyniana. Ogólne wrażenie bizantyńskiego bogactwa zostało tu wprawdzie zburzone, gdy zastąpiono wśród kopuły wizerunek mistyczny Bogarodzicy otoczonej przez sześcioskrzydlne Serafiny i nieruchome proroki, mdłemi malowidłami z czasów późniejszego odrodzenia; ale wielkie mnóstwo starożytnych mozaik pokrywa dotąd górną część murów.

W całej bizantyńskiej okazałości jaśnieje dotąd niezrównanie piękny kościół świętego Marka w Wenecyi. Prawda, że mozaiki nowożytne nakryły i fasadę i wielkie przestrzenie we wnętrzu

cudownego przybytku; ale tu można w największej pełni odnieść wrażenie zamierzone niegdyś przez bizantyńskich mistrzów, tu można klęczeć na wzorzystej posadzce, pośród świątobliwego mroku, a oglądać nad głowami, świat nadprzyrodzony nieruchomych bogów i świętych, którzy stoją jakby wśród nieprzemiennej wieczności, na tle złotem rozświeconem przez małe po kopułach umieszczone okienka. Tu można się o tem przekonać, że monumentalne mozaiki średnich wieków, dopięły swego celu; że sztukmistrze bizantyńscy, zgoła nie byli barbarzyńcami i że żadna późniejsza sztuka nie umiała tak dobitnie ludziom przypominać, że sami są prochem i że ich życie nie jest nawet chwilką w obec wiecznego majestatu Boga.

Mozaiki bizantyńskie u św. Marka w Wenecyi powstały w czasie, od jedenastego do XVgo wieku. W drugiej połowie tego wieku nastało tu już odrodzenie, a późniejsza sztuka bizantyńska choć już także wyzwolona z niektórych pętów, postawiła sobie ręką ruskich sztukmistrzów, znakomity pomnik na Północy. Malarze z Wilna pokryli freskami z rozkazu Kazimierza Jagiellończyka świętokrzyską kaplicę w Krakowie, a mimo niedawnej restauracyi, po dziś dzień świadczy to dzieło o tem, jak głęboko na północ zaszły mistyczne i głęboko obmyślone formuły i tajemnicze a nieruchome uroki owego teologicznego, a przez długi czas najniesłuszniej wzgardzonego bizantyńskiego malarstwa.

Nie same tylko monumentalne zadania spełniali mistrze średniowiecznej Grecyi. Obok mozaistów, którzy mury i sklepienia pokrywali swojemi dziełami, żyli inni mozaiści złotnicy, którzy święte naczynia inkrustowali drogimi kamieniami, odtwarzając tu w miniaturowych rozmiarach postacie zupełnie podobne do owych wielkich, które tam na sklepieniach świątyń bujały. I w tym względzie przechowuje Wenecya najznakomitsze bizantyńskie prace a to dwa antepedya, jedno złote w kościele świętego Marka, drugie srebrne w kościele Zbawiciela (San Salvatore). Tu jednak chybia sztuka bizantyńska swojego celu i małe złotnicze figurki wzbudzają tylko podziw dla cierpliwości robotników, i dla bajecznej kosztowności materyału, z którego je wyrobiono.

Że już pominę mnogie hafty, któremi strojono kobierce i ornaty i któremi obwieszano kraty oddzielające przy ofierze mszy św. kapłanów od ogółu wiernych, muszę napomknąć o świętych ikonach i mnogich ilustracyach rękopisów. Ikony wyobrażają zazwyczaj te same abstrakcye teologiczne, które pokrywają sklepienia cerkiewne, albo głąb absyd kościelnych; ilustracye przeciwnie poświęcone scenom z pi-

sma i z legend świętych, a wyjątkowo tylko na pierwszej kartce, albo na jakimś nagłówku jakiegoś rozdziału, wyobrażają także teologiczne symbole. Ztąd wynika zasadnicza różnica pomiędzy illustracyami wykonanemi za pomocą farb wodnych na pargaminie a ikonami wykonanemi zapomocą tak zwanych suchych farb mineralnych (farb *al tempera*) na deskach lipowych albo cedrowych pokrytych pokostem gipsowym. Na ikonach oglądamy nieruchome bizantyńskie postacie, oderwane od świata i na złotem tle zjawione, po illustracyach utrzymuje się natomiast klasyczna tradycya. Widujemy tu często świeckie i rodzajowe motywa, widujemy nawet sceny mitologiczne. Mimo zbyt silnych konturów i mało cieniowanych jaskrawych kolorów, przypominają typy idealizowane połączone z prostą a wyrazistą kompozycyą starożytność, na wszystkich rękopisach greckich powstałych jeszcze za dni Komnenów, a zatem w jedenastym i dwunastym wieku, i świadczą o tem, że wcale biegła sztuka świeckich malarzy istniała, obok sztuki teologicznej, i że dopiero wtedy zaginęły ostatnie klasyczne tradycye, kiedy francuscy baronowie w roku 1204 Konstantynopol zdobyli i wszystkie najwspanialsze dotąd tam przechowane dzieła starogreckiej sztuki, barbarzyńską ręką zniszczyli.

Te same krucyaty, które śmiertelny cios zadały swobodniejszemu i lepszemu malarstwu bizantyńskiemu, rozniosły po całem Chrześciaństwie święte Ikony, obrazy, które się stały były przedmiotem właściwej czci i o których mawiano chętnie, że były dziełem świętego Łukasza apostoła, albo nawet aniołów niebieskich oglądających wiecznie chwałę Boga i Jego Rodzicy. Mnisi, którzy te właśnie dzieła wykonywali, usiłowali jak najsumienniej odebrać postaciom swoim pozory prawdy i życia i zamienić je w stylizowane symbole. Tak zwane koszulki złote i srebrne, pokryły blachą kruszcową większą część obrazu, a miejsce twarzy i rąk zajmowały bronzowe plamy, po których czarne kreski oznaczały rysy albo palce. Najczęściej widywano na ikonach wielką postać Bogarodzicy o smagłej cerze, orlim nosie i podłużnej twarzy, albo Chrystusa, albo wreszcie innego świętego, którego podobnie jak i samego Chrystusa wyobrażano teraz prawie zawsze jako zawiędłego białobrodego starca, w kapłańskich szatach; ale czasem także tłum małych czarnych główek i rączek wyglądał z poza kruszcowej koszuli, przypominając tak biblijne sceny, zresztą często po ścianach świątyń odtwarzane.

Mozaiki i malowidła monumentalne nie przestały bowiem być głównem zadaniem średniowiecznych artystów, mianowicie

w bardziej cywilizowanej południowej części Europy. Na nich należy się tedy sobie wyrabiać wyobrażenie o tej sztuce malarskiej, której się miano średniowiecznej jedynie naprawdę należy. Tu można zobaczyć o ile słusznem powszechne zresztą wyobrażenie, jakoby ta sztuka była wszędzie jednakową i jakoby nie ulegała żadnej zmianie przez ciąg całego tysiąclecia, przez który przyozdabiała świętemi postaciami wszystkie świątynie Chrześcijaństwa.

Najdawniejsze starochrześcijańskie mozaiki, powstałe jeszcze w czwartem stuleciu, przypominają z daleka sztukę monumentalną pogańskiej starożytności. Robią jednak zawsze raczej wrażenie haftów a nie prawdziwych obrazów. Chrystus imponujący, kolosalny przyodziany w klasyczne fałdziste draperye, podobny do Jowisza gromowładnego, jakiego wyśniła starożytna Hellada, zasiadł ponad wielkim ołtarzem w kościołku świętej Pudencyany w Rzymie. Dwie klasyczne postacie starorzymskich matron świętej Praksedy i świętej Pudencyany stoją po obydwu stronach stolicy. Pod niemi widać energiczne głowy i piękne kształty mężnych apostołów, którzy zasiedli u stóp swego Mistrza. W głębi widać miasto Jerozolimę, a u stóp Chrystusowych owych trzynaście baranków; znane symbole ewanielistów ulatują ponad głowami. Wszystko pełne świętej grozy i obrządkowej powagi. Ciemne kontury wielkich, jaskrawo ubarwionych postaci zgadzają się doskonale z ornamentacyjnym i monumentalnym charakterem mozaiki, a to tylko szpeci święte wyobrażenie, że starsze nie restaurowane później głowy, są tak niewyraźne jak gdyby je wykonano paciorkami na kanwie.

Niebawem na grozę coraz większy nacisk kładziono we Włoszech. Mozaiki u św. Pawła za murami w Rzymie powstały w szóstym już wieku, ale jeszcze za panowania rzymskiego. Tu wyobrażono na łuku tryumfalnym sędziwego białobrodego Chrystusa z Apokalipsy, otoczonego przez starców przyobleczonych w białe szaty. Chrystus jest wprost brzydkim, ale wielki strach wieje z tej potężnej kompozycyi.

Mężem jeszcze, nie starcem, jest Chrystus stojący na wodach Jordanu w Absydzie kościoła św. Kozmy i Damiana, wzniesionego pośród ruin *forum Romanum*. Ale i w tej mozaice starano się o to przedewszystkiem, aby święta groza spoglądała na widza. Za dni Gota Teodoricha stworzyli tu artyści potężne brodate postacie, i tak Chrystus jak apostołowie i święci którzy stoją po Jego prawicy i lewicy, to olbrzymi nadludzcy, o formach przypominających jeszcze dawne klasyczne ideały. Nie o wiele inne robią wrażenie mozaiki, któremi przystrojono za tegoż króla Gotów Teodoryka, kościół

Aryański świętego Apolinarego nowego w Rawenie. Tylko tu kompozycya jest ogromniejszą i groźni ale piękni jeszcze święci, kroczą ku Chrystusowi, co zasiadł w głębi na tronie, po obydwu bokach długiej nawy średniej. Nie idą, biegną krokiem szybkim, potężni a spragnieni zbawienia.

Na kilka kroków od św. Apolinarego, można się przekonać w okrągłym, bizantyńskim kościele św. Witalisa, jaki to nowy duch zawiał we Włoszech, gdy Justynian, w szóstym wieku, i panowanie i sztukę bizantyńską przeniósł na italski półwysep. Miejsce siły i grozy zajęła uroczysta etykieta, miejsce gwałtownego nieraz ruchu, zajęła święta nieruchomość. Wszystko co się w państwie bizantyńskiem działo, działo się podług przepisu, wszystko działo się tak jak tego pragnął i jak rozkazał dwór cesarski; wyobrażono sobie niebawem, że i w niebie musi panować etykieta sztywna, podobna do tej jaka zapanowała na dworze cesarzy, i tu u św. Witalisa wyrażono przedewszystkiem na złotem tle sklepień cesarza Justyniana i cesarzową Teodorę, jego małżonkę, wystrojonych w cesarskie ornaty, poobwieszanych świętemi wisiorami i otoczonych nieruchomym dworem. Odnajdziesz tu jeszcze liczne znamiona pierwotnej staro-chrześcijańskiej sztuki. Ten sam tu empfatyczny, szkicowy ale szlachetny rysunek, te same masy farby pełne a jaskrawe, te same idealizowane kształty i rysy, te same duże oczy występujące prawie na wierzch głowy. Ale miejsce swobodnej kompozycyi zajął nudny układ dworskiej procesyi. a miejsce dawnych szat klasycznych, z popod których wyglądały zawsze prawdziwe kształty żywego ciała ludzkiego, zajęły twarde ornaty, któremi ludzi na wzór lalek drewnianych obwieszono.

I odtąd taka etykietalność opanowała powszechnie sztukę. Wszystkie postacie stały się nieruchomemi, po złotych sklepieniach wschodnich cerkwi. Święci roztwierają ręce w wiecznej modlitwie; aniołowie trzymają rozwarte skrzydła, Bóg błogosławi, a wszyscy jakby zaklęci pośród niedostępnej wieczności. Przez długie wieki powtarzają artyści to co inni już powiedzieli przed nimi, a tracą zupełnie z oka prawdę i naturę. Wszystkie postacie stają się znowu stylizowanemi tylko symbolami, jak niegdyś w starożytnym Egipcie. Postacie naumyślnie przedługie stają przed nami zawsze twarzą do nas obrócone i przyobleczone w szaty jaskrawe, poza któremi wcale nie znać ciała. A jeśli która postać z tradycyi całkiem, albo po części naga, wtedy mamy przed sobą zamiast żywych członków same suche patyki na drewnianych zawiasach, istne członki pierwotnej lalki. Karnacya bywa martwo

bladą, albo taką prawie jak u murzyna; kilka kresek oznacza rysy twarzy, główne cienie, włosy i brodę. Wszystko na długie wieki oddaliło się od natury jak tylko mogło najdalej. A jednak te martwe postacie nie przestają robić wrażenia uroczystego jakiegoś wzoru, występującego pięknie na tle pozłoty, a ilekroć jakiś Germański albo Romański artysta usiłował oddać coś podobniejszego do życia, tworzył stokroć niedołężniejsze jeszcze bohomazy, podobne do dzisiejszych wiejskich bohomazów cerkiewnych, karykatury o dużych głowach, kucych ciałach i dziwnie wykrzywionych twarzach, które przestały już nawet być pięknym przystrojem gmachów świętych. Takie to karykatury można oglądać na ścianach kościoła św. Gedeona w Kolonii, chrzczelnicy w Parmie, tudzież w podziemiach kościoła św. Klemensa i w kościeleśw. Praksedy w Rzymie. U św. Klemensa bohamazy o tyle dla nas ciekawe o ile przedstawiają życie i cuda św. Cyryla apostoła Słowian.

Kto chce zrozumieć bizantyńskie mozaiki i małowidła, kto nie chce poprzestać na samem tylko uroczystem a ogólnem wrażeniu, jakie sprawiają bazylika albo cerkiew przyozdobione bizantyńskiemi wizerunkami, ten musi się przedewszystkiem nauczyć języka, którym średniowieczna sztuka przywykła mówić, języka zupełnie samowolnego, ale języka, którego znajomość niejedno zapewnia używanie. Nie możemy tu roztrząsać całej owej świętej symboliki, o której traktuje osobna nauka zwana ikonografią chrześcijańską, nie mniej jest jednak moim obowiązkiem, wspomnieć o kilku zasadniczych symbolach, bez których znajomości zrozumienie średniowiecznych i późniejszych cerkiewnych małowideł jest zgoła niemożliwe.

Nazwisko osób malowanych pisano często przy nich. Ale że nie wszyscy wierni umieli czytać, uciekano się do innych symbolicznych środków, aby oznaczyć znaczenie i że tak rzekę teologiczną rangę wyobrażonych postaci. Często ważniejsze i świętsze postacie w większych przedstawiano rozmiarach, zwykłem jednak i nieodmiennem ich znamieniem bywały nimbus, gloria i brak obuwia.

Nimbus jest to kółko albo kwadrat złocony otaczający głowę tym kształtem, że twarz w nim jakby w ramach ujęta. Nimbus kwadratowy oznacza osoby, które jakiś przybytek Boży fundowały, albo obdarzały, a które za życia w tym przybytku wyobrażano. Nimbus okrągły bywa na Zachodzie znamieniem osób Trójcy Przenajświętszej, aniołów i świętych nowego zakonu; taki sam nimbus

dawano na Wschodzie także świętym starego zakonu i w ogóle królom, cesarzom, książętom i kapłanom. Jeźli wreszcie nimbus otacza głowę jednej z osób Trójcy Przenajświętszej, mieszczą w nim krzyż, którego środek i dolne ramię bywają przez twarz zakryte. Na trzech widomych ramionach tego przez nimbus ujętego krzyża, bywają często wypisane greckie litery: ο ω ν, które można przeczytać: Ten Który Jest. Krzyż wśród nimbusu oto nieomylne znamię, za pomocą którego można zawsze poznać osobę Trójcy Przenajświętszej, czy ją w ludzkiej czy zwierzęcej postaci wyobrażono. Czarny wreszcie nimbus otacza głowy szatana, złych duchów i wielkich grzeszników.

Gloria, która nie zawsze ale często opromienia postać osób Boskich i Przenajświętszej Panny a czasem także wyobrażenie duszy ludzkiej w chwili wniebowzięcia, jest to światłość otaczająca całe ciało. Bywa na Wschodzie całkiem kolistą jakby cyrklem zakreśloną, i na Wschodzie i na Zachodzie bywa oprócz tego płomienistą, albo też podłużną, a nad głową i pod stopami zakończoną ostro, w którym to ostatnim razie nazywa się pęcherzem rybim: *vesica piscis* albo też lepiej i stósowniej: mandorla.

Wreszcie nogi bose oznaczają osoby Trójcy, aniołów, proroków, patryarchów, apostołów i pustelników. Jeżeli jednak, która z osób Trójcy w stroju kapłańskim występuje, bywa obutą.

Boga Ojca wyobraża zazwyczaj ręka otoczona nimbusem boskim. Ręka ta ujęła częstokroć mnogie ludzkie dusze w postaci małych białych figurek.

Najczęstszemi i najróżnorodniejszemi bywają wyobrażenia Boga Syna. Najczęściej widujemy Chrystusa niemowlę, młodzieńca, albo męża albo starca z Apokalipsy, przyobleczonego w greckie szaty i błogosławiącego; albo też strojnego w przybory biskupie jako tak zwanego Archijereja. Miejsce człowieka zajmuje czasem anioł młodociany i skrzydlaty, zwany na Wschodzie Aniołem Wielkiej Rady i wyobrażający niejako boską tylko naturę Słowa. Czasem widujemy znów baranka, lwa, albo rybę. Nie mniej Orfeusz, Jonasz albo Izaak wyobrażają Chrystusa; ale w takim razie przestrzega nas o symbolicznem znaczeniu postaci nimbus krzyżem znaczony.

Zwyczajnem wyobrażeniem Ducha św. bywa gołąb, tak jak ręka wyobraża zwykle Boga Ojca. Każda osoba Trójcy Przenajświętszej bywa jednak wyobrażaną tak, jak Bóg Syn na świadectwo zupełnej współistności i równości tych postaci. Trzej aniołowie, albo trzej Chrystusowie znachodzą się czasem na jednym obrazie, wyobrażając Trójcę i nawet monogram Chrystusów znajduje się przy głowie

każdej z tych postaci. Czasem znowu widzimy na jednym obrazie Chrystusa wyobrażonego trzy razy jako starca, męża i młodzieńca. A wtedy starzec wyobraża Ojca, mąż Syna, a młodzieniec Ducha Świętego. Trzej jednakowi aniołowie zasiadają częstokroć przy jednym stole, trzej mężowie w jednym wieku zajmują stolicę niebieską, albo też Ojciec jako mąż, wysyła Syna pacholę na pielgrzymkę ziemską. Trafia się także, lubo rzadko, wyobrażenie Trójcy pojęte jakoby z indyjska, na którem trzy głowy spoczęły na jednym tułowiu.

Na najdawniejszych obrazach wyobrażano Bogarodzicę, jako niewiastę stojącą, której głowa i ramiona przekryte fałdami starogreckiej chlamidy, a której ramiona w modlitwie na kształt krzyża rozwarte. Taką bywa ilekroć staje samotnie w głębi absydy kościelnej w miejscu zazwyczaj przez Chrystusa zajętem. Małe postacie śmiertelnych ludzi tulą się częstokroć pod fałdy jej płaszcza, szukając nadprzyrodzonej opieki, a wtedy Bogarodzica otrzymuje w Słowiańszczyźnie miano Pokrowy. Jeźli zaś Chrystus sam nad ołtarzem na tronie zasiada, staje Jego matka po Jego prawicy z rękami błagalnie do niego wyciągniętemi. Nieraz, zwłaszcza po ikonach i na haftach siedzi Matka Boska na tronie z rękami w krzyż rozwartemi, całkiem zresztą do Pokrowy podobna. Ale wtedy Boskie niemowlę siedzi na Jej kolanach w podobnej postawie i obraz staje się tak nienaturalnym i stylizowanym, jak to tylko być może. Ta sztywność wydała się nawet Bizantyńskim mistrzom zbyt wielką. Na mozaikach tedy i na malowidłach ściennych wyobrażano zazwyczaj tylko górną część takiej Bogarodzicy, z Dzieckiem wyskakującem z jej żywota. To wyobrażenie mieszczono u najwyższych sklepień cerkiewnych, otaczano je wizerunkami proroków i nadawano mu czysto mistyczne znaczenie świętej Sofii, owej przedwiecznej Mądrości, z której wyszło Słowo i której ziemskiem wcieleniem była Marya. Takie wyobrażenie Matki Boskiej zastępuje nawet czasem wyobrażenie Bóstwa. W krzaku ognistym, z którego Bóg mówił do Mojżesza widać u Bizantyńców czasem rękę Boga Ojca, czasem Anioła z boskim nimbusem, a czasem wizerunek owej Mądrości Przedwiecznej.

Później dopiero zaczęto malować Boga Rodzicę siedzącą na krześle z dzieckiem na ręku. Ale i to najprostsze wyobrażenie Bizantyńskie stawało się sztywnie uroczystem przeto, że tak matkę jak nawet niemowlę przyoblekano w ciężkie królewskie ornaty i że niemowlę błogosławiło prawicą, a w lewicy trzymało księgę, ruchem i postawą więcej do jakiegoś biskupa jak do dziecka podobne.

Obok Bogarodzicy i Apostołów najczęściej bywają wyobrażani Archaniołowie, święci rycerze i przedewszystkiem św. Jan Chrzciciel, najczęściej stawiany naprzeciw Matki Boskiej po lewicy Chrystusa, choć św. Marek zwykł to miejsce wyjątkowo w Wenecyi zajmować.

Świętego Jana wychudłe członki wyglądają z pod wielbłądziej albo koziej skóry obwiązanej chlamidą. Włosy jego dziwnie się kręcą. Czasem bywa skrzydlatym, jako anioł, który Panu gotował drogi. Czasem miewa dwie głowy: jedną żywą na karku, a drugą ściętą na misie, którą trzyma w prawicy.

Trudno opisywać sposób, w który wszystkie sceny z Pisma św., historyi kościelnej i świętych legend wyobrażano. Wspomnę tylko kilka ciekawszych szczegółów, których w nowożytnem malarstwie zaniechano: Oto stajenka, w której się Chrystus rodzi bywa zawsze pieczarą wśród skały, Boga Rodzica w tej pieczarze spoczywa sparta na ramieniu i ogląda niemowlę do żłobu włożone. Mężatka i dziewczę kąpią to samo niemowlę w innym zakątku obrazu.

Przy chrzcie stoi Chrystus *na* wodach Jordanu, a trzej aniołowie trzymają dlań w pogotowiu prześcieradła, któremi sobie ręce zakryli. Nogi Chrystusa przybitego na krzyż, bywają przymocowane do osobnej poprzecznej deszczułki, a ciało Jego bywa przyobleczone w koszulę. Zmartwychwstający wreszcie Chrystus stoi nad otwartym grobem na powalonym krzyżu; prawicę podaje świętym starego Zakonu, a lewicę mędrcom starożytnej Grecyi, wyprowadzając tak jednych i drugich z Otchłani. Żydzi jednak różni od Helenów tym że mają nimbus na głowie.

Bardzo ulubioną kompozycyą bywa śmierć Panny Maryi, czyli tak zwane Uśpienie. Ciało Bogarodzicy leży otoczone przez płaczących Apostołów i świętych, za łożem stanął Chrystus w towarzystwie aniołów i ujął w swoje ręce małą duszyczkę Maryi, w postaci niemowlęcia przyobleczonego w długie białe szaty.

W żadnej cerkwi dawniejszej nie brak w sieni wyobrażenia ostatecznego Sądu. Chrystus u góry zasiada na tronie, a ze stóp jego wypływa na lewo rzeka ognista. W tej rzece widać nieszczęśliwe dusze potępionych i małych szatanów dręczycieli. Rzeka zachodzi aż w paszczę Lewiatana, straszliwej poczwary, mającej często trzy głowy, tak aby pierwiastek złego, pierwiastkowi dobrego przeciwstawiono, jako również trójjedyny. U stóp Chrystusa zawisła waga, na której ważą przywiny i zasługi grzeszników. Krotochwilne czarty zanoszą protokoły grzechów na wagę i czepiają się sami

lewej wagi, aby sprawiedliwość Boską na swoją przechylić stronę. Ale aniołowie utrzymują prawą szalę w równowadze. Po prawicy Chrystusa widać ogrody rajskie, a wśród nich Boga Rodzicę i Świętych. Po lewicy rozciąga się czarne morze śmierci, a na niem mnóstwo zwierząt, które poginęły i nie zmartwychwstaną.

III.

Szkoła Giotta.

Nowe umysłowe życie zaczęło się już w dwunastym wieku budzić na Zachodzie: krucyaty rozszerzyły widnokrąg narodów katolickich; filozofię starogrecką zaczęli uprawiać Maurowie hiszpańscy, a niebawem za ich przykładem Francuzi, Niemcy nadreńscy, Anglicy i przedewszystkiem Włosi. Wieść coraz wyraźniejsza o znaczeniu dawnej pogańskiej cywilizacyi docierała do narodów średniowiecznej Europy; bogate handlowe miasta powstały w dolinie Renu i Sekwany i nad wybrzeżami Morza Śródziemnego; w miejsce niezmiennego starodawnego porządku rzeczy zaprowadzono świadomie nowe prawa miejskie, cesarskie i papieskie i niepodobna było, aby samodzielność nowa narodów chrześciańskich nie oddziałała także na ich życie religijne i na życie artystyczne nierozerwalnie z religijnem połączone.

Powstała cywilizacya nowożytna. Nie chciała wcale chrześcijaństwa zastąpić czem innem; chciała tylko służyć kościołowi, zaprzęgając do jego rydwanu i mądrość starożytną i nowo obudzone samodzielne badanie natury. Zupełnie nowa, oryginalna, a wysoce umiejętna technika stawiała tumy gotyckie Bogu; filozofia scholastyczna tworzyła nowe i wspaniałe systemata, wlewając ducha chrześcijanskiego w starą mądrość Arystotelesa i Platona. Ludy Zachodu wzreszcie nie chciały już tylko słuchać o życiu Chrystusa, jako o rzeczy zgoła metafizycznej i pozaświatowej, jako o rzeczy, w którą się wierzy, ale której się nie rozumie; zapragnęły żywego oglądania cudów chrześcijańskiej miłości i nieustannego naśladowania życia Chrystusowego na ziemi. Kacerze w południowej Francyi przeczyli temu, aby kościół bogaty, potężny i zajęty sprawami potitycznemi mógł być kościołem Chrystusowym i w niewczesnym zapale swoim,

chcieli czynny kościół Zachodu, rodziciela wszelkiego dziejowego postępu, uczynić napowrót bezsilnym i ascetycznym tylko kościołem bizantyńskim, nienawidzącym ten świat i nie wywierającym nań żadnego wpływu.

W inny sposób dążyli także do urzeczywistnienia chrześcijańskich ideałów święci katoliccy, pośród których najgłówniejszymi byli Włoch, św. Franciszek z Asyżu, Hiszpan, św. Dominik, i Polak, św. Jacek Odrowąż. Nie złorzeczyli politycznemu i dziejowemu kościołowi założonemu przez wielkich papieży i poddawali się w zupełności władzy namiestników Chrystusowych, usiłowali jednak wśród kościoła i na jego korzyść stworzyć życie doskonałe, naśladujące cnoty Chrystusowe. Czyny i kazania tych świętych poruszyły wszystkie umysły w Europie i wyprowadziły przed oczy zachwyconych ludów, jakby powtórzenie żywe dziejów Ewanielii. W oczach żyjących pokoleń spełniły się rzeczy, które wnet pobudziły do religijnej czci. Trzeba było malować nowych świętych i nowe cuda i to świętych i cuda współczesne; trzeba było tedy tworzyć nowe typy i układać nowe sceny, trzeba było robić portrety, malować krajobrazy i naśladować żywą współczesną naturę. A gdy się raz przyzwyczajono do artystycznej samodzielności, przeniesiono ją naturalnie do całego zakresu sztuki religijnej i zaczęto starodawne tradycyjne sceny i postacie o tyle przemieniać, aby się mogły wydawać żywemi i naturalnemi. Tem się tłómaczy powstanie nowego samodzielnego ruchu w sztuce malarskiej, który się zaczął równocześnie prawie we Włoszech i w krajach Burgundzkich.

Najważniejszem dla malarstwa było życie św. Franciszka z Aszyżu, najpopularniejszego może świętego średnich wieków. Był to syn zamożnego kupca w jednem z owych licznych miasteczek włoskich, wśród których zmartwychwstawały niby staroitalskie Rzeczypospolite. Przepełniony mistyczną tęsknotą swojego stulecia, porzucił nagle dom ojcowski, szaty swoje rozdał między ubogich i otulony w płaszcz żebracki, poszedł do szpitalu trędowatych, aby tam nietylko zmywać, ale nawet całować zaraźliwe ich rany. Było to w miasteczku Gubio, nieopodal od Aszyżu. Odnalazł go tu stroskany ojciec i chciał powagą swoją skłonić do tego, aby powrócił do zwykłych zajęć ludzkich. Ale Franciszek jakiegoś kalekę nazwał ojcem i dawszy ojcu ostatnią swoją szatę, schronił się nagi w objęcia biskupa, w których znalazł ochronę.

Niebawem wymowa, miłosierdzie i cudotwórcza moc młodzieńca zjednały mu w Apeninach sławę drugiego po Chrystusie oblubieńca ubóstwa. Mnogi poczet młodzieży naśladował jego życie, wraz z nim

wzgardził światem, zaniechał troski o chleb jutrzejszy i poświęcił się cały pociesze ubogich. Niezliczone rzesze otaczały Franciszka, gdy prawił o naśladowaniu Chrystusa; powiadano, że zwierzęta nawet słuchały jego kazań; witano powrót owych czasów, kiedy Chrystus przebywał wśród Apostołów Swoich nad brzegami jeziora Genezareth.

Nie wzbił się jednak Franaiszek w kacerską dumę. Gdy się ujrzał na czele licznej gromady uczniów, spostrzegł, że sprowadza w łonie Kościoła zmiany tak doniosłe, że potrzeba na nie przyzwolenia papieskiego. Poszedł tedy do Rzymu i rzucił się do stóp Inocentego III, a otrzymał od największego ze średniowiecznych papieży pozwolenie na założenie męskich i żeńskich zakonów i najważniejszego może zakonu tercyarzy, przez który wielu świeckich wciągnięto także do wspólności ze św. Franciszkiem i z jego seraficznemi zachwytami.

Teraz stał się Aszyż nową Jerozolimą, w której mnodzy uczniowie Franciszka szukali Chrystusa wśród zachwytów i umartwień. Samemu Franciszkowi nie dość na tem było, że tu przybywał pośród uczni i uczennic. Młodzieniec zapragnął męczeńskiej korony i wybrał się na Wschód nawracać Muzułmanów. Był nawet na dworze sułtana Egiptu, Malek-Adela, i chcąc jego i naród jego nawrócić ofiarował się z tem, że na rynku w Kairze, przejdzie boso przez stos ognisty, na świadectwo wierze. Malek-Adel nie przystał na prośbę i Franciszek powrócił do ojczyzny, zwątpiwszy o twardem sercu Muzułmanów.

Z powrotem do Włoch cieszył się coraz głośniejszą sławą. Przyrównywano go ogólnie do Chrystusa i wreszcie zdawało się, że cud niebieski to porównywanie potwierdza. Usnął raz święty Franciszek na skale, rozpamiętując Mękę Pańską. W tem zjawił mu się Seraf o sześciu skrzydłach nadzwyczajnej piękności. przybity do krzyża. Podziwiał Franciszek piękność anioła, bolał nad jego ranami. Gdy się obudził ujrzał na rękach i nogach cztery twardych wrzodów na kształt czarnych gwoździ, z których mu się krew sączyła. Wrzody te sprawiały świętemu niezmierną boleść cielesną, ale cieszył się niewysłowienie tem, że stał się godnym, by go same niebiosa do Chrystusa przyrównały. Dwa lata żył jeszcze Franciszek z temi ranami, a wreszcie oddał ducha Bogu pośród swoich towarzyszy, nie dostąpiwszy nigdy święceń kapłańskich.

Blask świętości otaczał miejsce, w którem spoczywały jego zwłoki. Tu powstał niebawem najdawniejszy we Włoszek kościół gotycki, a raczej powstały tu dwa kościoły, z których jeden nad

drugim postawiono. Przybytek ten naśladował ostrołuki wspaniałych świątyń stawianych we Francyi, różnił się jednak od nich istotnie. W tumach francuskich wspierało się wyniosłe a wąskie sklepienie o filigranowe słupy, okna szklanne, malowane zajmowały większą część ścian kościoła, a rzeźby na filarach były główną ozdobą świątyni. W Aszyzie i potem wszędzie we Włoszech przekrywały szerokie łuki wewnętrzne przestrzenie kościoła, a okna niewielkie wpuszczały światło dzienne przez bezbarwne zwykle szyby, ale nie przerywały wielkich przestrzeni muru, przeznaczonych pod owe malowidła ścienne, bez których Włoch nie mógł się obejść i które były biblią i książką do nabożeństwa włoskiego ludu. A że tu chodziło o narodowego włoskiego świętego, którego Grecy wcale nie uznawali, przeto oddano robotę około przyozdobienia tych ścian w ręce włoskich uczniów greckich malarzy, przebywających na italskim półwyspie.

Najgłośniejszym pośród nich był podówczas Florentyniec Cimabue. Jego też powołano do Aszyżu, aby nowy kościół freskami przyozdobił. Mamy dziś szczątki tylko tych jego fresków. Są to w gruncie rzeczy bizantyńskie jeszcze obrazy, wyobrażające dawne przedmioty z Pisma. Oprócz jednego portretu nic się nie odnosi do nowego świętego, a nowością tylko gdzie niegdzie jakiś naturalniejszy ruch. Widać jeszcze wszędzie, a zwłaszcza na dobrze zachowanej ofierze Abrahama w górnym kościele szlachetny rysunek, klasyczne fałdowanie, wyraźne wykonanie rysów twarzy i dbałość o anatomiczną prawdę, jakie się znachodzą chyba u najlepszych miniaturystów bizantyńskich z epoki Komnenów, a które robią imponujące wrażenie na szczątkach kolosalnych a jaskrawych fresków.

Patryotyzm włoski pragnął jednak koniecznie w Cimabuem widzieć nowego Apelesa. Mistrz odmalował dla kościoła Św. Maryi Nowej *(St. Maria Novella)*, dla Dominikanów we Florencyi, wielką Madonę o bardzo smagłej cerze i tradycyjnych rysach, ale o klasycznej prawie postawie i imponującej draperyi, przypominającej najlepsze czasy starochrześcijańskiej sztuki. Madona pochyliła głowę ku dziecku, które po raz pierwszy od wieków porzuciło kapłańską powagę i matkę, bardzo niezgrabnie rączkami za szyję schwyciło, a dwoje wdzięcznych aniołków w długich kapłańskich szatach chwyciło tron Bogarodzicy za nogi. Zresztą wszystko tu bizantyńskie: i tło obrazu złote, i długie kapłańskie szaty przykrywające dziecinne nawet ciała, i zbyt wielkie oczy ulubione jeszcze niegdyś przez pogańskich malarzy, i kontury grube i czarne, któremi postacie odrysowano, i koloryt cieniów pozbawiony.

Niezaprzeczona jednak szlachetność rysunku i kilka rysów naturalnych, do których nie przywykli dotąd Floryntyńcy, wystarczyły, aby wywołać niesłychany zapał. Lud w tryumfie wyniósł obraz z pracowni mistrza. Królowie odwiedzali Cimabuego, a imię jego zasłynęło po wszystkie wieki. A gdy oglądamy w starożytnej Pizańskiej katedrze olbrzymiego, tradycyjnego, błogosławiącego Chrystusa, którego wykonał z mozaiki nad łukiem tryumfalnym chóru, musimy przyznać, że bizantyńskie owe pomysły przejęte jakby pierwszem tchnieniem jakiej nowej wiosny, a oddane z niezwyczajną dotąd precyzyą rysunku i siłą koloru, łączą z kapłańską powagą dawniejszej sztuki coś więcej, co do nas dziwnemi przemawia głosy.

Cimabue stoi na czele malarzy trzynastego wieku, zwanych po włosku duczentystami (*dei ducenti*). Nie był jednak ani samotnem zjawiskiem, ani nauczycielem współczesnych. Już przed nim Gwido z Pizy malował w Aszyżu jakieś dziś zupełnie prawie zniszczone freski, a wszędzie można we Włoszech środkowych napotkać dzieła przypominające Cimabuego. Jeśli to są obrazy miniaturowe jak te, króremi przyozdobił Duccio jeden z ołtarzów w katedrze w Syenie, musimy się przezwyciężyć, aby uznać, że tu postępu dokonano, a widzimy tylko szereg dawnych bizantyńskich ikonów, odmalowanych na jednej ogromnej tablicy, tak zwaną predelę, na której pilne dopiero oko dostrzeże oryginalne ruchy, rzetelne dopiero znawstwo powita naiwne poznawanie prawdy, podobne do tego, które dnieje w duszy dziecinnej, a pełne wiary, uczucia i poezyi. Gdzie przeciwnie chodzi o mozaiki, których charakter monumentalny domaga się całej surowości środków pierwotnej techniki, tam przymawia od razu do duszy naszej jakaś muzyka wiosny. I tak zaraz ten sam Duccio wykonał na posadzce w katedrze w Syenie mozaikowe rysunki, wyobrażające cztery cnoty kardynalne, w których widać kontury czterech postaci tak szlachetnych i spokojnych, że się aż dobre czasy starogreckiej sztuki przypominają. Cavallini przyozdobił chór bazyliki św. Maryi za Tybrem w Rzymie (*Sta Maria in Transtevere*) mozaikami, wyobrażającemi sceny z życia Przenajświętszej Panny. Starodawne to sceny bizantyńskie, dotąd na Rusi malowane i prażniczkami zwane. Ale jest w nich nowe już życie, i rycerskie stroje trzech królów, przynoszących dary Chrystusowi, przypominają poezyę średniowiecznych legend.

Jakób Torriti wykonał w tym samym czasie mozaikę w chórze bazyliki św. Maryi Większej, jednego z siedmiu najświętszych kościołów Rzymu. Tu zastąpił tradycyjne postacie bizantyńskie śmiałym pomysłem, sadząc na jeden tron Bogarodzicę i Jej Syna. Chry-

Św. Franciszek poślubia Ubóstwo, fresk Giotto w Kościele św. Franciszka w Azyżu, str. 31.

1

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

stus koronę niebieską nakłada na skronie Swej Matki i niebywały wyraz gorącej miłości przenika obie postacie.

Ale dopiero gdy nastawał już wiek czternasty, uwolnił prawdziwie twórczy jeniusz sztukę Włoch środkowych od więzów bizantyńskich i założył wielką szkołę toskańską. Był to Ambrozy, syn Abondiusza, znany powszechnie pod imieniem Giotta (czytaj *Dzijoto*). Malarz ten Florentyński, urodzony w roku 1276, a wykształcony w pracowni Cimabuego, został powołany do dalszego przyozdabiania kościoła św. Franciszka w Aszyzie i miał tę odwagę, że porzuciwszy tradycyjne przedmioty, zaczął malować sceny z żywota Franciszka i że przeto komponował obrazy zupełnie nowe, szukał wyrazów i ruchów dotąd nieznanych i używał tradycyjnej bizantyńskiej techniki do oddawania nowych myśli. Szło mu to z razu oporem, ale zanim skończył malowanie legendy świętego, zbliżył się znacznie do zamierzonego celu i znalazł pewne motywa, które mu miały posłużyć świetnie w późniejszych utworach.

Efekt monumentalny malowideł ściennych, które Giotto wykonał w wielkiej nawie górnego kościoła w Aszyzie, tuż popod freskami zniszczonemi Cimabuego, pozostał ten sam, co przez cały przeciąg średnich wieków i zdaje się, że jaskrawy kobierzec, na którym dziś barwy spełzły, zawieszono wzdłuż kościoła aszyżkiego. Wszędzie widać tu te same wielkie, barwne powierzchnie i ciemne zarysy rysunku co w dawnych mozaikach, tylko tło złote gdzieś znikło, ustępując błękitnemu. Kompozycye tu jednak ubogie i czuć, że malarz porusza się z trudem wśród zadań, do których nie dorósł jeszcze, tak że ogólne wrażenie, jakie wywiera wielka pusta nawa górnego kościoła w Aszyzie jest dość zimnem i że obdrapane freski Gwida i Cimabuego i niepewne malowidła młodego Giotta rodzą tu ciekawość tylko, a nie wywołują zachwytu i ledwo mogą liczyć na uznanie u znawcy starochrześcijańskiej sztuki.

Dojrzalsze już i lepsze są obrazy, które Giotto później malował w dolnym kościele w Aszyzie na czterech trójkątach sklepienia ponad wielkim ołtarzem. Malowidła te o silnych i twardych konturach, wykonane na złotem tle, na wzór starych mozaik, wywołują podobno uderzające wrażenie, gdy promień porannego słońca rozświeci wyjątkowo mroki, pośród których je nakreślono. Ale zazwyczaj musi widz odczytywać dość mozolnie oryginalną, czasem naiwną, a czasem dziwaczną alegoryę obrazów, w których nie masz ani śladu dawnej bizantyńskiej sztywnej uroczystości.

Obrazy te wyobrażają trzy cnoty klasztorne: ubóstwo, czystość i posłuszeństwo, a w dodatku apoteozę św. Franciszka. Prostą i

szczęśliwą jest kompozycya, w której Chrystus daje ślub św. Franciszkowi i ubóstwu, niewieście w łachmanach, na którą pies szczeka, którą dziecko znieważa, której białą szatę ciernie podarły, ale której aniołowie dokoła hołdują. Ciekawym dla nas Polaków obraz, w którym trzej siwobrodzi i pancerni książęta Polscy: Henryk Brodaty, Bolesław Wstydliwy i Bolesław Pobożny występują jako wzory zaprzysiężonej i dotrzymanej czystości. Wszędzie tu jednak stawia dowolny scholastyczny dowcip zagadki, które nie łatwo rozwiązać.

To też ten dopiero nauczy się podziwiać Giotta, kto pojedzie do Padwy. Tu przyozdobił mistrz wnętrze małego kościółka postawionego pośród szczątków starożytnej areny obrazami pokrywającemi i sklepienia i mury. Na suficie widać znowu powtórzone teologiczne koncepcye Chrystusa, Boga Rodzicy, apostołów i proroków, młodociane po wielkiej części, choć zawsze odtworzone podług starodawnej tradycyi, ale ożywione przez lepszy rysunek i gorętsze barwy. Pod niemi na ścianach odmalował Giotto życie Matki Boskiej i Chrystusa żywo i oryginalnie, choć częstokroć doskonalił tylko starodawne kościelne kompozycye, które w pierwotnej formie dotrwały dotąd na Wschodzie.

Malowidła w Arenie lepsze od aszyzkich, a ostatnie malowidła padewskie, wyobrażające Mękę i Zmartwychwstanie Pańskie, lepsze od pierwszych. Nie należy się tu szukać technicznych popisów, ale kto ich nie szuka, ten będzie podziwiał mistrza, znającego do głębi tajniki duszy ludzkiej i umiejącego wspaniale przybytek Pański ustroić w barwy uroczyste.

Wszystkie kolory są tu jaskrawe, nie wycieniowane, ale pełne i dobrze zestawione. Obok zestawienia koloru czerwonego, albo pomarańczowego ze zielonym i szafirowym, widać postacie Chrystusa albo aniołów, przyobleczone w białe szaty, a barwne powierzchnie bywają zakreślone ciemnemi zarysami rysunku, podobnie jak w mozaikach, tak że barwy występują jaskrawo na błękitnem tle czworobocznych podłużnych obrazów, ujętych w ramy architektoniczne. Wszystkie figury tak rysowane i malowane, jak dzisiaj po owych dziecinnych publikacyach, które nazywają albumami, stoją na pierwszem tle, jakby na płaskorzeźbie. Krajobraz albo pokój, w którym się rzecz dzieje, ledwie kilkoma konwencyonalnemi liniami oznaczone. Znajomomość perspektywy żadna, a trafiają się błędy rysunku nawet w twarzy. Nie ma ani rysunkowych skróceń ciała, ani gry światła, ani światłocienia, ani żadnej z tych rzeczy, któremi się zwykli chełpić późniejsi malarze. Szczegółów martwej natury nie

opracowano wcale i nie poznasz z jakiej materyi utkane szaty malowanych postaci.

Każdy obraz to niby jeden rozdział legendy Przenajświętszej Panny albo nowego testamentu. Widać wśród malowanych ram obrazu postacie idealizowane o bardzo prostych, ale wyrazistych postawach, naturalnej karnacyi i w ogóle dobrym rysunku uwydatniającym myśl każdej postaci w sposób nadzwyczaj wyrazisty. Każdy ruch świadczy o istotnym czynie albo o prawdziwem uczuciu, każdy odcień charakteru ludzkiego oddany niesłychanie po prostu za pomocą wyrazu brwi i ust, ruchu ciała, a zwłaszcza nadzwyczaj wyrazistych rąk i nawet za pomocą fałdów szat. Przytem niesłychana rozmaitość w dość klasycznym układzie postaci wywołuje podziw dla niewyczerpanej a twórczej wyobraźni mistrza. To właśnie, że zręczność wykonania nie odwraca naszej uwagi od myśli każdego obrazu sprawia, że mistrzowska umiejętność uwydatniania duszy ludzkiej za pomocą ruchów ludzkiego ciała występuje z większą jeszcze siłą, i że żaden malarz może nie umie tak wyjawić psychologii scen biblijnych, jak ów stary Giotto.

Od razu stworzył Giotto archaistyczne malarstwo chrześcijańskie. A to rzeczą wielce godną uwagi, że zalety archaistycznej sztuki chrześcijańskiej tam właśnie występują, gdzie się jawiły braki staropogańskiego archaizmu. Grecy umieli już dobrze wyobrazić ciało ludzkie, kiedy nie było jeszcze w ich dziełach ani wyrazu, ani uduchownionej myśli. Giotto jeszcze wcale nie umiał sobie dać rady z ciałem ludzkiem we wszystkich jego postawach, a już umiał wyrazić w sposób niezrównany wszystkie ludzkie uczucia od uniesień wiary i miłości, aż do drobnej zawiści i małego szyderstwa pomiejszych postaci.

Obrazy należy się w Arenie czytać tak, jakby się czytało jakiś napis długi, postępując od lewej ręki ku prawej i przechodząc do linij niższej, skoro się przejrzało linię górną do końca. Obrazy zajmują trzy szeregi, a zaczynają się od wielkiego ołtarza, od drzwi wchodowych przerywa je jednak wielka kompozycya, zakrywająca całą ścianę i wyobrażająca w sposób tradycyjny Sąd Ostateczny, kompozycya pełna zresztą głów charakterystycznych i epizodów nowych, pośród których wspomniemy o tem tylko, że Giotto namalował samego siebie, podającego kościółek w Arenie, jako dowód, że zasłużył na zbawienie wieczne.

A zatem na górze, koło wielkiego ołtarza, na prawo od celebrującego kapłana zaczyna się malowane opowiadanie. Widać najpierw żywot Przenajświętszej Panny, tak jak go opowiedziano

w *protoevangelium Mariae*, w księdze nie policzonej przez kościół między kanoniczne dzieła Nowego Zakonu, niegdyś powszechnie znanej przez wiernych, a dziś tak zapomnianej że mity o Heraklesie i Tezeuszu bardziej znane chrześcijanom od tej przecież przecudnej legendy. Widać tu najpierw jak kapłani wygnali Joachima kapłana, ze świątyni jerozolimskiej za to, że żył bezpotomnie i że Bóg nie przyjmował ofiar bezdzietniego. Joachim zasmucony uchodzi od ludzi i nawet od własnej żony i idzie w pustkowie paść trzody; żona jego sędziwa Anna pozostaje w domu w modlitwie i w smutku, żaląc się Bogu, że ona jedna pozostała wśród niewiast bezpłodną, kiedy zresztą ludzie, zwierzęta i rośliny cieszą się mnogiem potomstwem; aniołowie pocieszają Rodziców Maryi obietnicą cudownego macierzyństwa Anny; Joachim wraca przeto do żony i uścisnąwszy ją u bramy miejskiej sprawia tym pocałunkiem, że poczęła niepokalanie Boga Rodzicę, Maryę.

Narodziła się Przenajświętsza Panienka w domu Joachima i Anny, matka jej podziękowała na łożu swojem Bogu za doznaną łaskę, a niewiasty umyły i spowiły święte niemowlę. Gdy Maryę do lat siedmiu wychowano poszła do świątyni, gdzie ją arcykapłan przyjął radośnie i gdzie ją wychowywał wiedząc już, że to przyszła Matka Zbawiciela. Gdy przyszła do lat piętnastu postanowiono dla niej znaleść wstydliwego małżonka z pokolenia Judy, któryby mógł być piastunem Messyasza; w tym celu zwołano wszystkich młodzieńców z potomstwa Dawidowego i kazano im rószczki suche kłaść na ołtarz; zakwitła tylko rószczka Józefowa i Józef przeto poślubił Maryę. Nowożeńców odprowadzono po ślubie z muzyką do domu, a wtedy miała już Boga Rodzica w sobie błogosławieństwo Boże.

Te sceny zostały wyobrażone w górnych obrazach. Poniżej odmalowano historyę Chrystusa zgodnie z kanonicznemi ewanielami. Historya dzieciństwa Zbawiciela odmalowana szczegółowo, z późniejszego żywota odmalował Giotto tylko chrzest, gody w Kanie galilejskiej i wskrzeszenia Łazarza. Potem zaczyna się znów szczegółowe opowiadanie ostatnich chwil, które Chrystus spędził na ziemi a spuszczenie Ducha Św. i uspienie kończą cykl obrazów.

Najpiękniejszemi tu obrazami wskrzeszenie Łazarza i potem, jak już rzekłem, na samym dole odmalowane sceny wielkotygodniowe. Grupa żydów wyjęła z grobu bladą i straszną postać Łazarza, obwiniętego jeszcze w całuny. Chrystus stoi opodal niego, rozkazując by ożył, a Marya i Marta leżą u stóp Zbawiciela, błagając Go o miłosierdzie. Poniżej na lewo widać nieudolnie malowane nagie ciało Ukrzyżowanego, u Którego stóp rozgrywa się straszliwy dra-

mat boleści, a nad którego głową ulatują roje aniołów w długich koszulkach, płacząc rzewnie. Obok prześlicznie ułożona grupa niewiast i świętych, płaczących nad ciałem Chrystusa przenika do głębi serca wyrazem gwałtownej a przecież szlachetnej boleści i nigdy podobno potem nie przedstawiono tej sceny w sposób tak naiwnie wzruszający, nigdy nie odmalowano bardziej dramatycznego i porywającego ruchu boleści, nad ten, z którym się św. Jan Ewanielista rzuca na ciało nauczyciela, zarzuciwszy w tył rozwarte rozpaczliwie dłonie. Dalej zasiadają przy otwartym grobie aniołowie w bieli, a obok nich Magdalena, otulona w płaszcz czerwony, ujrzała zmartwychwstałego Chrystusa, już teraz przemienionego światłością szat niebieskich, i tak dziwnie jakoś uklękła przed Synem Bożym, tak wyciągnęła drżące dłonie ku Niemu, że radość i zdziwienie przemawiają z tej postaci wyraźniej, niżeli z poematu, a tak wyraźnie jak z muzyki skomponowanej przez wielkiego mistrza. Chrystus wreszcie z profilu widziany ulatuje do nieba w powiewnej długiej szacie, ze złożonemi jak do modlitwy rękoma, w postaci odmalowanej już w jednym z fresków Giotta, w górnym kościele w Aszyzie, a u stóp Jego klęczą matka Jego i apostołowie, wszyscy święci a zamodleni.

Aby odnieść w pełni wrażenie fresków padewskich Giotta, trzeba zapomnieć o technicznem wykończeniu, o śmiałym rysunku, i misternej kompozycyi późniejszych obrazów i trzeba się cieszyć widokiem uczucia, wyrażonego po prostu, i tej prawdy, którą malarz sam odnalazł, a której się nie wyuczył na pamięć w jakiejś szkole.

Giotto nietylko jeździł do Włoch Północnych, objeżdżał cały prawie półwysep, rozsiewając wszędzie nasiona nowej sztuki. W Wiecznem Mieście odmalował w przedsieniu ówczesnego czcigodnego kościoła św. Piotra, sławne freski, które zaginęły, gdy starą bazylikę nielitościwie zniszczono, aby zrobić miejsce dla dzisiejszego ogromnego i wspaniałego kościoła, pozbawionego prawie starszych pamiątek. Podobnież i w bazylice św. Jana Laterańskiego odmalował Giotto wielki fresk wyobrażający ów pierwszy wielki jubileusz kościelny, podczas którego dumny papież Bonifacy VIII oświadczywszy, że sam jest także i cesarzem, błogosławił niezmierne tłumy z lodżdżyi św. Jana Laterańskiego, przyodziany w spiczastą koronę, z której miała później wyrosnąć korona potrójna, i prawdopodobnie nieświadom tego, że pośród tłumu klęczał także Władysław Łokietek, późniejszy restaurator Polski. I ten tak ciekawy fresk zniszczał podczas jednej z restauracyi kościoła laterańskiego i tylko mały jego szczątek zdobi

dotąd jeden z filarów tej bazyliki, prawie zupełnie przerobionej na kościoł nowożytny. Jest to portret samego papieża światowładnego. I ruch i postacie i twarze, i samego papieża i dwu towarzyszących mu księży śliczne, a taka tu siła portrecisty, że się ze wszystkiem zapomina o pierwotności środków, któremi rozporządzał Giotto, doskonalący się z dniem każdym w sztuce przezeń odrodzonej.

Przypisywano niegdyś powszechnie Giottowi malowidła, któremi przyozdobiono gotyckie sklepienia kościoła Ukoronowania Przenajświętszej Panny w Neapolu. Dziś mniemają znawcy, że to raczej dzieło późniejszego nieco malarza, nie przecząc zresztą temu, że są godne pędzla Giotta z lat późniejszych. Obrazy te wyobrażają siedm sakramentów. Nie masz tu wcale alegoryi, a odmalowano tylko w monumentalnych rozmiarach siedm scen rodzajowych, przedstawiających rzeczywiste udzielanie siedmiu sakramentów ludziom żyjącym na ziemi, na łonie kościoła Zachodniego, we Włoszech i w czternastym wieku.

Najdoskonalszemi wszelako malowidłami przyozdobił już z pewnością sam Giotto kaplice *Peruzzi* i *Bardi* w wielkim gotyckim kościele Św. Krzyża we Florencyi. Później w siedemnastym wieku, tak lekceważono sobie wyrazistą mistrza prostotę, że te freski zabielono, odkryto je dopiero w latach czterdziestych i pięćdziesiątych naszego stulecia i dowiedziano się wtedy, że gdyby Giotto był żył dłużej, byłby już także może doskonałe nowożytne malarstwo stworzył. Mamy tu przed sobą nowe wydanie legendy Św. Franciszka w wielkiej niestety mierze zepsute przez nowożytnego restauratora i dobrze zachowane historye Św. Jana Chrzciciela i Św. Jana Ewanielisty. Tło tych fresków, jakkolwiek jeszcze zawsze konwencyonalne, już malowane z uwzględnieniem praw perspektywy i przeto głębokie; ruchy postaci tu śmielsze i spotykamy się już z pierwszemi perspektywicznemi skróceniami ciał; najbardziej jednak wyróżnia sposób malowania rąk i twarzy te malowidła od poprzednich. Żółtawe i czerwonawe, czyli tak zwane ciepłe barwy nadają karnacyi, t. j. kolorowi skóry i życie i blask jakiś świetny a poważny, a rozmaite subtelne uderzenia pędzla uwydatniły drganie tętnic ludzkich i delikatniejszą grę ludzkiego wyrazu; umiejętne wreszcie i przeźroczyste malowanie świateł i cieniów kazało postaciom wystąpić plastycznie, i nadało całości charakter artystycznego wykończenia, któremu przezkadza już chyba tylko pewna nieśmiałość, zresztą energicznych i nadzwyczaj wyrazistych ruchów i pewna wstrzemięźliwość w dobrze zrównoważonej i poważnej kompozycyi. To co Giotto odmalował jest piękne i silne, tylko że się czuje, patrząc na te

GIOTTO: POGRZEB ŚW. FRANCISZKA - S.CROCE

2

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

obrazy, że jest na świecie dużo rzeczy, którychby Giotto nie był potrafił odmalować, że nie śmiał malować każdego swego pomysłu i że przeciwnie musiał przerabiać pomysły wedle miary środków, któremi rozporządzał.

Wskrzeszenie Druzyany i Wniebowzięcie św. Jana Ewanielisty są najświetniejszą malarską ozdobą kaplicy Peruzzi i całego kościoła Św. Krzyża we Florencyi, są najdoskonalszemi utworami Giotta. Obie kompozycye zakrywają prawą ścianę kaplicy. Wskrzeszenie Druzyany odmalowano powyżej. Apostoł stanął tu koło łoża pośród zdziwionych tłumów, a podnosi z łoża umarłą za pomocą dziwnie potężnego ruchu ręki. Druzyana wstaje, czyli raczej siada, jakby pociągana cudowną siłą apostoła, a ludzie dokoła radują się i wierzą, i szemrają i wątpią. Poniżej wylatuje sędziwy ewanielista, o przepięknej głowie i długiej białej brodzie z otwartego grobu; ruch postaci, odlatującej do nieba i draperya te same co u św. Franciszka w Aszyzie i u Chrystusa w Padwie, bo Giotto nie umiał jeszcze inaczej przedstawić wniebowzięcia, ale wszystko tu lepsze i pełniejsze jak pierwej, a nową jest grupa, która w skróceniu zlatuje z nieba, nowym jest Chrystus w otoczeniu apostołów, którzy już wpierw pomarli, bujający po powietrzu, bez skrzydeł, podający dłonie wniebowziętemu, niemniej pięknemi postacie ludzi zwyczajnych, otulonych w wielkie fałdy szat klasycznych, które nie widzą cudu u góry, a dziwią się tylko i gorszą, patrząc na grób otwarty.

O wiele mniejszem bywa znaczenie obrazów sztalugowych Giotta. Bywają to dzieła miniaturowe, w których pozostał wiernym niejednej bizantyńskiej tradycyi. Tła tu zawsze złote, kontury nieraz wykonane za pomocą złotych linij, karnacye najczęściej jeszcze nieprzyjemnie ciemne. Same to rzeczy, których się domagało widocznie pokolenie Giotta, przyzwyczajone do takich tylko ikonów, a które dziś nas tak rażą, że odwracają naszą uwagę od psychologicznej prawdy, którą się odznacza każde dzieło wielkiego Toskańczyka.

Giotto umarł, mając lat sześćdziesiąt i dwa w roku 1337, założywszy malarstwo narodów nowożytnych w ogóle, a w szczególności szkołę toskańską. Nietylko we Florencyi, ale także w Syenie. W Pizie, w Padwie i w całej Umbryi naśladowano długo styl Giotta; we Florencyi w lat 88 po jego śmierci, gdzieindziej o wiele dłużej. Naśladowcy ci o tyle ważni w dziejach malarstwa, o ile żyli w czternastym jeszcze wieku, a Włosi zowią ich treczentystami (*del trecento*). Mało który z nich dorównał mistrzowi pod względem

technicznej biegłości, żaden nie umiał tak połączyć prawdy i siły wyrazu z estetyczną miarą w kompozycyi.

Pominiemy większą część tych malarzy milczeniem, a wspomniemy tylko o utworach, odznaczających się czy to większą siłą, czy to niejaką oryginalnością.

W samej Florencyi malowali z bezpośrednich uczniów Giotta najlepiej Tadeusz Gaddi i młodszy nieco Jędrzej Orcagna, którzy podobnie jak ich mistrz oddawali się nietylko malarstwu, ale także rzeźbie i budownictwn.

Tadeusz Gaddi nie posiadł nigdy ani świetnych karnacyi, ani delikatniejszego wykończenia, które Giotto zdobył pod ostatnie dnie żywota swego; pod względem wykonania technicznego malował tak jak Giotto w Padwie, a nigdy nie posiadł równej siły dramatycznej. Poznać go można przedewszystkiem we Florencyi w obydwu wielkich kościołach, które Dominikanie i Franciszkanie za jego życia posiadali. W kościele świętej Maryi Nowej namalował Dominikanom kaplicę Hiszpańską, w której pełno sztywnych i scholastycznych alegoryi, oddanych wyraziście i naiwnie. Fresk, zakrywający jedną ścianę, przedstawia w górnej swej części apoteozę wielkiego dominikańskiego filozofa św. Tomasza z Akwinu, a poniżej szereg alegorycznych postaci, wyobrażających rozmaite nauki i sztuki, tudzież najznakomitszych reprezentantów nauk, siedzących u stóp alegorycznych uosobistnień. Naprzeciw wznosi się na drugim fresku bardzo niezręcznie namalowana katedra Florentyńska, a reprezentanci ładu średniowiecznej rzeczypospolitej chrześciańskiej, zasiedli przed nią rzędem: papież i cesarz, zasiadają obok siebie na dwu wyniosłych stolicach, a przy nich siedzą kardynałowie, biskupi i księża, królowie, książęta i rycerze, Nieco opodal toczy się na tym samym fresku walka o ustanowiony ład, bronią duchową; Dominikanie toczą dyskusyę z zajadłymi średniowiecznymi kacerzami i odnoszą nad nimi wreszcie zwycięztwo, wśród scen wielce ożywionych, a bardzo dowcipnie scharakteryzowanych; u stóp mnichów i kacerzy widać alegoryczne ponowienie walki, na którem psy białe i czarne *(domini canes* zamiast *dominicani)* duszą wilki uosobistniające kacerską złość.

W kościele Franciszkańskim św. Krzyża powtórzył Tadeusz Gaddi w kaplicy *Baroncelli* część fresków, malowanych niegdyś przez Giotta w Padwie, odtwarzając z małemi odmianami i z dodatkiem kilku nowych scen i nowych motywów legendę Matki Boskiej i opowiadanie o dzieciństwie Chrystusa. Wszędzie tu widać raczej studyum Giotta jak studyum natury, wszystko robione

szkicowo i szablonowo, zdaleka tylko robi wrażenie, a to tylko oznacza pewien postęp w sztuce, że kilkakrotnie widać na tle niebios zjawiska anielskie, opromienione nie złotą aureolą, ale łudząco malowanem światłem.

Tadeusz umarł w roku 1366 i pozostawił tradycyę sztuki swemu synowi Aniołowi, którego dość efektowne, ale szkicowe i bezmyślne naśladowania Giotta w kaplicy św. Sakramentu, w tymże kościele św. Krzyża dość wiernie wyobrażają niesamodzielny sposób malowania większej części malarzy trzynastego stulecia.

Jędrzej z Cione — znany w dziejach sztuki jako Andrea Orcagna był najwszechstronniejszym i najsławniejszym pomiędzy uczniami Giotta. Musimy tu zamilczeć o znakomitym architekcie i o rzeźbiarzu, nas obchodzi tylko malarz (urodzony w roku 1308 umarł w r. 1368).

Najpiękniejsze a autentyczne obrazy Orcagni zdobią kaplicę Strozzi w dwakroć już wspomnianym kościele Dominikańskim św. Maryi we Florencyi. Ołtarz znajduje się po środku kaplicy, a na ołtarzu obraz Orcagni malowany na drzewie suchemi farbami na złotem tle, ale daleki już od Bizantyńskiej tradycyi. Postacie na nim równie szlachetne, jak na obrazach ściennych i równie po prostu wykonane. Pośrodku zasiadł Chrystus na tronie i podaje prawicą księgę św. Tomaszowi z Akwinu, mnichowi dominikańskiemu o regularnych rysach i dobrej tuszy. Św. Tomasz odbiera księgę klęcząc, a Boga Rodzica, św. Katarzyna i św. Michał Archanioł przedstawiają Tomasza Zbawicielowi. Chrystus podaje klucze lewicą podobnież klęczącemu św. Piotrowi, którego prowadzą św. Jan Chrzciciel, św. Paweł i św. Wawrzyniec. Aniołkowie wreszcie grają u stóp Chrystusa.

Nie dlatego tylko zasługuje ten obraz na uwagę, ponieważ posiada wszystkie zalety szkoły Giotta przeniesione już na drzewo, ale i dlatego, ponieważ duma ówczesnych mnichów żebraków wystąpiła w nim w całej pełni. Dominikanie śmieli swojego Tomasza i jego filozofię wywyższyć ponad św. Piotra, przedstawiciela papiestwa. Tomasz klęczy po prawicy, a prowadzą go sama Matka Boska, wcielenie odwiecznej Mądrości, a dalej św. Katarzyna z Alexandryi, mistyczna małżonka Chrystusa i uosobienie średniowiecznego Kościoła, i św. Michał, który wyobraża owo Imię Święte, przed którem klęka wszelkie kolano niebieskie, ziemskie i piekielne. Piotr, założyciel papiestwa i reprezentant świeckiego duchowieństwa, klęczy po lewicy, a święci, którzy mu towarzyszą, pośledniejsi od towarzyszy św. Tomasza. Św. Jan Chrzciciel pierwszy w niebie po Boga

Rodzicy, ale zawsze poniżej dopiero przychodzi, a przedstawia materyę Sakramentów i zewnętrzną obrządkową stronę życia kościelnego; św. Paweł zaś i św. Wawrzyniec są przedstawicielami kapłańskiego i diakońskiego stanu, a zatem hierarchyi kościelnej.

Podobną już myśl oglądaliśmy w tymże kościele w owej kaplicy Hiszpańskiej, w której Gaddi odmalował na jednej ścianie apoteozę nauki dominikańskiej w osobie tegoż św. Tomasza, a na drugiej stronie uwidocznił jak porządek hierarchiczny świata może się ostać jedynie dzięki temu, że go bronią Dominikanie nauką i wymową. I na dalszych także obrazach, któremi Orcagna ozdobił kaplicę Strozzi, nie brak podobnych myśli kryjących w swojem łonie niebezpieczeństwo bliskiego protestantyzmu.

Na ścianach kaplicy Strozzi odmalował Orcagna sąd ostateczny, w głębi ponad oknem gotyckiem, na prawej ścianie niebo, a na lewej piekło. Wszędzie widać tu rysunek postaci, koloryt i rozdział światłocienia godne ostatnich lat Giotta; używanie pozłoty przy szatach i nimbusach świętych nadaje wszystkiemu bardzo starożytne piętno; układ postaci o wiele mniej umiejętny jak u Giotta i wszędzie panuje jednostajna ciżba; wielka piękność i szlachetny wyraz twarzy nieruchomych świętych nadaje niezaprzeczony urok prawej stronie kompozycyi. Piekło jest przeciwnie utworem barbarzyńsko odrażającym, w którym można chyba podziwiać fantastyczną brzydotę ohydnych dyabłów i ich księcia Szatana. Pomiędzy zbawionymi widać mnóstwo świeckich mnichów i nawet jednego pogańskiego imperatora, którego już Dant umieścił był w niebie; pomiędzy potępionymi są natomiast biskupi, kardynałowie i nawet papieże.

Jednem z miejsc, w których najlepiej można poznać starsze Toskańskie malarstwo, jest słynny cmentarz w Pizie. Klasztor otoczono włoskim obyczajem dokoła portykiem, a mury Gotyckiego portyku, czyli „klasztor“ są pokryte freskami z trzynastego, czternastego, piętnastego, a nawet siedmnastego stulecia.

Pomiędzy temi obrazami cieszą się wielką sławą cztery freski ze szkoły Giotta, które przypisywano powszechnie Orcagni póty, póki nauka nowożytna nie zwróciła na to uwagi, że są zupełnie niepodobne do obrazów w kaplicy Strozzi; czas jakiś myślano, że to dzieła innego trecentysty zwanego Bufalmaco; dziś przeważa zdanie, że te obrazy przypominają raczej Syeneńskiego malarza, Ambrożego syna Wawrzyńców (*Ambrogio dei Lorenzi*), zwanego zwykle Lorenzetti, a żyjącego podobnież w połowie czternastego wieku.

Pierwszy pośród tych obrazów zwie się tryumfem śmierci. Widać górzystą okolicę, a na szczytach drzewa. Dzikie skały piętrzą się w dzi-

wne kształty w głębi obrazu, u dołu jednak rozlegają się żyźne doliny a w nich pełno życia i wesela, ptaków jaskrawych i kształtnych zwierzątek. Tu damy siedzą pod altaną z drzew owocowych, radując się wdziękami muzyki; jedna z nich głaszcze pieska faworyta, leżącego na kolanach, kawaler z sokołem na pięści szepcze jej słodkie słowa miłości; a blade widmo śmierci niesione na skrzydłach nietoperza pędzi przez powietrze, mierząc kosą swoją w głowę zakochanych. Wnet ich wymaże z pomiędzy żyjących; a położyło już pod siebie liczne żniwo trupa, ciała ludzi młodych i bogatych, które stworzyły ohydną kupę obok grupy tych, co żyją jeszcze i cieszą się życiem. Darmo wzywają śmierci straszliwe kaleki i okropni nędzarze, dla których życie jest tylko nieznośnym ciężarem; śmierć ich pomija, a tych tylko ścieli na pomieci, dla których to życie jest drogą roskoszą.

Na drugiej stronie obrazu jedzie kawalkada; królów w niej widać i królowe, sokoły na pięści siadły, a psy biegną przy koniach; w orszaku królewskim sama młodzież płci obu rumieni się, śmieje i weseli. Ale koń królewski spłoszony stanął, strzyże uszyma i nadyma nozdrza; przed jego nogami widać trumny a z trumien wyglądają trupy królewskie w różnych stadyach rozkładu; wraz z trupami legły po trumnach węże, a jeden z nich żądłem zagraża żywemu królowi; przy trumnach stanął zgrzybiały pustelnik, który wskazując umarłych, żywych napomina, a jego słowa są naiwnie i z bizantyńska napisane na długim papierowym zwitku, który w rękach dzierży.

U góry na skałach pośród budynków i drzew i mnogich wdzięcznych zwierzątek, przebywają starcy pustelnicy, którzy są obojętni na śmierć, bo już za życia dla świata obumarli i ożyli na wieki w Chrystusie, wzgardziwszy kłamliwemi próżnościami i namiętnościami tego świata.

Z ciał umarłych wylatują ich dusze odmalowane na podobieństwo małych nagich postaci ludzkich. Czyhają na nie czarty o najfantastyczniejszych i najohydniejszych kształtach, na które się mogła zdobyć wyobraźnia ludzka, łącząca w jedno najróżniejsze zwierzęce i ludzkie ciała; aniołowie o skrzydłach jaskółczych i w długich powiewnych szatach zlatują z nieba, by wydrzeć łup piekłu i całe powietrze napełnione walką straszliwą, wśród której bodaj czy piekło nie odnosi częstszego zwycięztwa.

Koncepcya to okropna, ale potężna w okropności; młodość i miłość, bogactwo i władza przedstawione u dołu, a okropność śmierci uwieszone nad głową; u końca łowów czeka trumna. a droga do niej przez ohydne nędze, przez trąd i głód, przez kalectwa szka-

radne i obrzydliwe rany. Oto myśl czarna, którą malarz przywiódł ludziom po przed oczy, a którą dopełniły następne obrazy.

Chrystus na stolicy sądzi żywych i umarłych, chudy od gniewu i postu a przyobleczony w bogate szaty, i podniósł lewicę potępiając. Naprzeciw siedzi Boga Rodzica na drugim tronie, pogrążona w modlitwie, w podobnej jaskrawej szacie, z założonemi na pierś rękoma; oba trony uwisły w powietrzu wśród podłużnych aureoli (mandorli). U stóp Chrystusa i Maryi uwisła grupa aniołów trąbiących na sąd, głoszących Chrystowe wyroki, wypisane na długich zwitkach, albo przygniecionych przerażeniem; inni aniołowie niosą przez powietrze narzędzia Męki Pańskiej; a po obudwu stronach Zbawiciela i jego Matki, zasiadły wśród niebios poważne postacie apostołów.

Poniżej na ziemi stanął piękny, zbrojny Anioł Sądu z mieczem w ręku, a umarli różnych wieków i stanów wychodzą z otwartych grobów; jednych prowadzą aniołowie ku prawicy do wiecznego zbawienia, innych pędzą mieczami w piekło na męki; pełno tu grozy i prawdy i scen przerażających, a szkaradne czarty czyhają na swoje ofiary. Drzyj człowiecze, gdy na to patrzysz, bo tam giną i mędrcy i królowie i cesarze i zakonnicy — na wieki!

Jeszcze dalej obok, samo już piekło odmalował mistrz stary. Pośrodku okropności wymyślnej stanął Szatan nad wyraz ohydny, olbrzymi, wołochaty, rogaty, pancerny, otoczony płomieniami, o trzech obliczach piekielnych, a postacie potępieńców wiją się pośród wielkich ognistych ran, któremi znaczone jego ciało i pośród trzech paszcz jego potrójnego oblicza. Nie ma dokoła okropności, którejby w tem piekle nie namalowano!

Czwarty wreszcie obraz, malowany słabszą ręką Piotra Lorenzetti'ego brata Ambrożych, kończy kazanie straszliwe przedstawiając cuda mnogie, które spotkały św. pustelników w ich walce z Szatanem i ze światem. To zakończenie kazania, nawołującego do pokuty i do umartwienia, straszliwego i zaiste wymownego kazania!

Umiejętność malarzy nie sprostała w tych obrazach powziętemu zamiarowi i przeto obrazy te mogą czasem uśmiech na usta wywołać mimo straszliwej filozofii swojej. Rysunek ludzi, tak nagich, jako i przyodzianych i zwierząt przeróżnych zawsze poprawny, a gwałtowne nieraz ruchy zwykle dobrze oddane i rzadko tylko bywają sztywne, twardość jednak konturów, nakreślonych ciemnemi liniami, świadczy jeszcze o pierwotności sztuki. Barwa silna i jaskrawa zachowała dotąd dziwną świeżość tam, gdzie jej w późniejszych wiekach nie przemalowano, tak jak to się stało właśnie przy postaci ulatującej śmierci; wyrazy zawsze dziwnie prawdziwe, często wstrzą-

sające, nieraz oddane z nielitościwym realizmem, jak to widać na postaci jeźdźca, który sobie zatyka nos najeżdżając na trumny otwarte królów trupieszejących.

Grupy na jednym nawet obrazie myślą tylko ze sobą powiązane; żadna wspólna akcya, żaden rytm linii nie łączy ich z sobą; stoją osobno jedne obok drugich i jedne nad drugiemi; to jakby rozdziały jednego ponurego modlitewnika, ale to nie grupy jednego obrazu. Perspektywy nie ma prawie; co ma być w głębi to postawione w górze nad tem, co ma być na pierwszym planie; prócz tego postacie dalsze, tylko mniejsze od bliższych, ale równie wyraźne. Krajobrazy wreszcie tu dziwnie dowolne, góry jakby utoczone z drzewa w sklepie Norymberskich zabawek, domy i drzewa jakby z kartonu wycięte, a groby zmartwychwstających całkiem podobne do połapek teatralnych wśród których duchy się pokazują i znikają. Oto błędy w wykonaniu. Myśl przeraźliwa wyszła z ciemni wierzącej a ponurej duszy wielkiego artysty. Poszedł całkiem za natchnieniem Średnich Wieków, wieków dżumy, rozpusty i trwogi, i głosił współczesnym Boga, jako Wszechmocnego Mściciela, nie znającego miłosierdzia, jak tylko nad tymi, którzy się świata wyrzekli.

Człowiek podziwia zawsze najlepszą technikę jaką zna. I dzisiaj znawca musi uznać postępy, które porobił twórca tych dzieł straszliwych i siłę, którą bezpośrednio odgadywał niezbadane dotąd tajemnice przyrody. Obrazy te budziły niczem nie zamącony podziw współczesnych i tem gwałtowniej przemawiały do ich duszy; kto w czternastym wieku na nie spojrzał, wracał do domu do głębi skruszony; i oto chodziło, a nie o wywołanie estetycznego wrażenia, albo o zebrania czczego poklasku. Obraz miał być dobrym uczynkiem, a nie przyjemnością dla widza, a jeśli się starano o prawdę w postaciach, to na to tylko, aby tem wymowniejszem uczynić kazanie. Szczęściem nie zdołano wywołać zupełnego złudzenia, bo wtedy fizyczny wstręt byłby widzów od niejednego obrazu nieprzemożenie odganiał.

W malowniczym ratuszu w Syenie, w niewielkiem biórze, zwanem salą dziewięciu, malował już niezawodnie nasz Lorenzetti, zamiast religijnego, polityczne kazanie, mowę, naszpikowaną scholastycznemi konceptami, wyobrażając na wielkich ściennych obrazach alegorye dobrego i złego rządu i obraz ich skutków. Freski te ucierpiały bardzo i już tylko obraz wyobrażający dobry rząd można poznać dokładniej. Obrazy to malowane bez najmniejszej znajomości praw kompozycyi i perspektywy, pełne zimnych alegorycznych figur,

które można ledwo zrozumieć za pomocą alegorycznych napisów, dodanych prawie do każdej z nich. Nie odległość, tylko scholastyczne znaczenie stanowi o wielkości postaci, tak że postaci w głębi bywają większe od postaci na pierwszym planie i że sam dobry i zły rząd występują jako kolosy. Łączność, pomyślana pomiędzy rozmaitemi postaciami, bywa niezręcznie wyrażona za pomocą sznurów łączących te postacie. Jednak nie samo tylko bogactwo myśli filozoficznych stanowi o wartości tych obrazów, jeźdzcy, widziani z frontu u stóp dobrego rządu, przedstawiają pierwszą może udałą próbę skrócenia końskiego ciała; a postać „spokoju“, niewiasty spoczywającej na poduszkach w białej przejrzystej szacie, posiada wysoką malarską piękność.

Obok w większej sali tegoż ratusza, zwanej salą balestry, odmalował Szymon, syn Marcina (*Simone Martini*), jeszcze za życia Giotta obraz daleko bardziej przemawiający do oczu ludzi nowożytnych i który mimo na wskróś archaicznego układu i znacznego popękania barw, robi jeszcze w odległości nieco większej potężne wrażenie, tak przez spokój sztywnej symetryi, z którą postacie ułożono, jak przez ciepłe a harmonijne tony kolorytu. Jest to Madona ukoronowana, zasiadająca na gotyckim tronie z ubranem dzieckiem na ręku, pośród nieruchomego orszaku świętych i aniołów. Piękność klasyczna i religijny wdzięk wszystkich głów i plastyka, z którą postacie na tle obrazu występują, zapewniają Szymonowi jedno z pierwszych miejsc pośród pierwotnych malarzy Włoskich.

Miasto Syena tak się chełpiło dziełami Duccia, Lorenzettego i Martini'ego, że nie przestano rychło w Syenie malować na ich sposób i że styl przypominający Giotta, a coraz bardziej niesamoistny i coraz uboższy w pomysły dotrwał tu aż do końca piętnastego stulecia. W długim szeregu archaistycznych Syeńskich malarzy, których obrazy napełniają kościoły i muzea tego miasta, zasługuje tu na wspomnienie jedno tylko imię Tadeusza, syna Bartłomiejów (*Taddeo di Bartoli 1363 — 1422*). I jego najlepsze dzieła znajdują się w ratuszu Syeńskim, a mianowicie w kaplicy, gdzie odmalował cztery wielkie freski z ostatnich chwil Matki Boskiej. Te freski odmalowane w niedostatecznie oświeconem miejscu, zachowały wielką świetność kolorytu i uderzają pięknością klasyczną kompozycyi i wspaniałym rzutem draperyi. Tylko twardość konturów, a lękliwe unikanie skróceń przypominają tu archaizm, a pewna pobieżność w rysowaniu twarzy jest ujemną stroną utworów. Freski te tworzą razem wielki kwadrat. Na górze widać Matkę Boską, żegnającą się z apostołami, i tradycyjne Uśpienie; na dole pogrzeb

Matki Boskiej i całkiem nową i oryginalnie pojętą scenę Wniebowzięcia. Małe Cherubinki bez ciała, nóg i rąk, aniołkowie złożeni z pyzatej, dziecinnej buzi i gołębich skrzydełek, unoszą skrzydełkami temi uspioną Bogarodzicę ponad otwarty kamienny grób; Chrystus, niesiony przez inne grono podobnych Cherubinów, zlatuje ku Matce Swojej, aby ją powitać i wyciąga do niej ramiona Swoje; Boga Rodzica nagle się obudziła, siadła na poły i wita Syna; twarz jej o rzymskim profilu, rozpromieniona radością, a dłonie szukają Synowskich dłoni. Podobnie jak na obrazie Giotta wyobrażającym wniebowzięcie św. Jana Ewanielisty, tak i tu mieszkańcy ziemi nie widzą cudu, i grono Apostołów patrzy tylko z zadziwieniem na grób pusty, nie widzi Maryi uniesionej do nieba.

Tadeo di Bartoli malował w ratuszu Syeńskim swoje arcydzieła w roku 1407, a zatem już na początku piętnastego wieku; nic w nich nie wróżyło jednak nowego rozwoju, jakiego się miała sztuka malarska w tym wieku doczekać i były to tylko bardzo dobre obrazy ze szkoły Giotta i Duccia. Tymczasem namalowano już kilkadziesiąt lat przedtem w północnych Włoszech, w Padwie, tam gdzie i Giotto był pozostawił tyle arcydzieł, obrazy które wyszły już znacznie poza granice sztuki zwyczajnej czternastego wieku, i które umiały połączyć wyrazistość treczentystów z daleko wyższą doskonałością techniczną, z wielką plastyką, ze znajomością praw perspektywy i zuchwałym często rysunkiem.

Dopiero w trzecim dziesiątku lat obecnego stulecia zwrócono uwagę na zapomnianego prawie, a znakomitego mistrza, na Altichier'a z Zevio pod Weroną. Gdy cześć św. Antoniego, Portugalskiego Franciszkanina zasłynęła w Padwie, i gdy jemu tam wielki kościoł postawiono, powołano do Padwy Altichier'a, aby tę, od stu lat powstającą świątynię przyozdobił malowidłami. Zabrał się tedy Altichiero do dzieła i z pomocą uczniów, pośród których był jak się zdaje najczynniejszym Jakób d'Avanzi; przyozdobił Freskami w kościele św. Antoniego, kaplicę św. Jakóba, przezwaną dziś kaplicą świętego Feliksa. Tu odmalował na ścianach bocznych legendę średniowieczną o bytności apostoła św. Jakóba Mniejszego w Hiszpanii — a w głębi wielkie Ukrzyżowanie Pańskie. Niedostateczne oświetlenie kaplicy sprawiło, że się mogłem tylko temu ostatniemu, a wielkiemu obrazowi przypatrzyć. Obraz ten przez dwie półkolumny podzielony na dwie części. Pośrodku Chrystus na krzyżu jaśnieje piękną barwą dobrze malowanego nagiego ciała, a postacie bolejące zwrócone do nas plecami otaczają krzyż; na lewo widać pośród dobrze rozłożonych tłumów na pierwszym planie Maryą bo-

leściwą z płaczącemi niewiastami; postacie nieśmiało jeszcze malowane z profilu, ale piękne, prawdziwe i pełne szlachetnej boleści. Na lewo od krzyża stanęła grupa żołnierzy, rzucających kostki o szaty Chrystusowe, jakkolwiek pełna największej prostoty, świadczy o olbrzymim postępie dokonanym w sztuce malarskiej. Mamy tu i pierwszy i drugi i trzeci plan, a między niemi znakomicie zachowane stosunki prawdziwej perspektywy. Ruchy wszystkich postaci tu zupełnie swobodne, głowy piękne mimo to, że są bardzo silnie indywidualne, a tak starannie wykonane, jak w ostatnich obrazach Giotta. Na przedzie żołnierze rzucają kostkami na tarczę; z tyłu prześliczne postacie kapłanów sędziwych trzymają szatę, o którą padają losy; w głębi widać lud i konnego setnika.

W tych samych latach siedemdziesiątych czternastego wieku, w których przystroił kaplicę św. Feliksa, odmalował Altichiero w Padwie drugi cykl fresków, w osobnym, doskonale oświeconym kościółku, zwanym zwykle kaplicą św. Jerzego.

I tu w głębi nad wielkim ołtarzem widać Ukrzyżowanie; ale tu żadne kolumny nie przerywają obrazu i Altichiero pewny, że mu rysunek służby nie odmówi, mógł tu straszną tragedyę Chrześciaństwa odmalować z całą siłą i oryginalnością, odtwarzając w sposób wprost porywający dramat boleści, tak jak tego już nikt później nie potrafił. Altichiero nie myślał o czem innem, jak o tem tylko, jakby wprost i dobitnie uprzytomnić scenę na Kalwaryi i w tym tylko celu używał środków malowniczych i naturalnie wskutek tego przedstawił wielką grę uczuć w sposób tak dobitny i porywający, jak tego nie mogli uczynić późniejsi malarze, zajęci rytmem linii, harmonią kolorów i popisem umiejętności swojej; a że umiał lepiej rysować, że śmiało malował każdy ruch ludzki, że znał perspektywę i naturalnie grupował tłumy, przeto zdołał stworzyć porywającą całość, której nie sprostali jego poprzednicy, nie wyjąwszy samego Giotta.

I tu szlachetna postać nagiego Chrystusa, zawieszonego na krzyżu, tworzy środek obrazu: i tu boleją niewiasty święte po prawicy Chrytusa, a żołnierze rzucają kostkami o Jego szatę po Jego lewicy. Ale tłumów ludu więcej, perspektywa głębsza, ruchy śmielsze, charakterystyka głów zupełniejsza i dobitniejsza. Boleść Matki Boskiej i innych świętych niewiast namiętna prawie, a taka prawda w omdleniu Boga Rodzicy, która musi patrzeć na okropną śmierć Syna, że aż serce się ściska na widok tej boleści. Po lewicy i prawicy Chrystusa dwa inne krzyże, a na nich w półprofilu odmalowane ciała łotrów, zwisły na dowód tego, jak Altichiero umiał już

Św. Jerzy na kole, fresk Altichiera w kaplicy św. Jerzego w Padwie, str. 47.

3

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

znakomicie nagie ciała malować. Z ustu ich wylatują już ich dusze, pojęte podobnie jak dusze umarłych w tryumfie śmierci w Pizie; dusza łotra skruszonego ulatuje do nieba, przyjęta przez białego aniołka; czarny bies duszę łotra upartego ściąga do piekła.

Po obydwu ścianach kaplicy opowiedział Altichiero kilka legend świętych, których męczeństwa są jakby odblaskiem męki Pańskiej. Widać tedy jak św. Jerzy, nowy Chrześcijański Perseusz, zabijając smoka uwolnił królewnę od śmierci ohydnej, na którą już była wydaną; widać dalej jak wdzięczna rodzina królewska przyjęła chrzest z rąk św. Jerzego; jak później czarnoksiężnik podał św. Jerzemu truciznę, którą św. wypił bez szwanku; jak Dyoklecyan kazał świętemu uczcić bałwany, i święty nie usłuchał Dyoklecyana, jedno kazał bałwanom i świątyni ich runąć, a bałwany i świątynia usłuchały świętego i runęły; potem widać jak nagiego Jerzego przywiązano na mękę na koło, ale koło rozleciało się na kawały, przyczem pęd szalony koła i przywiązanego doń nagiego ciała i odlatujących kawałów koła, i przestrach katów świadczą o niepospolitej potędze malarza; nareszcie widać także jak świętego Jerzego ścięto.

Na przeciwnej ścianie widać najpierw legendę św. Łucyi, którą malarz wykonał z naiwną, ale wielką siłą. Historyę opowiada Altichiero w ten sposób, że wyobraża jeden po drugim, każdy prawie ruch świętej, nie oddzielając nawet ramami pojedynczych aktów męczeństwa. Gdy Łucya sędziom oświadczyła, że się bałwanom nie pokłoni, kazano ją wlec na miejsce stracenia; wzbraniała się; skrępowano jej przeto ręce, a przywiązano do niej cztery woły, aby ją pociągnęły, ale biedne zwierzęta pokładły się ze znużenia, a dziewczyny z miejsca nie ruszyły; potem rozebrano ją do naga i rzucono do oliwy gorącej, która jej wcale nie zaszkodziła, i musiano ją wreszcie po prostu ściąć.

Nie masz tu ani harmonii linij, ani harmonii barw; prawa malarskiej kompozycyi zupełnie zapoznane, a rysunek zawsze twardy; nie zlano kolorów, nie użyto półcieniów, unikano niektórych śmielszych skróceń; nagie ciało św. Łucyi znakomicie wykonane, ale grube i ciężkie; ale co Altichiero chciał w tej kaplicy opowiedzieć, to opowiedział w sposób jasny i wzruszający.

IV.

Początki odrodzenia Toskańskiego.

Każdego zastanowiło już zapewne podobieństwo między cywilizacyą starogrecką a cywilizacyą włoską od czternastego do szesnastego stulecia. I tu i tam rozwinęły się zarodki cywilizacyi, mającej objąć całe częście świata; i tu i tam były kolebką sztuki i nauki drobne miejskie rzeczypospolite narażone na nieustanne wojny domowe i postronne i tu i tam rozwijał się umysł ludzki wszechstronnie i samodzielnie, jak zresztą nigdy i nigdzie; i tu i tam przewyższyło wreszcie jeszcze życie artystyczne, tak potężne przecie życie naukowe. Epopeja Homera i epopeja Danta stoją u wstępu niemal do obydwu cywilizacyi; demokratyczna Florencya zajmuje miejsce demokratycznych Aten, poezya liryczna dojrzewa po epicznej we Włoszech podobnie jak w Grecyi; — ale rzecz dziwna — nie masz potem we Włoszech dramatu, któryby myśl chrześcijańską tak wyraził, jak tradycya grecka wyraziła myśl klasycznego pogaństwa. Początki rzeźby, architektury i malarstwa przybyły z zagranicy tak do Włoch jak do Grecyi; rozwój rzeźby i budownictwa i tu i tam poprzedzał rozwój malarstwa, a sztuki rysujące i tu i tam ustąpiły panowania najpóźniejszej ze sztuk, muzyce. Ale malarstwo rozwinęło się we Włoszech w sposób o jakim się Grekom ani nie śniło, stało się sztuką najbardziej chrześcijańską i najbardziej narodową i nałożyło swoje piętno na cały ów przedziwny ruch piętnastego i pierwszej połowy szesnastego stulecia, któremu nadano powszechnie miano Odrodzenia czyli Renesansu.

Nie masz żadnej wewnętrznej i koniecznej przyczyny dla którejby nie była powstała we Włoszech trajedya chrześcijańska równa starogreckiej. Pismo i legendy święte pełne treści dramatycznej; nie władnie pośród nich starogreckie *fatum*, ale działanie Opatrz-

ności i nadprzyrodzonej łaski doprowadza wszystko do pięknego rozwiązania; życie Chrześcijaństwa jest przedewszystkiem życiem wewnętrznem a zdarzenia podane przez pismo święte i opiewane przez legendy mają także głównie wewnętrzną i duchową wartość; czyny, które im towarzyszą, potrzebują słów wypowiedzianych przez działające osoby, aby nabrać całego znaczenia; forma zatem dramatyczna, obnażająca wnętrze duszy ludzkiej, bardziej jeszcze stósowna dla Chrześcijańskiej, jak dla starogreckiej poezyi.

Nie brakło także sceny, na którejby Chrześcijańską tragedyę odegrać można. Chór wywyższony najdawniejszych kościołów Chrześcijańskich ostał się wszędzie aż do trzynastego wieku; na nim odprawiano mszę świętą; na nim odśpiewywali księża swoje hymny; na nim zaczęto wreszcie zawczasu spiewać święte misterya t. j. dyalogi, w których osoby z pisma, albo z legend, rozmawiały z sobą. Dramat Chrześcijański zaczął bardzo wcześnie kiełkować. W świecie greckim zamieniła się msza rychło we wspaniałą sceniczną reprezentacyę, w której jednak każdy ruch i każdy ton, został ujęty niezmiennym kanonem. Na północy rozwijało się święte misteryum swobodniej; lud miast francuskich i Nadreńskich chwycił je w swoje ręce i wymyślał dla każdego święta nowe sceny. Wnętrze kościołów zamieniło się w formalny teatr i drugi chór wywyższony, wyłącznie dla dramatycznych przedstawień przeznaczony, stanął naprzeciwko głównego. Pod pięknem niebem Włoch mogło misteryum święte wyjść z kościoła na rynek i budzić pośród całego zgromadzonego ludu miejskiego, zapał podobny do tego, który niegdyś po starogreckich teatrach rozbrzmiewał.

Tak się zarysowała przyszłość poezyi Chrześcijańskiej. Prawda że nieokrzesany jeszcze lud dwunastego wieku wprowadzał do świętych dramatów najrubaszniejsze pomysły; prawda, że dyabeł śmieszny i koszlawy stawał się najśmieszniejszą w misteryach figurą i że śmiech pusty rozlegał się po świątyniach przeznaczonych dla modlitwy i skruchy. Ale gdyby Kościół był sprawą pokierował, mógł dramat prędko dojrzeć pod jego wychowawczą dłonią i stać się naczyniem estetycznych wzruszeń, dostępnej nauki i szlachetnych religijnych uniesień. Tak się nie stało jednak. Wielki papież Inocenty III wstrzymał rozwój dramatu jednem skinieniem, jednym rozkazem. Zgorszył się początkiem i nie przewidział możności naprawy; zabronił tedy misteryów po kościołach. Był to niezawodnie wielki dobroczyńca rodzaju ludzkiego i jeden z założycieli nowożytnej ciwilizacyi; zdaje mi się jednak, że tym

rozkazem zniszczył to, co mogło być najpiękniejszą latoroślą Chrześcijańskiej sztuki i skazał narody Chrześcijańskie na to, że posiadają tylko dramata akademiczne, historyczne lub rodzajowe, same mniej więcej sztuczne kwiaty, że prawdziwego ludowego dramatu, że zrozumiałej dla wszystkich tragedyi nie posiadły. Misteryum wlokło wprawdzie przez parę wieków żywot swój, wbrew papieskiemu zakazowi, ale duchowieństwo i klasy wyższe pozostawiły zabronioną zabawę w rękach pospólstwa i misteryum nie szlachetniało wcale i owszem stawało się coraz bardziej rubasznem i nieokrzesanem.

Malarstwo musiało zastąpić dramat, lud pouczać o dziejach i w ludzie uczucia religijne niecić; ono zastępowało już od wieków książki do nabożeństwa dla nieumiejących czytać a zatem dla ogółu Chrześcijan; teraz podjęło się chętnie uczynić zadość religijnej potrzebie bardziej rozbudzonych pokoleń. Zanim druk i rozpowszechnienie sztuki czytania, berła malarstwu nie odjęły, musiał malować każdy, który chciał w sposób zrozumiały przemawiać do gminu; na południu pokrywał freskami ściany wielkich kościołów i cmentarzy, pośród których lud spędzał wielką część swojego wolnego czasu; na północy posyłał małe obrazki do każdej chaty, jako pocieszycieli i nauczycieli. W tem źródło i popularności i wszechstronności Chrześcijańskiego malarstwa; w tem tkwi jego dziejowe znaczenie; to tłumaczy, dlaczego tak często porzucało właściwe zadanie sztuk pięknych? dlaczego tak długo nie poprzestawało na wyprowadzeniu piękna widomego poprzed oczy ludzkie; dlaczego stawało się wbrew własnej naturze, dramatycznem, lirycznem, filozoficznem?

Na początku piętnastego wieku dokonały się we Florencyi doniosłe rewolucye, których wpływ promieniał potem daleko po za mury pięknej toskańskiej stolicy. Znaczenie bankierskich rodzin Albizzich, Pittich, a przedewszystkiem Medyceuszów, wzrastało tak niepomiernie, że istota oligarchii tkwiła poza formami Florentyńskiej demokracyi. Dokoła dworu bogatych kupców roiło się od uczonych i artystów. Cześć dla starożytności, przechowywana pobożnie przez całe wieki średnie, nie malała wcale, ale zmieniała swoją istotę i swoje cele wśród niezmiernie rozbudzonego życia umysłowego. Dawniej naśladowano niewolniczo garstkę starożytnych pisarzy mniemając, że byli prawie nieomylnymi. Teraz zrozumiano całą rozmaitość przekonań istniejącą w starożytności, i poznano, że kto chce naprawdę uczestniczyć w klasycznej cywilizacyi, ten powinien, na wzór starożytnych, badać naturę żywą i podług

niej własne urabiać przekonanie o prawdzie. Nastała tedy u ludzi we Florencyi rozmaitość zdań i rozmaitość życia; nauka zerwała stanowczo z klasztorem, pogodzono się z życiem doczesnem i jego wymaganiami, przypatrywano się na nowo ciekawie widomemu stworzeniu. Czasy nowożytne zaczynały się na dobre, i wstępowano w drugą epokę odrodzenia.

Ruch ten umysłów najpotężniej oddziałał na sztuki piękne. Podobnie jak wiek, wśród którego się rozwijały, nie przestały jeszcze być Chrześcijańskiemi, ale zbliżyły się do ziemi i pogodziły się ze światem zmysłowym. Teraz dopiero nastał czas sposobny do zupełnie swobodnego rozwoju malarstwa i rzeźbiarstwa; sztuki te nie przestały jednak w piętnastym wieku być archaistycznemi, a zdawało się przez chwilę, że malarstwo pozostanie w tyle za rzeźbiarstwem; niebawem jednak opamiętało się i rozpatrywało odtąd ciekawie prawa perspektywy, tudzież całą grę świateł i cieniów, całą różnorodność powierzchni, całe bogactwo kształtów, które przyroda roztacza po przed oczy nasze; nie poprzestawało już tylko na prostem opowiedzeniu czynów ludzkich i odmalowaniu ludzkich wyrazów, a prawiło ciekawie o każdym widomym szczególe; usiłowało uzmysłowić każdą widomą chwilę biblijnych zdarzeń; stawało się epickiem, opowiadającem, prawie gadatliwem, a niebawem w tem tylko było archaicznem, że nie umiało wędzidła sobie samemu nałożyć i zapoznawało prawa malarskiej kompozycyi, mniemając, że można wszystko odmalować, coby się tylko dało opowiedzieć i że można wszystko do obrazu włożyć, jeżeli jest tylko pięknem, albo ciekawem, choćby zresztą żadnego związku nie miało z przedmiotem malowanym.

Początek tej wielkiej rewolucyi uczynił Tomasz syn Wita, urodzony we Florencyi w r. 1401.

Trudno nam dzisiaj uprzytomnić sobie naiwność wieków minionych. Dzisiaj artysta nosi się bardzo wysoko, wymaga od wszystkich wszelkich możliwych oznak uszanowania i żąda jako rzeczy naturalnej tego, aby tytuł „pana“ poprzedzał jego nazwisko; a jeśli od tego wymagania odstępuje, to chyba dla tego, ponieważ sądzi, że już tak wielka chwała jego nazwisko opromieniła, iż ono jest równoznaczne ze słowami geniusz i mistrz. Na początku piętnastego wieku tylko możni tej ziemi używali zazwyczaj nazwiska a najmożniejsi tylko kładli przed to nazwisko słówko „pan“. Zarówno z parobkiem wiejskim, malarz godził się przy robocie za wikt i ubranie, a dopiero dodatkowo za pieniądze; nazywał się urzędowo tylko po imieniu, do którego dodawano albo imię ojca

albo nazwę miejsca, z którego malarz pochodził a najczęściej używał sam jakiegoś chłopskiego przezwiska, które mu za młodu nadano. I tak Tomasz syn Wita był to rosły parobek, a miał nauczyciela małego wzrostu, także Tomasza z miasteczka *Panicale*. Ucznia od nauczyciela odróżniano tedy po prostu w ten sposób, że pierwszego zwano Tomaszyskiem, po włosku: *Massacio* a drugiego Tomaszeczkiem czyli *Massolino*. A te dwa imiona takiej nabrały wziętości, że historya sztuki wie po dziś dzień prawie tylko o tem, że Massacio był uczniem Massolina, i że ludzie zwykle myślą, że te dwie nazwy, to nazwiska dwu malarzy, którzy się podówczas jeszcze, bardzo skromnie, wcale bez nazwisk obchodzili.

Massacio żył tylko dwadzieścia siedm lat, ale w tym krótkim czasie tak zaćmił sławę swojego nauczyciela, że i to co nauczyciel wymalował, przypisują dziś najczęściej uczniowi, i że trudno orzec na pewne co dziełem Massolina. Będę tedy o samym Massaciu mówił, a uprzedzę tylko, że może nieraz jemu przypiszę to, co było może w istocie dziełem jego mniej głośnego mistrza.

Mimo to, że Massacio umarł młodzieńcem w r. 1428 i u niego odróżniają dwie maniery, to jest dwie od siebie różne epoki działalności artystycznej. Najsławniejsze obrazy pierwszej maniery znajdują się w Rzymie w kościele św. Klemensa, w kaplicy Męki Pańskiej i wyobrażają historyę męki św. Katarzyny z Aleksandryi. Najsławniejsze dzieła drugiej maniery znajdują się we Florencyi, w kościele Karmelitów, w kaplicy *Brancacci*.

Massacio rozwijał się nadzwyczaj szybko, małem dzieckiem wstąpił do pracowni Massolina, a jeśli mamy wierzyć powszechnemu podaniu, posiadł już jako szesnastoletnie pacholę wszystkie środki, któremi rozporządzała szkoła Giotta. W tym wieku miał go bowiem powołać do Rzymu ówczesny kardynał Condulmer a późniejszy papież Eugeniusz IV, i miał mu polecić przyozdobienie kościoła, któremu był przełożony. Niepodobna, abym dochodził czy to prawda, że takie już dziecko odmalowało obrazy mogące stanąć śmiało obok najlepszych dzieł samego Giotta? Powiem tylko, że się tyczyły legendy, którą malarze włoscy aż do końca szesnastego wieku z największem upodobaniem ilustrowali. Nie wiadomo ile jest prawdy w podaniach o świętem Egipskiem dziewczęciu, ale uczyniono z niego rychło niejako wcielenie Kościoła, mistyczną oblubienicę Chrystusa, którą aniołowie ponieśli do nieba, gdzie jej Boskie Niemowlę swój pierścień ślubny podało, siedząc na kolanach Matki Dziewicy. Tej niebiańskiej sceny nie widać tu jednak u św. Klemensa w Rzymie. Jesteśmy tylko świadkami tego co się stało

gdy święta odmawiała ofiary, której żądano dla pogańskich bogów i gdy wtrącona do więzienia, zdołała nawrócić dwie królewny? Powołano wtedy dziewczyneczkę przed sąd cesarza Maksencyusza i jego rady. Na pierwszym z trzech wielkich obrazów, tworzących główną część fresków tych, zasiada cesarz na tronie w głębi niewielkiej komnaty, przy której ścianach zasiadają z obydwu stron uczeni rajcy i strojem i twarzą do Florentyńców, a nie do starych Rzymian podobni. Słuchają z uwagą i z najrozmaitszemi wyrazami twarzy, wykładu dzieweczki ubranej w sukienkę, nadzwyczaj naiwnej i uroczo niezręcznej, wyliczającej pracowicie na palcach dogmata nauki Chrześcijańskiej; a równocześnie widać w dalekiej głębi, przez okno komnaty, jak to samo dziewczę pociesza rzeszę Chrześcijan płonących na męczeńskim stosie. Nie pomogła jednak Katarzynie wymowa; na drugim większym obrazie przygotowali kaci dwa koła zębate, któremi mieli szarpać ciało biedaczki; klękło między niemi wątłe dziewczę i czekało na śmierć pogrążone w dziecinnie ufnej modlitwie; ale w chwili, w której koła miały zazgrzytać, zleciał anioł z nieba i pociął mieczem instrument tortury. Nie było tedy rady na to, musiano zaniechać wymyślnej śmierci i na trzecim obrazie powołać tęgiego kata, aby uciął głowę mieczem świątobliwemu dzieciątku o długiej łabędziej szyi. Tak się skończył żywot ziemski św. Katarzyny i tak stało się niebawem, że wniebowzięta została małżonką Chrystusową w niebie.

Inne jeszcze rozmaite freski zdobią kaplicę Męki Pańskiej. Tylko żywot św. Katarzyny zwraca na siebie uwagę, on sam jeden pozostaje w pamięci widza. Jasnemi karnacyami i nieśmiałością i konturami swojemi przypomina zupełnie szkołę Giotta, nie posiada śmiałości Altichiera, ale odznacza się słodyczą wyrazistą i większą nieco swobodą i znajomością perspektywy.

W siedm lat później, w roku 1424tym, powstały wiekopomne freski w kaplicy *Brancacci* u Karmelitów we Florencyi, które stanęły u progu owej epoki malarstwa włoskiego, której Włosi nadali imię Kwadroczentu (*del quadrocento*). Niektóre obrazy tu podobne jeszcze do scen z żywota św. Katarzyny i bywają poczytane za dzieła *Massolina*, prawdopodobnie bez słusznej przyczyny; inne — te właśnie, które ugruntowały sposób malowania kwadroczentystów i nieśmiertelną sławę Massacia, mają charakter pierwej w malarstwie Chrześcijańskiem nieznany, i są niezawodnie dziełem młodego mistrza.

Malowidła tej kaplicy odnoszą się do żywota św. Piotra apostoła. Dwa niewielkie freski przedstawiają wszelako grzech pier-

worodny i wygnanie pierwszych rodziców z Raju. Na tym drugim obrazie staje już przed nami sztuka dojrzała i to taka prawie jak w sto lat później, w chwili klasycznego jej rozwoju. Adam i Ewa to dwie postacie nagie, tak pojęte, jak je pojmowała sztuka Starogrecka, potężne i piękne uidealizowane, przedstawiające męża i niewiastę takimi, jakimi są w owym pierwowzorze, który tkwi w myśli Stwórcy. Ruchy ich wyrażają zgrozę i przerażenie. Nad nimi zwisł anioł widziany w skróceniu, i dzierżący w ręku miecz ognisty; postać, którą mógł odrysować tylko artysta znający na pamięć ciało ludzkie i prawa, wedle których szaty się fałdują.

Uzdrowienie kaleki, jałmużna, kazanie Piotra, jeszcze trochę nieśmiałe i sztywne. Natomiast klasyczna doskonałość rysunku i kompozycyi występuje na drugim fresku, rozmiarów mniejszych tj. takich samych, jak te, o którycheśmy dotąd w kaplicy Brancacci wspominali, na którym widać Piotra chrzczącego nowonawróconych. Postać apostoła drapowana tak szlachetnie, jak posąg starożytny oddaje ideał męża. Pięknemi zupełnie są nagie ciała młodzieńców przyjmujących chrzest, a układ całości prosty i wyraźny, rytm linij harmonijny, prawa perspektywy uwzględnione i krajobraz naturalnie naszkicowany w głównych liniach swoich. Ciała ustawione zupełnie swobodnie, a gra świateł i cieniów na ciemnej karnacyi, nadaje im dziwną plastykę i pełne życie.

Najlepszy z fresków u Karmelitów, Chrystus płacący podatek, zajmuje całą górną część prawej ściany kaplicy, i przewyższa o wiele rozmiarami inne kompozycye mistrza. Widać tu dość płaski, ponury, dobrze malowany krajobraz, na którym się wznoszą niektóre konwencyonalne budynki i ciemne niebo. Na tem ciemnem i nijakiem tle, występują trzy wielkie grupy udrapowanych postaci, ułożonych w sposób prawie architektoniczny, a jednak zupełnie swobodny. Największa grupa po środku i na pierwszym planie. W niej majestatyczny i przepiękny Chrystus stoi w białej draperyi, wskazując ręką, gdzie Piotr złowi rybę, a w niej znajdzie pieniądz, który ma dać celnikowi. Apostołowie otoczyli mistrza i tworzą draperyami płaszczów swoich grupę matematycznie pojętą, tworzącą jakby łuk kolisty a pełną spokojnego rytmu linij. Ruch ramienia św. Piotra towarzyszy majestatycznie ruchowi Chrystusa, a postać celnika w opiętej florentyńskiej szacie sama jedna przerywa majestatyczny spad antycznych fałdów.

Dwie boczne, o wiele mniej udatne grupy, usunięte nieco w głąb, odłączone od głównej grupy wielką przestrzenią szarego tła, tworzą niby dwa smukłe ostrołuki. Z jednej strony widać św. Pio-

Chrystus każe św. Piotrowi płacić podatek. fresk Massaccia w kościele Karmelitów we Florencyi, str. 54.

4

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

tra wydobywającego grosz z wnętrza ryby, z drugiej księcia apostołów, oddającego celnikowi ten grosz.

Są to wydarzenia późniejsze od głównego; osobne obrazy w obrazie i niewłaściwe, ale powszechne w dawniejszej sztuce Toskańskiej próby opowiadania. Tak sam pomysł jak wykonanie tych grup jest jeszcze w niejednej rzeczy archaiczny.

Przed południem w dzień słoneczny bywa kaplica Brancacci dobrze oświeconą i wtedy można na niezbyt uszkodzonym fresku oglądać wyraźnie wielkie i piękne ciała, o fałdzistych draperyach i gorących karnacyach, które robią wspaniałe a kościelne wrażenie uroczystym rytmem linij i ruchów, ujętych w piękną artystyczną matematykę.

Pod fałdami szat odgaduje się posągowe ciała idealnych ludzi, a prosty układ obrazu przypomina klasyczną starożytność. Twarze Chrystusa i apostołów są podobne do oblicza starogreckich bogów, z pięknych rysów Chrystusa wygląda jakby odblask wszechmocy, a niepospolita potęga osiadła także na sędziwem czole św. Piotra.

Naprzeciw tego fresku, widać u góry, po prawej stronie kaplicy, drugi równie wielki fresk Massacia, na którym odmalowano naiwnie dwie różne sceny z życia księcia apostołów, odgraniczone od siebie przez dwie postacie w stroju florentyńskim. Na lewo widać jak Piotr i Jan uzdrawiają chromego u bram świątyni jerozolimskiej, i jak chromy wstaje z prześlicznym ruchem, schwytanym na gorącym uczynku; na lewo widać wskrzeszenie Tabity, przypominające wskrzeszenie Druzyany Giotta.

Massacio zaczął znów na lewej stronie kaplicy malować drugi wielki fresk, pod sceną z celnikiem. I tu miano odmalować kilka zdarzeń; Massacio odmalował jednak tylko mniejszą część obrazu położoną na prawo, bliżej ołtarza. Tu widać św. Piotra siedzącego w nyży ściennej pośród mężów, którzy mu hołd oddają.

Kto na te utwory patrzy, zwłaszcza w tych rzadkich chwilach, w których dostateczny blask dzienny daje im wystąpić w całej pełni swojej piękności, ten nie może w sobie przytłumić przekonania, że gdyby Massacio był dłużej pożył, byłby już w piętnastym wieku stworzył malarstwo takie, jak to, które zasłynęło na początku wieku szesnastego; umarł jednak mając lat dwadzieścia siedm, niepokrywszy nawet całej kaplicy malowidłami. I nie trzeba podobno tej przedwczesnej śmierci żałować. To co Massacio zrobił posunęło sztukę naprzód w jej dziejowym rozwoju i umożliwiło powstanie maniery piętnastego wieku, pełnej uroku, ale nie będącej wcale ostatniem słowem sztuki. Wielomowna romantyczność mogła panować przez

całe prawie stulecie, zanim nastał klasycyzm będący sam szczytem artystycznego rozwoju, ale poprzedzający we Włoszech pretensyonalny dekadans. Temu tedy, że Massacio umarł młodzieńcem zawdzięczamy to, że sztuka była młodą jeszcze przez sto lat; że o sto lat później zaczęła ubumierać.

Kaplica Brancacci stała się natychmiast szkołą, do której malarze florentyńscy chodzili pilnie, aby swój kunszt na nowych wzorach doskonalić. Trwało jednak długo zanim się zdobycze Massacia stały własnością innych artystów, i bodaj czy malarze pierwszej połowy wieku piętnastego nie stoją bliżej Giotta jak Massacia. Sam nauczyciel Massacia, Massolino, któremu tak chętnie przypisywano niejedno dzieło jego ucznia, przeżył go przynajmniej o lat dwadzieścia i malował jeszcze we Włoszech, zanim się udał do Węgier, gdzie znikł na dworze Warneńczyka, ale pozostał do śmierci treczentystą. Odkryto w połowie naszego stulecia na sklepieniach gotyckich kościółka w Castiglione d'Olona w Lombardyi, freski z podpisem Massolina, a freski te są słabemi utworami niesamodzielnego naśladowcy Giotta, których nie można nawet porównać z żywotem św. Katarzyny u św. Klemensa w Rzymie.

Korowód następców Massacia, otwiera błogosławiony brat Jan z Fiesole, przezwany Anielskim: l'Angelico.

Tylko wysokie religijne znaczenie malarstwa w ówczesnym kościele, może nam wytłómaczyć, jakim sposobem mnich oddany jedynie świątobliwemu wewnętrznemu żywotowi, mógł się stać u schyłku średnich wieków jednym z największych malarzy, jacy kiedykolwiek żyli? jak mógł wzgardzić prawie środkami, za pomocą których malarze cielesność odtwarzają, a mimo to przemawiać głosem tak pięknym i doniosłym, że dzisiejsze także pokolenie porywa bez trudu wraz z sobą w krainę mistycznych zachwytów?

Frà Beato Angelico dà Fiesole, urodził się pod Florencyą w roku 1387 i całe prawie życie spędził w zakonnej celi. Wstąpił do zakonu OO. Dominikanów w ojczystem miasteczku Fiesole, i tu zaczął już średniowiecznym trybem iluminować rękopisy; niebawem jednak wysłano go do klasztoru w Kortonie, na pograniczu Umbryi, gdzie spędził lepszą część wieku męzkiego i gdzie podobno uległ wpływowi dzielnego malarza Gentilisa z Fabrianu. Ten Gentilis czyli raczej Gentile malował prawie zawsze na prowincyi; dzieła jego poginęły prawie wszystkie, ale obraz sztalugowy t. j. przenośny, malowany suchemi farbami, a przechowany w wielkim korytarzu w Akademii sztuk pięknych we Florencyi, każe nam cenić wielkiego mistrza, który w ślad za Altichierem

i równocześnie z Massacciem, prowadził sztukę do pełniejszego rozwoju. Obraz ten wyobraża trzech królów oddających pokłon Chrystusowi. Postacie mniej więcej na łokieć wysokie mają na twarzy i rękach jasne i zdrowe, dziecinnie świeże kolory, a są poubierane w świetne jaskrawe barwne szaty, na pół klasyczne, na pół wschodnie, na pół fantastyczne. Wiele jest pozłoty na ich szatach, wiele złota na nymbach, które otaczają ich głowy. W głębi obrazu widać niemożliwą architekturę wspaniałego miasta, a na przodzie ciśnie się pięknie ugrupowana ciżba ludzi i zwierząt pełna życia i wdzięku mimo niejakiej twardości rysunku. Trudności linearnej perspektywy wszystkie zwyciężone, każdy przeto człowiek i każde zwierze porusza się z zupełną swobodą i koń naprzykład bywa równie dobrze narysowany z przodu jak z tyłu albo z boku, ale Gentile nie miał jeszcze wyobrażenia o tak zwanej perspektywie pewietrznej, to jest o tem jak postacie dalsze stają się niewyraźnemi pod zasłoną powietrza; kochał się we wszystkiem co żywe i z przedziwną prawdą malował śliczne psy i konie; ale nie umiał jeszcze namalować prawdziwego krajobrazu.

Obraz Gentile'go przedstawia już scenę pokłonu trzech króli dojrzałą i taką jaką miała być przez cały Renesans. Obok Matki Boskiej z dzieckiem, widać starca św. Józefa, wołu i osła; Bogarodzica zasiadła przed stajenką, na dworze, tak że cały orszak królów jawi się okazale widzowi; król - starzec, ukląkł już przed Chrystusem i całuje nóżkę przemądrego dziecka, które jemu błogosławi; drugi król-mąż, przyklęka dopiero, trzymając w ręku złotą puszkę; trzeci wreszcie król - młodzieniec dopiero zsiadł z konia i czeka aż mu pacholę, dziwnie śmiało w skróceniu odrysowane, ostrogę zdejmie. Za nim widać orszak wspaniały podobny do tego jaki się dziecku śni, gdy pójdzie spać, wysłuchawszy barwną wschodnią bajkę.

Angelico nie nauczył sięwszystkiego, co Gentile umiał; jak wielu innych mnichów przed nim, tak na Wschodzie jak na Zachodzie, spędzał spokojne życie na tem, że malował pobożne obrazy dla chwały Bożej. Choć Włochy tętniły do koła gorączkowem i świetnem życiem, życie to było obcem dla zakonnika. Brat Jan znał tylko własny klasztor, kościoły, do których uczęszczał w okolicy i sztukę swoją, bardzo podobną jeszcze do sztuki Giotta, której nie na to używał, by malować różne sprawy i namiętności ludzkie, tylko na to, by odtworzyć wyraz własnej duszy na obliczu niezliczonych, dziecinnie pięknych postaci, stojących nieruchomie prawie na złotem tle obrazków, które powstały w kortońskim klasztorze,

a od roku 1418 znowu w Fiesole, dokąd Angelico powrócił. Taka prostota i taka ufność malują się na wszystkich obliczach wyszłych z pod pędzla Angelica, że choć które z nich ma siwe włosy i długą siwą brodę, wydaje się jakiemś dziecinnem, czy też jakiemś anielskiem i wiecznie młodem. Tła nie wielkich najczęściej obrazków, malowanych na drzewie, są złote, i wszystko dzieje się na nich na pierwszym planie, prawie bez skróceń i bez perspektywy, jak na starodawnych średniowiecznych ikonach; ryte w złocie nimbusy otoczyły głowy nieruchomych świętych i ciężkie kapłańskie szaty przyoblokły ich ciała. Ale rysunek bywa już zupełnie poprawnym i okrągłym; barwa obnażonych części ciała, czyli tak zwana karnacya jest pełną życia i młodego wdzięku; oczy ludzi i aniołów są głębokie, szafirowe i prześliczne; usta przypominają liście czerwonych róż, a jaskółcze jaskrawe skrzydła unoszą po złotem tle obrazów prześlicznych młodocianych aniołów, na których twarzach spoczywa urok niezrównany.

Małe arcydziełko stworzył Angelico między innemi dla relikwiarza w owym sławnym Dominikańskim kościele św. Maryi Nowej we Florencyi, które dziś przeniesiono do jednej z cel klasztoru św. Marka, o którym wnet obszerniej mowa będzie. Jest niem malutka Przenajświętsza Panna z gwiazdą, Madonna della stella, miniatura, jak zwykle, na złotem tle suchemi barwami wykonana.

Ciało Maryi bardzo wątłe, trochę przydługie; główka maleńka. Na głowie Bogarodzicy spoczęła złota korona, a niby zakonne, ale jaskrawe szaty przyoblokły jej kibić. Szaty z szafirów niby i rubinów tkane, a miejscami złotolite; czerwień z błękitem złączyły się w jeden akord głęboki i radosny; z pod szat wyglądają twarz i szyjka i rączki owiane rumieńcem zdrowia i młodości. Postać to widać niebiańska, zbyt wiotka na cierpienie i namiętności ziemi; burza by ją złamała, ale ona tak pełna łaski Bożej, że burza nie ma do niej przystępu napewne, a ma to z ziemianami wspólne, że czuć może, ale tylko piękno i miłość i Boże zachwyty. Że kocha i to po ludzku dziecinę, o tem obraz świadczy wyraźnie. W ręku trzyma różane niemowlę, ono do niej wyciąga ręce; ona nad niem głowę pochyliła miłośnie. I dziecię i matka królewskie mają szaty, a ciała powiewne, niebiańskie, ale i u matki i u dziecka koralowe usteczka gotowe do pocałunku miłości. Wszak Marya chce Chrystusika mieć jaknajbliżej; wszak dłoń Chrystusika dotknęła się pieszczotliwie jej dziewiczego lica. A oko Maryi! to migdał miękki! to szafir! to szmat nieba! Tak lśni się jak dzień pogodny, jakby się w nim łza roztopiła. Człowiek radby się pieścił z tą królową niebieską; ona

BEATO ANGELICO

5

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

taka misterna, ona niby opieki potrzebuje, choć na jej czole i chmurki nie ma, choć żaden muszkuł nie zadrgał na jej twarzy.

Gwiazda na jej siadła czoło, anioły w szatach weselnych ulatują nad nią na skrzydłach jaskółek; ich włos złocisty faluje lotem, falują szaty tęczowe; ciało ich jakby wiew wiatru, twarze jasne nieskalanem niezmysłowem zdrowiem Chrześcijańskiego nieba. One i gwiazda z nieba służą Przenajświętszej Matce Dziewicy; bo to Matka jak śnieg nieskalana, bo jej ciało to lilia niecierpiąca dotknięcia. Gwiazda zleciała z nieba, zeszła z kryształowej drogi swojej, by siąść na czoło Niepokalanej. Ona w wielkiej łasce u Boga, Jej orszakiem anioły a Ona ich królową.

I oto wymodlone przez świętych piękno niecielesne zjawiło się na obrazie. Już stanowczo znikły i skonały uroczyste cienie bez uczucia, martwi Święci kopuł pokonani.

Gdy Angelico tę Madonnę i kilka innych nie mniej rozkosznych obrazków dla wielkiego kościoła Dominikańskiego we Florencyi malował, był już z powrotem w ojczystem Fiesole, w klasztorze św. Dominika, zkąd liczne obrazy malował dla pobliskiej Florencyi, a zwłaszcza dla głowy rodziny Medyceuszów Koźmy. Opiekun ten sztuki, choć zamiłowany w pogańskim klassycyzmie, był gorliwym Chrześcijaninem i nie ustawał w obstalunkach mających służyć ku chwale Bożej, a obstalunki czynił tem chętniej u naszego mnicha, że ten nietylko myśl Chrześcijańską najlepiej ze współczesnych wyrażał, ale że co więcej, był jedynym znakomitym podówczas malarzem w całych Włoszech. Także i bogate cechy Florentyńskie dawały obstalunki Angelico'wi i największa Madonna, którą malarz wykonał, zawdzięcza swój początek obstalunkowi cechu tkackiego we Florencyi.

Madonna ta znajduje się obecnie w sławnej florentyńskiej galeryi dei Uffici t. j. w galeryi „urzędów“, w sali, zwanej salą mnicha Wawrzyńca, dlatego, ponieważ się w niej znajduje wielki obraz mnicha Wawrzyńca, malarza zacofanego i wcale nie nadzwyczajnego, żyjącego w Arezzo za czasów Angelica. Matka Boska zasiada w naturalnych prawie rozmiarach na tronie w królewskim majestacie i trzyma na kolanach stojące i błogosławiące dziecko przyobleczone w krótką koszulę. Cieplejsze tu karnacye niż zwykle zlewają się przepięknie ze złotem tłem obrazu, a ten sam wdzięk, któryśmy podziwiali na Madonnie z gwiazdą, promienieje i na tym wielkim obrazie.

Na ramach złotych obrazu, wygiętego u góry w łuk, jawi się rój istot widomych i zdrowych a przecie niecielesnych, miniatu-

rowych aniołów długoskrzydłych, o jasnych barwach, o rumieńcach zorzy i ciałach—nie męskich—nie niewieścich — nie dziecinnych, tylko iście anielskich w prostocie swojej. Każdy z tych aniołów przyobleczonych w długie szaty, gra na innym instrumencie chwałę Maryi i jej boskiego Syna; każdy ma inną postawę i ruch inny; żaden nie chce nas łudzić tem, jakoby miał prawdziwe ciało, a jednak po swojemu żywy eterycznem życiem, właściwem utworom Angelica. To niby groteski tylko, a jednak wyraźnie rozumne, czujące duchy, o ślicznych młodocianych ludzkich ciałach; to niby jakieś kwiatuszki niebieskie, które spadły na ramy obrazu; to niby malowane tony muzyki. Trudno o nich mówić bez lirycznych wykrzykników, bo ten dziecinny Angelico, tak tylko własną wyspiewał duszę, tworzył dzieła tak podobne do pobożnego westchnienia szczęśliwego dziewczęcia, że albo nudzi jednostajnością swoją i niedostatecznością poniekąd umyślną swoich technicznych środków, albo porywa w błękity, których nie można opisać trzeźwą mową zwyczajnej prozy.

Madonna w sali Wawrzyńca Mnicha jest obrazem głównym w tryptyku, t. j. można ją było zasłonić przed oczyma widza, za pomocą podwoi, wykonanych z tego samego drzewa co obraz. Gdy obraz otwarty, widać na podwojach dalsze jeszcze miniaturowe malowidła, wykonane na złotem tle. Na każdem widać po dwie postaci rysowanych dobrze i nawet mężnie. Po obydwu stronach widać po jednym razie św. Marka, jako opiekuna tkaczy; prócz tego widać po prawicy Bogarodzicy, silną, na pół nagą postać Chrzciciela, po lewicy św. Piotra.

Brat Jan malował swoją Madonnę dla tkaczy w roku 1433cim. We dwa lata potem przesiedlił się do Florencyi, gdzie Kuźma Medyceusz oddał Dominikanom na użytek drugi już we Florencyi wielki kościół i klasztor św. Marka. Tu otrzymał Angelico polecenie, które mu miało największą przysporzyć sławę i które miało nawet charakter jego sztukę poniekąd odmienić: kazano mu krużganki, sale i cele klasztorne pokryć freskami. Angelico dotąd nie zwykł był fresków malować, mając tedy lat pięćdziesiąt zabrał się do gorliwego studyum utworów Massacia w kaplicy Brancacci. Sławny już malarz, pełen Chrześcijańskiej pokory, nie zazdrościł sławy młodszemu artyście, podziwiał jego dzieło i usiłował własną biegłość wydoskonalić, aby potem tem lepiej Bogu służyć.

Dopiero pod wpływem Massacia wydoskonalił Angelico swój kunszt; nauczył się rysować śmiało, jak na malowidła ścienne przystało; choć kontury jego postaci zawsze jeszcze zbyt ostre, pełno

w nich ruchu i życia, szaty klasyczne fałdują się pięknie na kształtnych ciałach, a żadne skrócenie nie wydało się zbyt trudnem malarzowi; poznał zupełnie prawa linearnej perspektywy i umiał może zbyt blade postacie swoich fresków, przedziwnie oblać białem światłem, bijącem z białych szat i przyćmiewającem czasem cienie i światła, modelujące twarze i ciała na obrazie. Angelico umiał pod koniec swego życia już bardzo wiele, ale usiłował swoją umiejętność ukryć; nie szukał wcale poklasku i czuł, że popis jaskrawemi barwami, albo świetnym rysunkiem, albo zamiłowaniem w pięknych kształtach natury przeszkadzałyby tylko religijnemu namaszczeniu jego obrazów. W każdym fresku usiłował ściśle to tylko malować, co było niezbędnem dla wyrażenia jednolitej i prostej myśli; nie wprowadzał ani postaci pobocznych, ani zwierząt, ani architektur, ani krajobrazów malowniczych, a o to jedno tylko dbał, aby linie obrazu każdego były piękne i tworzyły całość architektoniczną, podobnie jak na freskach Massacia. Z tajemnic późniejszego malarstwa nie znał tylko sztuki łudzącego modelowania twarzy i sztuki malowania przeźroczystych cieniów, ale nie znać tych braków na jego obrazach, ponieważ ukrywał zazwyczaj i tę obszerną wiedzę malarską, którą posiadł, a którą się posługiwał tylko o tyle, o ile tego zachodziła konieczna potrzeba.

Nie masz pewno na świecie piękniejszej książki do nabożeństwa nad tę, którą odmalował ten mnich zamodlony w swoim florentyńskim klasztorze. Każdy obraz to prawdziwie i na wskróś Chrześcijańska modlitwa. Jednostajnie liryczna treść tych obrazów sprawia, że je trudno zapamiętać z osobna. Wszystkich od razu widzieć nie można, i owszem do każdego obrazu trzeba iść osobno i trzeba przeto, zwidzając klasztor, poświęcić chwilę osobną każdemu obrazowi, choćby był mniejszej wartości i choćby był tylko prostem powtórzeniem już widzianego obrazu, jak to się bardzo często trafia. I to wszystko nuży i sprawia, że się ma w tym klasztorze prawdziwe używanie, dopiero jak się już doskonale wie, gdzie czego szukać należy, a że mimi to nie wraca się chętnie do nowopoznanego klasztoru, aż dopiero po upływie jakiego czasu.

Na dole, w sali kapituły klasztornej, widać największy może i najpiękniejszy fresk, wyobrażający ukrzyżowanie pańskie. Trzy nagie ciała Zbawiciela i dwu łotrów, zwisły na trzech wielkich krzyżach. Ciało Zbawiciela dziwnie słabo malowane, co tem bardziej uderza, o ile postacie łotrów się udały. Rzesza natomiast, która otoczyła krzyż Chrystusowy, przykuwa do siebie oczy świętą

boleścią i mistycznym zachwytem, wylanym na jej twarze. Brat Jan nie miał ani tu, ani nigdzie w klasztorze zamiaru odmalowania historycznej sceny z ewangelii. Ukrzyżowanie to nie odbywa się na Kalwaryi pod Jerozolimą, to w sercu pobożnych Chrześcijan wbito Chrystusa na krzyż smukły; to też krajobrazu nie masz w głębi; nie masz dramatycznego ugrupowania postaci, jak niegdyś u Altechiera w Padwie, i tak krzyże jak i ludzie pod krzyżami stoją wszyscy na pierwszym planie i odbijają się o jednostajnie błękitne tło nieba, ludzie jednak, którzy opłakują Chrystusa, w tem archaicznem ustawieniu, występują jak żywi z obrazu, i pięknością swoją malarską, pozbawioną wszelkiej zresztą pretensyi, zmuszają do tem większego współczuwania z ich szlachetną, religijną boleścią.

Postacie tu namalowane nie mogły historycznie otaczać krzyża Pańskiego; otoczyły ten krzyż myślą wśród wiecznego żywota nie ziemskiego już kościoła; nie zjawiły się nigdy razem na zmysłowej ziemi, wśród czasu i przemienności. Jest tu Bogarodzica, mdlejąca, z rozwartemi ramiony, sama także ukrzyżowana na duchu, a współczesne jej święte niewiasty i św. Jan ewangelista podtrzymują upadającą, bo choć cierpią wiele, nie tyle cierpią co ona. Ale i św. Dominik po tamtej stronie krzyża rozwarł ramiona pod krzyżem podobnież na duchu ukrzyżowany i zawisł wzrokiem na Chrystusie, a choć tysiąc trzysta lat dzieliło Dominika od Bogarodzicy, którą tak ukochał i która jego nawzajem ukochała, uczestniczy w tym obrazie w jednej boleści. A znów wracając wstecz o tysiąc lat, znajdziemy chudą postać klęczącego zamodlonego kardynała i poznamy, że ten asceta, to tłómacz Pisma świętego, Hieronim; ujrzymy Augustyna świętego i znów długi szereg coraz późniejszych założycieli rozmaitych zakonów i wreszcie najznakomitszych świętych dominikańskich, filozofa Tomasza i Piotra Męczennika, gorliwego inkwizytora dominikańskiego, którego kacerze w północnych Włoszech w jakimś lesie zamordowali i którego malarze włoscy bardzo często i chętnie malowali w habicie dominikańskim i z wielką raną wśród tonzury, w której tkwił jeszcze nóż zabójców. A od strony Bogarodzicy zasiada święty Marek, patron klasztoru, i stoi chuda postać Chrzciciela, który poprzedził Chrystusa i w nauce i w męce i którego nie było już między żywymi, gdy syna człowieczego wbito na drzewo zbawienia. Wreszcie patronowie ówczesnych Medyceuszów, św. Wawrzyniec, Kuźma i Damian, kończą szereg świętych, płacząc gorżko nad ukrzyżowaniem Sprawiedliwego.

Fresk ten posiada jeszcze ślicznie malowane ramy, w których widać medaliony z głowami znakomitych Dominikanów, przeważnie filozofów i papieży, a dalej na sposób grotesku malowane postacie proroków Starego Zakonu. I ci wszyscy uczestniczą w rozmyślaniu o Męce Pańskiej, lubo już nie tak bezpośrednio, jak owe nad wyraz rzewne postacie u stóp krzyża.

Na końcu jednego z korytarzów klasztornych jest sala gościnna dla pielgrzymów, a nad jej drzwiami można oglądać od korytarza niewielki fresk Angelica, uzmysławiający znane słowa ewangelii. Fresk to jeden z najprostszych i najwymowniejszych zarazem. Dwu mnichów Dominikanów przyjmuje gościnnie i pobożnie niepoznanego przez nich Chrystusa w stroju malowniczym średniowiecznego pielgrzyma. I o tym fresku dałoby się pisać długo, ale powtarzalibyśmy się wreszcie, wyznając wszystkie uczucia, których się doznaje przed obrazami świątobliwego mnicha i wszystkie myśli, na które one naprowadzają, a miejsca nam brak i spieszno nam na piętro klasztorne, gdzie znajdziemy czterdzieści cel mnisich, a w każdej z nich fresk Angelica.

I naturalnie wszystkich tych fresków opisywać nie możemy, a to tem bardziej, że w większej liczbie cel widać powtarzające się wyobrażenia Ukrzyżowania Pańskiego z jedną albo z kilkoma postaciami u stóp krzyża, słabsze, a wreszcie nużące odblaski wielkiego obrazu w sali kapituły, albo też Matkę Boską na tronie, lub wreszcie Zwiastowanie pełne białego światła, bijącego z postaci anioła i przemieniającego obraz za pomocą efektu barw, dotąd nieznanego w sztuce malarskiej. Podobne świetlane wrażenie robi także Ukoronowanie Matki Boskiej, odmalowane w jednej z cel. Ale tu oprócz tego powtarza się cała mistyka Angelica.

Chrystus i Jego Matka spoczywają na świetlanem tle, przyobleczeni w świetlane szaty i tak białem światłem oblani, że ich postacie zostały z lekka przyćmione i że się wydają dalekiemi, choć są tych samych rozmiarów co postacie na pierwszym planie, a przez to samo ogromnemi, nadludzkiemi i widzianemi w jakiejś ekstazie. Tak jak grupy świętych uczestniczyły w Męce Pańskiej, tak i tu widać na pierwszym planie postacie świętych, narysowane w pół wielkości naturalnej, a oświetlone światłem ziemskiem, uczęstniczące w chwale niebieskiej, którą myślą objęły, choć jej ciałem nie dostąpiły jeszcze.

Wszędzie tu po celach zakonnych odmalowano w tych samych rozmiarach sceny mistyczne i najczęściej przeciwstawiono w nich niebo i ziemię, rozmyślających na ziemi zakonników i widzenie nie-

bieskie, o którem rozmyślają, przyćmione przez oddalenie, przez blask światła nadprzyrodzonego, albo przez samo tylko powietrze i przez to na pozór olbrzymie i nadprzyrodzone. Czasem tworzy to tło nadprzyrodzone obrazu Chrystys w chwale zmartwychwstający, albo przemieniony na górze Tabor, przyobleczony we wspaniałe białe draperye, z poza których wyglądają kształty atletycznego i idealnie pięknego ciała. Czasem taki sam potężny Chrystus, o klasycznie pięknem obliczu i szatach promiennych, zasiadł w głębi obrazu, z zawiązanemi oczyma i z rószczką w rękach, a duchowne ręce od ciał oderwane policzkują boskie widzenie, o którem rozmyślają na pierwszym planie święci. Czasem widać w głębi obrazu grób otwarty, a w nim Matkę Boleściwą, podtrzymującą umarłe a nagie ciało Syna swego umęczonego.

W innych freskach jawią się same tylko postacie biblijne. Chrystus wbiega radośnie do otchłani i wita tam sprawiedliwych, którzy przed nim pomarli, i którzy naprzeciw Niego wybiegają z Chrzcicielem na czele, porywając dłoń podaną Zbawiciela, pięknego i żywego, jak dzieło starożytnej sztuki albo jak postać Massacia. Ten sam Chrystus może mniej piękny, ale przepełniony ofiarną i płomienną miłością, podaje w innej celi własne ciało i własną krew, ukryte w Przenajświętszym Sakramencie klęczącym apostołom.

W głębi trzeciego obrazu widać modlitwę Chrystusa na górze oliwnej; pełną męki i walki, ale na pierwszym planie zamiast późniejszych świętych, modlą się w zamkniętej komnacie Bogarodzica i ewangieliczne niewiasty. Wreszcie trzej królowie ze zgoła ziemskiemi i świetnemi orszakami kłaniają się przenajświętszej Rodzinie, w jedynym może nie mistycznym fresku, wykonanym przez brata Jana w klasztorze św. Marka.

Nie same alfreski malował sławny już na całe Włochy mnich, w owym czasie, w którym posiadł pełnię środków malarskich, jakiemi rozporządzano w pierwszej połowie piętnastego wieku, i do których sam dodał dokładniejszą znajomość perspektywy powietrznej. I teraz malował obrazy sztalugowe. Krajobraz albo niebo zastąpiły już w tych obrazach tło złote, postacie tworzą grupy, rozłożone umiejętnie na rozmaite plany obrazu, i znajomość perspektywy jest prawie zupełną; ale wielka skromność w używaniu tych środków, które malarz już posiadł, trzymanie się tradycyi i w wielu postawach i w wielu szczegółach, używanie często pozłoty przy malowaniu szat, promieni światła i nymbusu świętych, nareszcie zachowanie prześlicznego, ale dziecinnego kolorytu lat dawniejszych, nadają tym miniaturowym obrazkom charakter dziwnie archaistyczny naj-

mniej może widoczny w Ukrzyżowaniu Pańskiem, zawieszonem dziś w wielkim korytarzu akademii sztuk pięknych we Florencyi, w jedynym obrazie, w którym Brat Jan pojął Mękę Pańską historycznie i dramatycznie.

Najśliczniejszem może dziełem Brata Jana, pomiędzy jego obrazami sztalugowemi, Sąd Ostateczny, w którym radość tak nad grozą przeważa, że go przezwano kadrylem aniołów. Widać na tym obrazie mnóstwo miniaturowych postaci o dziecinnie świeżej cerze, dziwnie anielskich oczach i dziwnie uroczych ruchach, które wszystkie dzieła ich twórcy znamionują. Górna część obrazu przedstawia tradycyjny dwór niebieski, zasiadający wśród obłoków i złotych promieni. Pośrodku Chrystus płonie miłością ludzi, a święci, którzy zasiedli do koła wśród wiekuistej szczęśliwości są nietylko anielscy i piękni, ale tak bosko spokojni, jak ci, którzy spocząwszy na łonie błogiej wieczności, żadnej już się nie obawiają zmiany.

Pod stopami Chrystusowemi jest łąka zielona, a wśród niej otwierają się groby na sposób klap w podłodze teatralnej i nieboszczyki wychodzą z grobów, dziwnie dziecinnie i zabawnie. Obok tej ulicy grobów widać po prawicy Chrystusów raj, to jest ogród, w którego głębi pełno złota i blasku; w tym ogrodzie rosną krzewy i kwiaty wielobarwne, malowane z drobnostkową i niezręczną starannością, ale najpiękniejszą zielonego ogrodu ozdobą, koło taneczne, w którym skrzydlaci aniołkowie, w długie szaty przeobleczeni, podali rączki swoje różowe duszyczkom zbawionych, podobnym do małych dzieci, ubranych w długie barwne szaty, a uwieńczonych różami. Gdzieindziej znowu aniołowie dają buzię takim dziecinnym duszyczkom, albo zachęcają je, aby do nich śmiało przystąpiły. W głębi widać wreszcie dusze ulatujące z raju do nieba, pośród złotych promieni i w szczęsnym zachwycie.

Przedmiot wymagał tego, aby malarz piekło także po lewicy Chrystusa przedstawił. Powiadają, że Angelico wiedział, że złości i potępienia malować nie potrafi i że prosił brata swego, także mnicha u św. Marka, aby to piekło odmalował, w którem śmieszni szatani potępionych, żelaznemi obcęgami za język ciągną, albo niedorzeczne a okrutne figle z nimi płatają. W samej rzeczy jednak i wbrew podaniu i prześliczne żywe laleczki raju, i dziwaczne żywe lalki piekła wyszły z pod jednego i tego samego pędzla. Najczęściej namalowano nawet te figurki po parze, tak że rycerzowi albo mnichowi, damie lub zakonnicy, królowi albo papieżowi w niebie odpowiadają wśród maryonetek barwnego piekła znów rycerz i mnich, dama i zakonnica, król i papież. A to także

ciekawe i godne uwagi, że duchowni między potępionymi mają prawie zawsze u szyi woreczek z pieniądzmi, na dowód tego, że łakomstwo było przyczyną ich zguby.

Kadryl aniołów przechowują dziś na osobnej sztaludze w wielkiej sali akademii sztuk pięknych we Florencyi, i mięszanina dziecinnego wdzięku z dojrzewającą sztuką czyni z tej dużej dziś oszklonej miniatury, rzecz nadzwyczaj przyciągającą. Podobny ale o wiele słabszy, obraz tej samej treści znajduje się w Muzeum Berlińskiem.

Może mniej uroczym jest drugi podobny obraz, na którym widać mnóstwo miniaturowych postaci, odmalowanych na drzewie suchemi farbami. Mam na myśli niemniej przeto śliczną koronacyę Matki Bożej, wystawioną także na sztaludze i za szkłem w sali starych malarzy w galeryi *dei Uffici* we Florencyi. Rzecz tu cała dzieje się w niebie wśród błękitu i pozłoty. Środek obrazu zajmuje grupa Chrystusa koronującego Swoją Rodzicę, podobnie pojęta jak na fresku u św. Marka i podobnie widziana w dali i w głębi. Chóry aniołów oblatują królów niebieskich, albo dmą w około w złote surmy; u stóp Chrystusa i Maryi klęczą dwaj aniołowie, z których jeden gra na organach, a drugi na skrzypcach; pierwszy plan obrazu tworzy rój świętych, wniebowziętych już, stąpających po błękicie, niezamącenie szczęśliwych, a jednak scharakteryzowanych tak rozmaicie, że kto święte legendy zna, może bez trudności po imieniu nazwać każdą postać tu wyobrażoną i poznać myśl wyrażoną przez jej postawę. Zresztą można o tym obrazie powtórzyć wszystko, co się już powiedziało o obrazach sztalugowych Angelica, w ogóle i nie co innego da się powiedzieć o drugiej bardzo podobnej ale znów słabszej koronacyi Matki Boskiej w sali siedmiu metrów w Luwrze w Paryżu.

Na wszelką uwagę zasługują wreszcie naiwne a dziwnie tkliwe obrazki w Starej Pinakotece Monachijskiej opowiadające legendę świętych Kuźmy i Damiana. Te małe obrazki kompozycyą i mnóstwem treści przypominają wielkie freski Florentyńskie. Na jednym z nich widać jak święci Kuźma i Damian wraz z trzema młodszymi braćmi stoją przed sędzią Lizyaszem, przyodzianym w jakąś bajecznie wysoką czapką, i jak mężnie odmawiają pokłonu i ofiary bałwanom. Na drugim obrazku widzimy jako to Lizyusz kazał świętych ze skały wrzucić do morza. Aniołowie ich wydobyli z topieli zdrowych i wesołych, a tymczasem czarci opętali Lizyusza. Trzeba było aż Chrześcijańskiej modlitwy mężnych młodzieńców, aby złe duchy uciekły z nieszczęśliwego prześladowcy, jak to widzimy odmalowane, na tym samym zawsze drugim obrazku.

Św. Wawrzyniec rozdający jałmużnę, fresk Fra Beata Angelica w Watykanie w Rzymie, str. 67.

6

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

Dobrodziejstwo to jednak nienawróciło i niewzruszyło zapamiętałego grzesznika. Kazał Kuźmę i Damiana na krzyż wbić; młodszych zaś braci kazał ustawić pod krzyżami, i kazał na nich strzelać strzałami z łuku, ciskać kamieniami z procy. Starsi męczennicy na krzyżu modlili się nieustannie; młodsi, święte pacholęta święci Antym, Leontyn i Euprepi szli u dołu za ich przykładem, a skały i kamienie odbijały się od nich cudownie; strzały zabijały katów, kamienie przyrastały im do głowy, i to właśnie odmalował Angelico na trzecim obrazku w Pinakotece Monachijskiej.

Wzrastająca z dniem każdym chwała brata Jana stała się niebawem powodem tego, że papież Mikołaj V. powołał sześćdziesięcioletniego już zakonnika do Rzymu na to, by jemu prywatną kaplicę malowidłami przyozdobił. Angelico pospieszył do Rzymu na wezwanie głowy kościoła, zamieszkał w klasztorze Dominikanów wystawionym nad gruzami świątyni Minerwy, i małą Mikołajowską kaplicę w Watykanie pokrył freskami. Miejsce mistycznych scen, zastąpiły tu sceny historyczne, malowane z dziwną prostotą, ale z rysunkiem zupełnie poprawnym, a nawet śmiałym. Jak starzy malarze ze szkoły Giotta, tak brat Jan myślał tylko o tem, jakby zdarzenie opowiedzieć wyraźnie; o efektach malarskich nie myślał wcale, nie popisywał się tem co umiał, a widocznie skupiał ducha, by w sposób godny i poważny odmalować żywot i męczeństwo świętych. To też i w tych malowidłach uderza w całej pełni wyrazistość i szlachetność uczuć, które bywały zawsze największą chwałą największego pośród mnichów malarzy.

Obrazy wyobrażają żywoty świętych dyakonów Szczepana i Wawrzyńca. Wyższy rząd obrazów poświęcony Szczepanowi, niższy Wawrzyńcowi. Widzimy obydwu świętych poświęcenie, jałmużny które dawali, kazania, które prawili i śmierć ich męczeńską, widzimy jak św. Piotr, mąż potężny a prześlicznie pochylony, skarb apostołów Szczepanowi oddaje, jesteśmy świadkami tego, jak pierwszy męczennik działał w Jerozolimie, widzimy tłumy co go siedząc nabożnie słuchały i kaleki, które pomoc od świętego otrzymują; wreszcie jesteśmy świadkami sądu na św. Szczepana i jego męczeństwa. Podobnie dzieje się poniżej ze św. Wawrzyńcem, tylko że tu papież Sykstus II zastępuje miejsce księcia apostołów, a sam cesarz Decyusz zasiada na sądzie nad męczennikiem. Na sklepieniu kaplicy widzimy prócz tego pojedyncze, a bardzo piękne postacie świętych starców, malowane tak jak dotychczas wszystkie malowidła na sklepieniach i sufitach, bez względu na perspektywę i bez skróceń, tak jakby je odmalowano osobno, a potem do sklepień przylepiono.

Angelico malował w zimie dla papieża w Watykanie. Zgodził się prócz tego z kapitułą w Orwiecie, obiecując że pojedzie co roku na cztery miesięcy letnich do tego miasta, aby zamalować ściany tamtejszej katedry, na których jeden ze słabszych naśladowców Giotta imieniem Ugolino już był odmalował różne legendy naiwnie i niezgrabnie. Brat Jan miał przedewszystkiem przyozdobić sławną Kaplicę Nową. Wszelako raz tylko pojechał do Orwietu i dwa tylko niewielkie trójkątne pola odmalował na bogatym gotyckim suficie dużej kaplicy. Podług planu jego miała być kaplica pokrytą wizerunkiem zdarzeń dni ostatnich, zaczął tedy Angelico swoje dzieło, malując na środku sklepienia, od strony ołtarza Chrystusa, w długiej szacie, sędziego światów, podnoszącego dłoń gniewną nad potępionymi, przyobleczonego w długie szaty i przypominającego dawne dzieło Lorenzettego w Pizie — o wiele jednak piękniejszego. Na drugiem polu obok zasiada gęsty chór proroków, wniebowziętych świadków Ostatecznego Sądu. Te dwa freski są może najlepszem dziełem sędziwego malarza, i one malowane tak jak postacie starców w kaplicy Mikołajowskiej w Watykanie.

Dla podeszłego wieku nie wybierał się już więcej malarz w drogę. Zakończył tylko dzieło w Rzymie rozpoczęte i w Rzymie umarł w klasztorze księży kaznodziejów w roku 1455.

Nie wszyscy malarze owych czasów byli tak świątobliwi, jak Fra Beato Angelico da Fiesole, którego prawdziwe imię Wit syn Piotrów (Gwido da Pietri) poszło w zupełne zapomnienie dla wielkiej sławy, która uświetniła później przybrane miano zakonne. Inni malarze wcale gorszące prowadzili życie, a na ich czele stanął po śmierci brata Jana, także niby mnich, niby karmelita, którego znamy jednak tylko po jego imieniu świeckiem: Filip Lippi, (Filippo Lippi ur. 1402, umarł 1469).

Filipa matka umarła przy jego porodzie; ojciec Tomasz odumarł dziecko dwuletnie i pozostawił je w ubóstwie. Oddano je do klasztoru Karmelitów we Florencyi, a tu mnisi nietylko przyjęli go miłosiernie, ale usiłowali mu dać dobre wychowanie, i gdy odkryli niewątpliwe powołanie malarskie dziecka, kazali mu się uczyć u dobrych nauczycieli sztuki malarskiej.

Gdy Filip doszedł do lat młodzieńczych, Massacio malował swoje freski w kaplicy Brancacci, w przyległym kościele i można powiedzieć, że ów malarz genialny był głównym jego nauczycielem.

Filippo Lippi. Madonna z Dzieciątkiem i aniołkami

7

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

Widok dzieł sztuki, na jakie się malarstwo dotąd nie było zdobyło, bardzo jeszcze rozbudził gorącą wyobraźnię Filipa, i sprawił, że ten postanowił życie swoje jedynie poświęcić sztuce. Zrzucił tedy ośmnastoletni młodzieniec habit, który już był przyoblekł, zachowując jednak święcenia kapłańskie, i odjechał z Florencyi do Ankony, aby tam wieść hulaszcze życie, w którem się malarze zbyt często lubują. Powiadają, że raz podczas spaceru, na morzu Adryatyckiem został wzięty w jassyr przez piratów berberyjskich, że służył w Algierze na galarach, i że po dwu leciech zawdzięczał swoje uwolnienie temu jedynie, że portret swego pana kredką nakreślił na ścianie.

Później wrócił Filip do Florencyi, gdzie za sprawą Kuźmy Medyceusza dostał dobrą prebendę, i tu zastał miasto znowu zajęte dziełami malarskiej sztuki, wykonywanemi przez bogobojnego Angelica w klasztorze św. Marka, i te dzieła wywarły teraz jak najpotężniejszy wpływ na młodego malarza. Obrazy sztalugowe z młodszych lat Lippi'ego przypominają podobne obrazy brata Jana i wyrazem, i układem, i prostotą, a różnią się od nich głownie tem, że figury na nich większe, i że te figury mają zbyt wielkie głowy. Zresztą Lippi robił z razu dość powolne postępy w swojej sztuce, ponieważ życie hulaszcze i niepohamowane niczem namiętności odrywały go ciągle od pędzla. Dopiero gdy go zasuspendowano z probostwa, dlatego, że sfałszował kwit, aby mieć pieniędzy podostatkiem na swoje hulanki, i gdy brat Jan z Fiesole został powołany do Rzymu, wziął się Lippi przecie do pracy i stał się najbardziej wziętym malarzem we Florencyi, gdzie założył warstat na spół ze swoim młodszym przyjacielem, także byłym Karmelitą bratem Diamante. Filip wydoskonalił teraz znacznie sztukę swoją. Skierował całą uwagę na perspektywę powietrzną, której studyum rozpoczył był Angelico i zgłębił zupełnie jej prawa. W obrazach jego panuje jasny o mlecznej białości koloryt; już osoby na pierwszym planie mają płeć lśniącą, przypominającą karnacye brata Jana, ale bardziej żywą i przejrzystą, u osób dalszych staje się kolor coraz bledszym, choć rysunek jest zawsze wyraźnym; tylko pomniejsze szczegóły znikają stopniowo, a mistrzowskie stopniowanie tego przygaszania barw przez odległość, czyni obrazy Lippi'ego tak dziwnie przejrzystemi, że oko nie może się oderwać od widoku tej mlecznej toni powietrznej. Linie wszystkie miękną przy tem, nie tracąc na precyzyi i szlachetności, a krajobraz przestaje być konwencyonalnym, staje się częścią żywą obrazu i zyskuje już na znaczeniu, lubo Lippi rzadko odważał się malować co innego nad perspektywy

architektoniczne, albo nad takie nagie skały jak te, które się jeżą w Apeninie. Pozbywszy się prawie zupełnie pozłoty w dojrzałych obrazach swoich, nadał im także nowy kształt, malował obrazy okrągłe, wśród których łatwiej mu było postacie zestroić w swobodną kompozycyę. I treść nową wprowadził do obrazów. Malował prawie zawsze Matkę Boską, ale zamiast dotychczasowej królowej niebieskiej, malował matkę ziemską. Tylko nimbus nad głową przestrzega nas, że mamy do czynienia z Bogarodzicą; zwyczajna florentyńska matka jawi się przed nami w zwyczajnem włoskiem otoczeniu. Nawet rysy Matki Boskiej nie są wcale tradycyjne, ani starorzymskie, z bizantyńska pojęte, ani też ze starogrecka klasyczne; piękności współczesne, łaskawe dla naszego malarza, służyły jako wzór jego Madon. Madony te miewają tedy twarz, która nas z razu trochę zadziwia i która wraz ze zbyt wielką głową dzieci sprawia, że z razu trudniej wżyć się w te obrazy Lippi'ego; twarz, to ładna, ale nieidealna, raczej nieinteresująca, o lekko zadartym nosie i bardzo zagiętych, prawie ukośnych brwiach.

Najlepszy ze sztalugowych obrazów Lippi'ego znajduje się w sali Prometeusza w pałacu *Piti* we Florencyi. Jest to obraz okrągły, wśród którego zasiadła Matka Boska z dzieckiem na kolanach, jako obraz szlachetnego, macierzyńskiego szczęścia. Dziecko nagie skubie granat, który mu Bogarodzica podaje i ziarneczka po ludzku do ust zanosi tak, że mamy tu p.zed sobą w miejsce dawnego obrazu obrządkowego kościelnego, daleko zrozumialszy, z lekka uidealizowany obraz rodzajowy, to jest obraz oddający zwyczajne bardzo zdarzenie ludzkie.

W głębi obrazu widać inne rodzajowe sceny, odnoszące się do przeszłości, a pojęte tak, że czem dawniejsze jakie zdarzenie, tem dalsze i bardziej przyćmione światłem i powietrzem, podobnie jak wspomnienia rzeczy dawno minionych bywają przyćmione zasłoną czasu. I takie mniejsze przyćmione figurki w głębi obrazu nie zwracają na siebie uwagi widza, stają się widocznemi wtedy dopiero, gdy się kto długo obrazowi przypatruje, nie psują jedności kompozycyi, a uzupełniają tylko myśl malarza. Takich tedy scen przeszłych, albo przyszłych, namalowanych w głębi, nie zaniechała nawet późniejsza, dojrzalsza sztuka.

Widać tedy tu w głębi, wśród dobrze malowanej, ale pospolitej, domowej architektury, najpierw i najdalej mistyczny pocałunek Joachima i Anny, a nieco bliżej narodzenie Maryi, najbliżej wreszcie kilka rodzajowych postaci kobiecych i dziecinnych, malowanych z dziwnym wdziękiem i z pewnym spokojnym humorem.

Z Madon Filipa zasługują prócz tego jeszcze na osobną wzmiankę Madona zasiadająca pośród skał z Chrystusikiem i świętym Jankiem w sali starych malarzy we Florentyńskiej galeryi *dei Uffici*, i medalion z Madoną i dzieckiem w starej Pinakotece Monachijskiej.

Pośród wielkiej ilości obrazów Lippi'ego, które się znajdują w starem muzeum Berlińskiem, jaśnieje szczególniejszą pięknością widzenie świętego Bernarda. Brodaty i sędziwy święty modli się w głębi obrazu, u wejścia do pustelni, wśród naiwnie i drobnostkowo, ale nader wdzięcznie namalowanego lasu. Wśród tego lasu zjawili się cudownie goście, Bogarodzica klęcząca przed Chrystusikiem, i święty Janek, który się do nich zbliża pobożnie i miłośnie. Jest coś cudownie naiwnego i roskosznie dziecinnego w tych postaciach; jest w nich cała słodycz Angelica, a z nią połączona większa pełń ziemskiego życia. Znajdziesz tu dziwne zrozumienie natury, a przecież pobożność niebędącą może prawdą u malarza, ale będącą jeszcze znamieniem stulecia w którym żył.

Z innych, a licznych sztalugowych obrazów Lippi'ego wspomnę koronacyę Matki Boskiej w akademii Florentyńskiej, pełną rozmaitych, ale nie zawsze jeszcze szczęśliwych figur, i Zwiastowanie w Monachium, w Starej Pinakotece. Marya stoi w majestacie wśród wspaniałej architektury, i słucha poselstwa anioła wieńczonego różami. Pełno tu powietrza, pełno powagi, której zresztą nieznajdziemy łatwo, w sztalugowych obrazach zbiegłego mnicha.

W roku 1456 postanowiono freskami przyozdobić chór nie wielkiej, ale pięknej katedry w Prato, koło Florencyi, i powierzono to zadanie naszemu ex-karmelicie, bratu Filipowi. Lippi malował na prawo od wielkiego ołtarza życie św. Jana Chrzciciela, na lewo życie świętego Szczepana. Po raz pierwszy malował postacie większe nieco od prawdziwych ludzi; pomieścił je wśród dobrze namalowanych komnat i gmachów, pełnych powietrza i białego przejrzystego dziecinnego światła; nadał im ciało potężne, zdrowe, harmonijne i piękne i twarze bardzo rozmaite, portretowe i czasem nawet niepiękne, a przyoblókł je w szaty fantastyczne, a częściej jeszcze w ubranie ludzi jemu współczesnych. Pełno w jego obrazach szczegółów, wziętych z życia powszedniego, a oddanych z nadzwyczajnem zamiłowaniem, nie brak wizerunku mniej więcej znakomitych Florentyńców, którzy po obrazach stoją albo siedzą na to, aby ludzie potomni mogli oglądać ich oblicza, odtworzone na monumentalnem dziele.

Jak zwykle tak i tu zakończono chór, czyli raczej absydę, w której te freski odmalowano oszklonemi gotyckiemi oknami. Przeto światło jest dla fresków niedostateczne i tylko rano można je wszystkie widzieć, i wtenczas stwierdzić, że ich część górna zniszczona znacznie. Na każdej z przeciwległych ścian są aż trzy piątra tych fresków. Na górze, w tak zwanej lunecie, to jest tam, gdzie sklepienia zachodzą w ścianę, widać po prawej ręce narodzenie św. Jana; poniżej, na jednem polu pożegnanie jego z rodzicami i pierwsze kazanie na pustyni; na dole wreszcie widać dobrze oświecony i dobrze zachowany fresk, wyobrażający biesiadę Heroda i taniec Herodyady po średniowiecznemu ubranej, pięknej, białej, uśmiechniętej, pląsającej skocznie, stojącej z głową Chrzciciela na misce, w obliczu dworu Herodowego, u którego widać rozmaite, a zawsze prawdziwe uczucia, u jednych radość ze stracenia niewygodnego proroka, u drugich podziw dla pięknej tanecznicy, u innych chęć przypodobania się królowi, u innych wreszcie ledwo utajoną zgrozę.

Naprzeciwko widać w lunecie odmalowane podanie o tem, jako to czarty porwały nowonarodzonego Szczepana, którego Bóg wrócił jednak Rodzicom; poniżej widać wyświęcenie i kazanie Szczepana, na samym dole wspaniały fresk wyobraża jego pogrzeb. Spokojna postać świętego, opromieniona spokojnem, pogodnem światłem, leży na strojnym katafalku, otoczona przez liczne grono Florentyńców świeckich i duchownych, śpiewających egzekwie dla św. męczennika. Lippi zapomniał tu ze wszystkiem o aktach apostołów i o Jerozolimie, a przeniósł nas żywcem do Florencyi piętnastego wieku, odmalowawszy po mistrzowsku pogrzeb znakomitego florentyńskiego duchownego, w rozmiarach monumentalnych i z siłą i werwą godnemi głośnej pochwały.

W czasie, w którym Lippi tak zakreślał drogę, po której miała potem chodzić romantyczna szkoła malarzy florentyńskich, zwrócił także na siebie uwagę wcale nie budującym postępkiem. Coś malował dla zakonnic w klasztorze św. Małgorzaty w Prato i zażądał, aby mu pozwolono odmalować wychowankę prześliczną tego klasztoru, Lukrecyę Butti, jako Przenajświętszą Pannę. Otrzymał pozwolenie od nieostrożnej przełożonej, zbałamucił i wykradł pannę i żył z nią pospołu w obliczu całej Italii. Talent Filipa sprawił jednak, że mu to uszło płazem, i że papieże nawet opiekowali się nim, jego towarzyszką i ich dzieckiem Filipkiem.

W trzynaście lat skończył Filip malowidła w Prato i dano mu drugi monumentalny obstalunek. Posłano go do Spoletu w Um-

bryi i kazano mu tu, podobnie jak w Prato, malowidłami przyozdobić absydę katedry. Ale tu trzeba było malować w ciasnej absydzie starej bazyliki, musiał Lippi tedy poprzestać na mniejszych freskach. Dolną część półokrągłej absydy dzielą dwie półkolumny na trzech polach; półkolumny te dźwigają gzyms, a nad nim unosi się półkopuła. Na dole odmalował Filip fantastyczny skalisty krajobraz, przedzielony na trzy części przez półkolumny, a służący jako wspólne tło dla Zwiastowania, Uspienia i Bożego Narodzenia. Powyżej nad gzymsem widać wśród mlecznych i złotych promieni sławną koronacyę Matki Boskiej. Pełna wdzięku Marya klęczy w pokorze na tęczy u stóp tronu Bożego, na którym zasiada Bóg Ojciec, w postaci sędziwego, średniowiecznego króla, naprzeciw Błogosławionej. Aniołowie oblatują te dwie postacie, a dwór niebieski klęczy poniżej. Układ cały przypomina jeszcze bardzo obrazy Angelica, ale rysunek tu pełniejszy, a głowy mniej idealne, ale silnie portretowo scharakteryzowane. Sędziwy malarz nie słabł i owszem malował coraz lepiej. Jakkolwiek to niepodobne do wiary, sześćdziesięciosiedmioletni starzec miał się w Spolecie wdać w jakąś intrygę miłośną, wskutek której został otruty przez zazdrośnego męża tak, że jego towarzysz brat Diamante musiał skończyć rozpoczęte przez niego dzieło.

Współcześnie z Lippim pracowało kilku innych, mniej znanych malarzy nad wydoskonaleniem perspektywy, tak we Florencyi jak w okolicy. Ci malarze zwracali jednak główną uwagę na perspektywę linearną, a zaniedbywali powietrzną, nadając wszystkim szczegółom swoich utworów zbyt wyraźny, a przez to często twardy rysunek. Paweł Ucello (1396—1479) poświęcił całe swoje życie badaniu perspektywy, dla której zaniedbywał nietylko studyum ciała ludzkiego, ale nawet interesa swoje i rodzinę, tak że umarł w największej nędzy. Kochał się przytem w malowaniu najrozmaitszych zwierząt i rad naśladował pędzlem płaskorzeźbę, malując jednobarwne obrazy. Dzieła jego prawie wszystkie zaginęły; freski z Genezy malowane w krużganku florentyńskiego kościoła św. Maryi Nowej, w pobliżu kaplicy Hiszpańskiej, tak zniszczone, że trudno o nich sąd wydać, a jedyne jego dzieło monumentalne, które dotrwało w dobrym stanie do naszych czasów, jest to dziwna perspektywiczna sztuczka, łudząca, ale pozbawiona wewnętrznej wartości. Malowidło to wykonane w katedrze florentyńskiej, wyobraża niby kamienny pomnik angielskiego wodza najemnych żołnierzy, Hawkwooda, niby wykonany gdzieś bardzo wysoko nad głowami ludzi. Patrząc, nie od razu się połapiesz, że masz nad sobą malowidło, a nie pra-

wdziwy sarkofag z obrazem jeźdźca. Malowidła naśladujące kamień rzeźbiony, a w dwu tylko kolorach robione jak posąg Hawkwooda, nazywają Francuzi Grizalin, a Włosi Chiar oscuro.

Obrazy sztalugowe, które gdzieniegdzie można widzieć po Pawle, zasługują niestety na imę bohomazów.

Jędrzej czyli Andrea del Castagno miał podobno talent wyższy. Posiadamy jego pędzla z dzieł lepszych i lepiej zachowanych tylko dwie postacie św. Franciszka i Chrzciciela u św. Krzyża we Florencyi, i jak się zdaje śliczną Madonnę al fresko w Panteonie w Rzymie. Sądząc z tego, typy jego męskie były ordynaryjne; niewieście pełne uroku; koloryt miał ciepły, rysunek dość pełny. Prócz tego powiadają, że umiał doskonale malować perspektywy architektoniczne.

Kiedy Lippi malował w Prato, wezwano Castagna do tego, aby podobne monumentalne dzieło wykonał we Florencyi w szpitalu św. Maryi Nowej przy kościele św. Egidyusza. Tu jednak dodano mu na towarzysza gościa z Wenecyi, malarza, imieniem Dominika (Domenico Veneziano), wielkiego znawcę architektonicznej perspektywy, umiejącego bardzo dobrze rysować wdzięczne, ale dość bezbarwne figury, na tle pięknych gmachów. Tego Dominika Madonna wśród swiętych znajduje się w sali Wawrzyńca Mnicha w galeryi Uffici we Florencyi, wyszedł z pod jego uroczego pędzla. Oto ten Dominik został zabity w sali, wśród której obaj malarze pracowali; znaleziono go w ramionach Jędrzeja z Castagno zawodzącego nad okropnym losem swojego „brata“. Późniejsi jednak Włosi byli przekonani, że to Jędrzej z zawiści zamordował Dominika, powiadali nawet, że to zeznał w trzy lata potem na łożu śmiertelnem. Takim sposobem zbrodnia krwawa zagłuszyła zgorszenie, które Lippi w tym samym roku sprawił, wykradając dziewczynę z klasztoru.

Najdalej doprowadził znajomość perspektywy linearnej Piotr, czyli Pier dei Franceschi, narodzony w Arezzo w Toskanii około roku 1416, a zatem malarz znacznie młodszy od tych, których dotąd wspominałem. Rzeczą tedy właściwą będzie o nim mówić w następującym już rozdziale.

V.

Romantyczna epoka we Włoszech.

Ostatnie dziesiątki lat pietnastego stulecia były może najświetniejszą epoką malarstwa w Toskanie. Wtedy wystąpiła na pierwszy plan dziejów niezwyczajnie liczna plejada malarzy dla których nic już w rysunku nie było tajnem i niedostępnem, którzy umieli myśl każdą wyrazić w sposób od razu zrozumiały a potężny i którzy posiadali jeszcze ów pierwotny i nieoceniony dar spostrzegawczy, który się w znacznej mierze zatracił, odkąd klasyczne pokolenie malarzy szesnastego wieku ustanowiło kanon kompozycyi i rysunku, i postanowiło jakie postawy mają być odtąd w malarstwie dozwolone.

Malarze ci posługiwali się za młodu jeszcze zbyt silnemi konturami, a do śmierci odgraniczali postacie swoje za pomocą widocznych linji rysunku; nie znali jeszcze malarstwa olejnego i używali farb suchych, rozpuszczonych na białku i zwanych *al tempera* ilekrotnie malowali obrazy sztalugowe. Barwy te nie zlewały się należycie z sobą i przeto koloryt tych malarzy był najczęściej nieśmiało blady, tak jak w epoce poprzedniej, a czasem jaskrawy; a że chcieli dodać obrazom blasku, używali jaskrawego szafiru zwanego ultramaryną i pozłoty. Ten brak kolorystycznej subtelności przenieśli ci malarze także na swoje freski, które przeto, przy całej potędze rysuuku i całem niezmiernem bogactwie wyobraźni, robią wrażenie świetne, ale nie są tak subtelnie wykończone jak niektóre malowidła późniejsze. Dla tych to powodów nazywają tych malarzy zawsze p i e r w o t n y m i.

Malarze ci zanadto już wiele umieli, aby się mieli wyrzec malowniczych efektów, podobnie jak ich poprzednicy. Już Filip L i p p i skusił ich na drogę nową i rozpoczął poniekąd epokę r o-

mantyczną malarstwa. Zamiast wielkiej prostoty poprzedników, zamiast uczonego układu następców, wystąpiło u nich na jaw zamiłowanie we wszystkich szczegółach i widokach, które mogły tylko oko bawić. Malarze ci usiłowali opowiadać, jak to już czynił Altichiero; kochali się w krajobrazach wykonanych z dziwną prawdą i wielką starannością: nagromadzili na swoich obrazach mnóstwo figur, bez żadnego względu na jedność kompozycyi, mieszcząc mnogie sceny na jednym obrazie, kładąc portrety ludzi współczesnych i współczesne stroje obok scen biblijnych, nie żachając się nawet przed nadawaniem rysów portretowych i częstokroć niepięknych postaciom biblijnym albo mitologicznym; kochali się w prawdzie, a dla niej poświęcali piękno; są tak bogaci w pomysły, mają tyle świeżości i oryginalności, że wielu znawców przekłada ich nad późniejszych klasyków. Wielka ich umiejętność i zupełne częstokroć zaniechanie prawideł kompozycyi, przeładowanie często chaotyczne ich wielkich kompozycyi, a sztywność symetryczna kompozycyi mniejszych, w których bywa mimo to zbyt pełno, usprawiedliwiają nazwę romantyków, którą tym malarzom nadaję.

O najdawniejszym pośród nich Piotrze synu Benedyktów, zwanym niewiedzieć dla czego *degli Franceschi* już wspominałem (ur. 1416, umarł 1496).

Piotr malował często portreta współczesnych, a przytem rysował postacie tak twardo, ale równocześnie tak silnie i wypukło, że się wydają dobrze rzeźbione z drzewa, a kolor na nich jaskrawy, przypomina także widne pomalowanie drewnianych figur; twarze tych postaci brzydkie najczęściej, ale bardzo wybitne i wyraziste, graniczą czasem w energii swojej z karykaturą; typy męskie bywają najrozmaitsze, a ideałem niewieścim niepiękna kobieta o orlim nosie, wypukłem a ciężkiem czole, małych zapadłych oczach, a cienkiej przedługiej szyi. Największą przytem i wcale nową zaletą Piotra *degli Franceschi* umiejętność, z którą malował krajobrazy. W głębi jogo obrazów widać prawdziwie włoskie okolice odgraniczone u winokręgu siwemi urwistemi górami, pokryte sadami prawdziwie zielonych drzew i uprawnemi polami, przerwane przez spławne rzeki i wielkie sine jeziora, ożywione przez ruch pieszych, jeźdźców i łodzi żaglowych i ubrane prześlicznemi gmachami, w stylu antycznym wystawionemi. Najrozmaitsze niebo oświeca te piękne krajobrazy: czasem przyświeca im blask południa, a czasem czerwienieją przy zachodzie słońca; bywają nawet pogrążone w przejrzystej nocy, wśród której widnieją niebieskie światła. Rzeczy to znane

już od lat kilkudziesięciu w Niderlandach, ale nowe we Włoszech i przez Piotra podobno samodzielnie wymyślone.

W chórze kościoła św. Franciszka w Arezzo dotrwały do dziś dnia najlepsze obrazy Piotra, malowane *al-Fresko*, jak zwykle, niestety, uszkodzone, w niedostatecznem świetle, tak że można je dobrze widzieć tylko w dzień pogodny, przed zachodem słońca. Widzimy tu żywe opowiadanie, mające zastąpić zabroniony dramat kościelny. Postacie działają znowu naprzeciw prawom malarstwa i widzimy znowu wśród jednych ram architektonicznych po kilka zdarzeń, następujących bezpośrednio po sobie, jak sceny w jednym akcie dramatu; widzimy jedną i tę samą postać w jednym obrazie po kilka razy przedstawioną. Widać jak Adam, pierwszy człowiek, umiera, otoczony i opłakiwany przez swoją rodzinę, i zaraz na tym samym obrazie jak go kładą do grobu, włożywszy pod język nasienie drzewa żywota; i jak wreszcie nowa tego drzewa latorośl wyrasta bujnie na jego grobie, potomnym wiekom na zbawienie.

Z czasem kazał król Salomon to drzewo ściąć i uczynił zeń most dla królowej Saby, która doń przybyła z Etyopii w orszaku prześlicznie ustrojonych dziewic: bo król Salomon myślał, że ta królowa, wybrała się w podróż daleką na to jedynie, by oddać hołd jego mądrości; a to tymczasem królowa po to wyjechała, aby uczcić drzewo, z którego most wybudowano. Widzenie pouczyło ją w Etyopii o przyszłej prawdzie Chrześciańskiej, i ona jedna na całym świecie mogła lud swój ochrzcić na tysiąc lat przed Chrystusem.

Wiele wieków potem inny król pogan miał podobne widzenie. Cesarz Konstanty spoczął wśród ciemnej nocy, pod namiotem w otwartem polu, otoczony przez zbrojnych towarzyszy, kiedy anioł nadleciał z głębi nieba, niosąc krzyż promienny, którego światło oświeciło fantastycznie część okolicy, a przedewszystkiem rozświeciło zbroje stalowe orszaku cesarskiego, które jakby własnem zapłonęły światłem. Konstanty ujrzał to widzenie i ślubował, że zapewni panowanie Chrześcijaństwu, jeśli tylko przeciwnika swojego Maksencyusza pokona. To też zaraz naprzeciwko widać bitwę wojsk Konstantego z wojskami Maksencyusza, a wśród tej bitwy i strach na ludziach i nienawiść i zręczność i siłę i wszystkie inne namiętności walczących, widać niesłychaną rozmaitość zabitych i rannych; wszędzie świeci się oręż, wnet uchodzi już Maksencyusz, wnet już tonie w rzece Tybrze, a pośród uciekających widać parę jeźdźców w skróceniu malowanych aż nadto dobrze na

owe czasy i postać pół nagą, zdradzającą głęboką znajomość anatomii.

Pobożna matka Konstantego, Helena, wybrała się niebawem do Jerozolimy, aby prawdziwy krzyż odnaleść; szukano go; w głębi studni znaleziono trzy krzyże, na których przybito niegdyś Chrystusa i obydwu łotrów; ale niepodobna było prawdziwy krzyż Chrystusów poznać. Dopiero wiara cesarzowej podała na to radę, umarł bowiem podówczas człowiek znaczny w Jerozolimie. Zbliżono do jego ciała kolejno trzy krzyże, a przy dotknięciu krzyża Chrystusowego zmartwychwstał. Wyniesiono tedy uroczyście krzyż święty wśród Jerozolimy, a *Pièr degli Franceschi* wszystko to odmalował za wielkim ołtarzem w kościele św. Franciszka w Arezzo, i odmalował jeszcze w dodatku Zwiastowanie i zwycięstwo bizantyńskiego cesarza Herakliusza, który wyrwał ten krzyż z rąk pogańskich Persów, i św. relikwię w tryumfie odwiózł do Jerozolimy; a dzięki tym obrazom sprawił że się czasem podróżny zatrzyma w Arezzo, że się dowie o legendzie krzyża świętego, zapomnianej przez dzisiejsze bezbożne narody, i wspomni imię malarza, który z tej legendy skorzystał, aby w kościele umieścić swoje poetyczne, spokojne a poważne widzenie. Nigdzie na tych freskach nie ma tłoku; mimo ruchu jest raczej jakaś poważna, klasyczna, uzoczysta i urocza sztywność. Twarze nie ze wszystkiem piękne, o portretowych rysach, często jakby przypłaszczonych, opromienione dziwnie poważnym a pięknym wyrazem Krajobrazy w głębi puste, piaszczyste, smętne, pokryte z rzadka odosobnionemi kłębami ciemnych drzew, a ciała ludzkie dziwnie dobrze i spokojnie rysowane, nawet przy najśmielszych skróceniach mają najczęściej barwę bladą, białą prawie. Gdy zrazu spojrzesz na te utwory wydadzą ci się pobieżnie robione bardzo pewną ręką, ale gdy się przypatrzysz bliżej przekonasz się, że włosy i najdrobniejsze szczegóły stroju, że refleksa światła i efekta perspektywy powietrznej, że klejnoty na ludziach i liście na drzewach, robione równie starannie jak postawy i wyrazy ludzi.

Można się zaletom Piotra bliżej przypatrzyć na trzech obrazach na drzewie, z których jeden znajduje się w pałacu konserwatorów w jego ojczystem mieście Borgo San Sepolero w górach Umbryjskich, a dwa inne zdobią salę umbryjską w Galeryi Narodowej w Londynie.

Obraz w Borgo San Sepolero wyobraża Zmartwychwstanie Pańskie. Trumna kwadratowa kamienna leży na powierzchni ziemi, a przy niej pancerni żołnierze uśpieni. Wieko trumny spadło, a wi-

dać górną połowę postaci potężnego, nagiego Chrystusa, stojącego w trumnie; piersi jego Jowiszowe, twarz zbyt płaska i przeto niepiękna, ale pełna spokojnej potęgi.

Taki sam, tak samo z przodu widzimy, a na poły tylko przyodziany Chrystus stoi w Londynie, na wodach Jordanu, jakby na szkle. Podobny do Niego z twarzy święty Jan Chrzciciel stoi po Jego lewicy; widzimy z profilu przyodzianego w koszulę ze skóry i podnoszącego spokojnie prawicę, którą chrzcił Zbawiciela. Rosną dokoła drzewa, pod któremi stoją wielcy bezskrzydlni aniołowie; Jordan płynie w głębi przez pustynię, z rzadka obrośniętą drzewami, a ludzie śmiało i pięknie narysowani rozbierają się nad brzegami Jordanu.

Na drugim londyńskim obrazie widać taką samą okolicę. Śliczne, białe Niemowlę Jezus leży nagie na ziemi, a biała, cicha, piękna Matka klęczy nad niem ze spuszczonemi oczyma i złożonemi rękoma. Grupa niebiańskich młodzieńców w długich szatach, a bez skrzydeł stoi nad Niemowlęciem, grając i spiewając. Za Maryą, nieco w głębi siadł Józef z założonemi nogami. Starzec to siwy, brodaty, zadumany. Potężni a młodzi pasterze stojąc przy nim, prorokują mu o przyszłej chwale Nowonarodzonego; a z całego obrazu, i ze wszystkich tych obrazów wieje spokój święty.

Pomijając kilku florentyńskich malarzy mniejszej sławy, przejdę wprost do tego, który doprowadził najdalej sztukę opowiadania za pomocą obrazów, przeciwną naturze rzeczy i zadaniu malarstwa; a za pomocą której stworzono przecie w piętnastym wieku dzieła tak zajmujące, że poemata malowane mogą stanąć śmiało obok tych, które słowami spisano ku rozkoszy potomnych pokoleń, a mam na myśli ucznia brata Jana z Fiesole, któremu było na imię Benedykt czyli Benozzo Gozzoli (1420—1497),

Ówczesnym a bardzo dobrym obyczajem, Benozzo był zrazu tylko pomocnikiem nauczyciela swego i dopomagał jemu przy malowaniu fresków w Rzymie i w Orwiecie, tudzież przy malowaniu jego ostatnich obrazów na drzewie. Wskutek tego nie wiadomo, na pewne, czy prześliczne zwiastowanie malowane na złotem tle w naturalnej wielkości w kościele św. Maryi nad świątynią Minerwy w Rzymie, jest dziełem Benozza czy brata Jana; wskutek tego także przejął się Gozzoli tak zupełnie sztuką i duchem Angelica, że freski, które malował w Monte Falco w kościele św. Franciszka, a które wykończył w roku 1552 wydają się raczej dziełem żyjącego jeszcze nauczyciela, a nie ucznia.

Benozzo miał już prawie lat czterdzieści, kiedy zaczął malować najdawniejsze znane nam, a samoistne dzieło swoje, pełne już nastroju epoki romantycznej. Bogaci florentyńscy Medyceusze już od dawna przodowali w Rzeczypospolitej, a głowa ich rodu Kuźma czyli po włosku *Cosimo* posiadł książęce prawie znaczenie; opiekował się z dawna sztukami pięknemi, był założycielem klasztoru św. Marka, obronił niebawem Lippi'ego przed gniewem władzy duchownej, a teraz postawił sobie wspaniały pałac we Florescyi, który później przeszedł w ręce rodziny Riccardi'ch, a dziś służy jako prefektura prowincyi Florentyńskiej. W czasie, w którym Filipo Lippi był zajęty w Prato powołał Kuźma Medyceusz ucznia Angelica do siebie i kazał mu swoją kaplicę pałacową przyozdobić freskami. Ta kaplica nie miała służyć samej tylko chwale Bożej; miała potomnym pokoleniom przekazać także pamięć świetności Florencyi, którą rządził Medyceusz; miała im prawić o tem, jako to wszystkie trzy głowy Chrześcijaństwa, papież i obaj cesarze Wschodu i Zachodu zjechali owego czasu do Florencyi na sobór powszechny, na którym ogłoszono chwilową unię obydwu kościołów. Medyceusz kazał tedy Gozzolemu odmalować w kaplicy pochód trzech królów i zażądał, aby w tym pochodzie pomalowano postacie i jego rodziny i wszystkich znakomitych gości, którzy w czasie soboru we Florencyi przybywali.

Kaplica zapewne zawsze była ciemną, a dziś wskutek przebudowy częściowej stała się jeszcze ciemniejszą, choć wielki ołtarz zniesiono i w miejscu jego otworzono wielkie okno. Aby te freski widzieć nawet w dzień pogodny, potrzeba pomocy ruchomego zwierciadła, którem sługa pałacowy światło dzienne chwyta i na ściany rzuca. Całość najoryginalniejszego pomysłu jest tedy niezrozumiałą, ale szczegóły występują z tym większym efektem.

Na ołtarzu był obraz *al tempera*, wyobrażający Przenajświętszą Pannę, który się dziś niestety nie wiadomo gdzie znajduje. W pobliżu ołtarza odmalował Gozzoli chóry aniołów, otaczające Królowę niebieską; a dalej, gdzie się kaplica nieco rozszerzała, widać orszak wspaniały, konny i pieszy, poruszający się na wszystkich trzech ścianach ku Bogarodzicy i Chrystusikowi. Ludzie to portrety pełne życia i prawdy; konie, to wspaniałe arabskie rumaki, stroje zadziwiają barwną rozmaitością, rysunek wszędzie poprawny, barwa pełna i prawie jaskrawa, lepiej zachowana, jak na innych freskach we Florencyi. Krajobraz wspaniale malowniczy, urozmaicony i prawdziwy, a rój zwierząt, ptaków i szczegółów wszelkiego rodzaju dowodzi jaką wagę przypisywał Benozzo

do wszystkiego, co żywe i co wyszło z ręki Stworzyciela. Jest w tych obrazach mnóstwo pozłoty, na barwach i strojach, i pozłota ta łączy się ze szkarłatem i ultramaryną barw, tworząc jakoby jakiś pyszny jaskrawy kobierzec; nawet kontury aniołów, pióra ich skrzydeł i fałdy ich szat robione ze złota, a dziwne jakieś ptaki rajskie przenoszą zgoła w świat fantastyczny. Wrażenie, które ta kaplica robiła, musiało być niegdyś ogromne, gdy orszak trzech królów ze wszech stron najeżdżał na widza i gdy aniołowie naturalnej wielkości stali bezpośrednio koło kapłana, prawiącego mszę świętą u stóp Bogarodzicy.

Dziś można się już tylko przypatrywać pojedyńczym a przepięknym szczegółom; przebudowa kaplicy zniszczyła wrażenie całości; a postępowano przy niej tak bezrozumnie, że cofnięto na przykład część lewego muru, przyczem przeniesiono wprawdzie freski na nowe miejsce, ale konia patryarchy Carogrodzkiego przecięto na dwoje, tak że dziś widać gdzie indziej jego przód, a gdzieindziej tylną część jego ciała.

Zręczność, której dowody dał Gozzoli, nastręczyła mu nowe większe obstalunki. Powołano go najpierw do San Geminiano między Florencyą a Syeną, a potem do Pizy. I tu i tam polecono mu malować obrazy treści niby religijnej, i tu i tam okazał się jenialnym, rodzajowym prawie, a na wskróś świeckim malarzem. Wielkie przestrzenie muru zakrywał nieskończenie licznemi kompozycyami o dziwnie świeżym i słonecznym kolorycie, w którym przebija już zupełnie dokładna znajomość modelowania za pomocą farb, ale w którym nie masz jeszcze starania o harmonię barwy. Wszystkie postacie na jego obrazach stoją na słońcu, pośród pełnego dziennego blasku i zaludniają zielone krajobrazy, w których głębi widać czasem klasyczne, częściej fantastyczne miasta; postacie te czasem przyobleczone w konwencyonalny strój klasyczny, częściej może przebrane we współczesne Benozzemu stroje; czy to florentyńskie, czy to, u niektórych niegodziwców tureckie. Strój oznacza wyraźnie stan człowieka. Augustyn św, jak długo nie jest biskupem, chodzi w średniowiecznym profesorskim birecie, a gdy Nimrod zasiadł w Babilonie na stolicy, wygląda całkiem jak sułtan turecki. Wszystkie postacie zdrowe i piękne, a jedną i tą samą postać można po kilka razy poznać na jednym obrazie.

Pełno w obrazach Gozzolego scen dramatycznych, pełno rozmaitego życia; ogromne przestrzenie, na których mógł malować nie wystarczały jego wyobraźni. Perspektywa jest wszędzie dobrą, rysunek wyjątkowo tylko bywa niezgrabnym, a wszędzie drga mnogie

życie; z tego życia smutek zbyt ciężki zazwyczaj wykluczony. Gozzoli ukochał zdrowie, wesele, swobodę, pełność kształtów i rumieńce młodości. Zresztą każda rzecz, każdy przypadek widomy, wydał mu się godnym tego, by go namalowano na murze; nie szukał ogólnego rytmu linij i abstrakcyjnej piękności idealnych postaci, odzwierciedlał prawdziwe, mnogie, przemienne życie i był przeto, podobnie jak przed nim Lippi, i jak wszyscy prawie współcześni malarze realistą.

Benozzo Gozzoli namalował w San Geminiano w kościele św. Augustyna, historyę tego świętego w siedemnastu freskach, umieszczonych za wielkim ołtarzem, bawiąc stale w tem mieście w sześdziesiątych latach piętnastego stulecia i wykonując tam rozmaite jeszcze, mniej głośne prace. Wyjątkowo tylko trafia się w tych kompozycyach jakiś motyw religijny; zazwyczaj Benozzo opowiada tylko w sposób bardzo zabawny i ożywiony, w dwu trzecich częściach świecką historyę św. Augustyna taką, jaką nam święty sam podał w swoich „Wyznaniach“. Chodziło o uwidocznienie każdej chwili życia bohatera, o nieuronienie żadnego ruchu ważniejszego dla opowieści. A jednak malarz-poeta był tu o wiele wstrzemięźliwszym, niż później w Pizie, i nieraz poprzestał jeszcze na tem, że jednę tylko scenę, na jednym odmalował obrazie. Jednak i tu mieszczą się często mnogie równorzędne kompozycye w ramach jednego fresku. Tak widać na jednym i tym samym obrazie, jak św. Monika rozmawia z synem o nieśmiertelności duszy, nad morzem w Ostyi, jak wnet potem Monika umiera przy synie swoim Augustynie, jak jej dusza uchodzi do chwały niebieskiej i jak Augustyn zabiera ciało matki na statek na morze. I w tym wyjątkowo obrazie jawi się uczucie religijne, którego można żądać u ucznia Angelica, a którego śladów nie ma zwykle u wybornego Gozzolego.

Ale dopiero w Pizie, na murach sławnego cmentarza rozwinął Gozzoli całą bujność swojego talentu. Nie same tylko obrazy Lorenzettego stroiły cmentarne krużganki: historya Joba, dziś prawie całkiem zniszczona zdobiła część ścian cmentarza, a przypisywano ją czasem Tadeuszowi Gaddi'emu, czasem samemu Giottu, choć dziś wiadomo, że je malował jeden z naśladowców tego mistrza Franciszek z Voltery. Z innych mierniejszych treczentystów wymalowali byli Jędrzej z Florencyi i Antoni z Wenecyi legendę św. Rajnera, a nieco słynniejszy Spinello Aretino legendę św. Hipolita. Wreszcie Pietro di Puccio inny naśladowca Giotta zaczął był przy końcu czternastego wieku malować

biblię na północnym murze cmentarza, i doprowadził był rzecz swoją aż do potopu świata.

Benozzo Gozzoli podjął się to rozpoczęte dzieło doprowadzić do końca i zamieszkawszy teraz w Pizie odmalował w latach 1469—1485 dwadzieścia wleikich obrazów, w których opowiedział historyą starego testamentu od dni Noego, aż do dni Salomona, mieszcząc po kilka kompozycyi w każdym obrazie. Aby otrzymać żywszy koloryt, nie malował tych obrazów *al fresco* wodnemi farbami, tylko wykonał na murze ogromne malowidła *al tempera*. Rzecz ta stała się zgubą dla dzieł Gozzoli'ego. Freski Puccia o sto lat dawniejsze i bardzo mierne, dotąd dobrze zachowane, a obrazy Gozzolego po części zniszczone zupełnie, a są wszędzie tak zniszczone, że dopiero po dłuższym czasie można się rozmiłować w ich wdzięcznem opowiadaniu.

Gozzoli pracował w Pizzie jako człowiek pięćdziesięcio i sześćdziesięcioletni. Obrazy jego Pizańskie są jednak pełne młodzieńczej świeżości, jakiej chyba już nie znajdziesz w historyi sztuki; przeciwstawił tryumf życia tryumfowi śmierci Lorenzetti'ego; po kazaniu ponurem powstała naiwna radość, którą sprawia oku linia każda i barwa każda, byle była normalną i zdrową. Migają ostrogi, powiewają kity, śmiech się rozlega po tych tylko niby religijnych scenach i powszednie życie mało dba o tajemnice świętej metafizyki, ale po swojemu wiernie opowiada początki rodzaju ludzkiego; jeżeli kto tedy do Pizy pojedzie, niechaj sobie jak najwięcej czasu odłoży na czytanie biblii Gozzolego, a pewno nie pożałuje zabawy.

Oto tu masz przed sobą okolicę przecudną, południową, bujną, żyzną i ludną; wśród niej dziewczęta zbierają winogrona, chłopcy depcąc wyciskają wino z gron włożonych do beczki, a stary patryarcha, Noe, kosztuje nowourobionego napoju. Wnet już Noe leży nagi i pijany na ziemi; dziewczę obok oczy zakrywa ze wstydu, Cham naigrawa się z rodzica, którego nagość Jafet zasłania pobożnie, odwróciwszy od niego oblicze.

Gdzie indziej siedzi sułtan Nimrod na tronie, i karze śmiercią tych, którzyby nie klękli przed złotym bałwanem, postawionym wśród fantastycznego kiosku. Abraham siwobrody opiera się namowie i fizycznej przemocy; chwycili go za ręce oprawcy i do ognia wrzucili: przykląkł wśród ognia, ale żywioł go się nie tknął i wnet odszedł od zmięszanych wrogów zdrów i przez Boga ochroniony od wszelkiego nieszczęścia.

Tu widzisz dzieci bawiące się z kotką i pieskiem, tam obchodzą strojni i zakłopotani Florentyńczycy wieżę babilońską i nie mogą się porozumieć między sobą. Tu żona Putyfarowa, ubrana w powiewne szaty, przez które wyglądają piękne karnacye miękkiego ciała, oparła swoje ręce kusząc na ramieniu zawstydzonego Józefa; a tam już go oskarza, już do więzienia wtrąca. Zobaczysz pośród zgiełku wojennego rycerzy i konie; pośród pożaru Sodomy i Gomory rozpacz i przestrach Wszędzie twórczej i niewyczerpanej poezyi pełno; wszędzie dowody, że jeźli nawet Gozzoli swojej sztuki naprzód nie posunął, miał talent niepospolity, oryginalny i wdzięczny.

Daleko ważniejszą rolę odegrał w dziejach sztuki Andrea Mantegna, malarz Padewski, o którym musimy mówić na tem tu miejscu, jeżeli chcemy śledzić organiczny rozwój sztuki we Włoszech.

Pamiętamy, że Giotto tworzył w Padwie arcydzieła, któremi przyozdobił kaplicę Zwiastowania Pańskiego wśród ruin starorzymskiej areny. Tem zatem, czem Florencya była dla Toskany, stała się Padwa dla Włoch północnych. Niebawem Altichiero namalował tam swoje wspaniałe freski; inny wreszcie malarz Squarcione przywiózł tu w połowie piętnastego wieku zbiory porobione w Grecyi i zakładając coś na kształt akademii malarskiej, zaprawiał swoich uczniów do pilnego studyum antyku. Z pomiędzy tych uczniów zasłynął na całe Włochy Jędrzej czyli Andrea Mantegna (1431—1506).

Najdawniejsze ze słynnych fresków Mantegni powstały zapewne około roku 1470. Dotychczasowe, na żadnych dokumentach nie oparte mniemanie, przypisuje im początek o wiele wcześniejszy, ale porównanie z bardzo archaistycznemi malowidłami na drzewie, pochodzącemi z młodości Mantegni, i ze stanem ówczesnej sztuki w ogóle, zmusza mnie do tego, iż przypuszczam, że freski padewskie naszego malarza powstały dopiero, gdy miał około czterdziestu lat. Malowidła, o których mowa, przedstawiaja żywot św. Jakóba apostoła i zostały w Padwie wykonane w kościele Eremitanów, to jest po naszemu Augustynów. Gdy te freski porównamy z dziełami współczesnych Florentyńców wydadzą się nam raczej klasycznemi. Nie próbuje Mantegna wcale opowiadać; ogranicza się do wyobrażenia kilku scen, mieszcząc każdą wśród osobnych architektonicznych ram, przystrojonych we wspaniałe festony kwiatów i owoców: każda postać odrysowana twardo ale znakomicie, i jest tak plastyczną i silną jak posąg antyczny, i byłaby równie piękną, gdyby rysy twarzy i wyraz postaci nie były może nadto

szorstkie. Pilną miał przytem Mantegna pieczę o to, by figury na każdym obrazie stworzyły piękne grupy, a każdy szczegół ubrania i zbroi odrysował i odmalował z nauką archeologa i z taką precyzyą, że wszystko wydaje się rzeźbionem. Prześliczne starorzymskie budynki, strojne w najpiękniejsze rzeźby, tworzą tło obrazów, tam gdzie się nie roztwiera widok na górzysty, włoski krajobraz, wykonany z największą drobnostkową starannością. ale bez gry światła i cieniu. Wszystkie obrazy zdradzają dokładną znajomość perspektywy, a w dwu dolnych obrazach próbował Mantegna odmalować rzecz swoją tak, jakby się działa w jakiejś rzeczywistej wysoko postawionej framudze muru kościelnego; dalsze postacie zapadają się tu przeto coraz dalej w malowane ramy obrazu, wywołując tem samem silne złudzenie.

Tych obrazów jest wszystkiego cztery; dwa wykonano powyżej dwu następnych i aniołkowie zupełnie podobni do antycznych amorków wydrapali się na szczyt malowanych ram, aby podtrzymywać girlandy, któremi je wystrojono. Na pierwszym obrazie widać jak św. Jakób chrzci czarodzieja Hermogenesa; fresk to najmniej piękny i najbardziej uszkodzony.

Na drugim fresku widać św. Jakóba przed sądem Heroda Agrypy. Nie ma tu ani śladu naiwności, z którą florentyńscy malarze zwykli byli wyobrażać podobne sądy, nie ma anachronizmu najmniejszego; rzecz dzieje się niezawodnie w pierwszym wieku po Chrystusie pod panowaniem rzymskiem, a archeolog mógłby chyba to zarzucić, że zapomniano, że się rzecz dzieje w kraju żydowskim. W głębi wznosi się wspaniała starorzymska brama tryumfalna po za którą widać nieco suchy krajobraz. Ludzie na pierwszym i drugim planie prześlicznie ugrupowani i jakby rzeźbieni w klasycznych pozach i klasycznie ustrojeni, ale trochę sztywni i prawie bez wyrazu. Sam pomysł jest klasycznie prosty: Herod zasiadł na wysokiem kurulnem krześle w otoczeniu swoich straży, a dwu żołnierzy przyprowadziło przed jego stolicę Jakóba św. Więcej prawie nic, a piękność obrazu polega głównie na dziwnej plastyczności i wypukłości rysunku i na suchej sile rysowanych postaci, a drobnostkowo ostre fałdy klasycznych szat i charakterystyczna brzydota portretowych głów nie są w stanie znieść tego wrażenia.

Następujący obraz umieszczony pod chrztem Hermogenesa, przedstawia wnętrze rzymskiej bramy o prześlicznie kasetowanem sklepieniu. W głębi widać ulicę miejską; apostoła prowadzą żołnierze na stracenie. W tem ślepiec padł mu do nóg i apostoł uzdro-

wił go błogosławieństwem swojem. Straże się zdziwiły, a jednak odpychają sumiennie lud, który się ciśnie, aby oglądać cud. Obraz ten dziwnie energiczny, prawdziwy, wyrazisty i plastyczny, należy do arcydzieł Padwy i uderza siłą twardą rzeźbiarskiego rysunku, o jaki się już później nikt nie pokusił.

Nie mniej pięknym, a może piękniejszym jest w części uszkodzony obraz czwarty, wyobrażający męczeństwo apostoła. Tło tworzy tutaj góra obrosła sadami i wieńczona miastem, jak to tak często bywa we Włoszech. Na pierwszym planie leży na twarzy w dybach św. Jakób, a kat podnosi ciężki miecz potężnem ramieniem, aby mu głowę uciąć; słychać jak muszkuły trzeszczą. Obok stoją inni żołnierze, piesi i konni. Obok twardości wykonania i zamiłowania w najdrobniejszych szczegółach i brzydoty głów, uderzają tu, jak zawsze i bardziej, jak zwykle u Mantegni, klasyczna kompozycya, szlachetny i potężny rysunek ciał i archeologiczna dokładność malowania strojów i oręża.

Sukces tych fresków sprawił, że powołano Mantegnę do Mantui na dwór Gonzagów, gdzie bywał już gościem w roku 1460. Od roku 1474 zamieszkał Montegna tu stale i wykonał tu freski, a obok nich obrazy na drzewie i na płótnie, które się rozeszły po szerokim świecie.

Komnata pałacowa, którą Mantegna przyozdabiał w Mantui w latach 1474—1484 nazywa się komnatą małżonków, a to dla tego, że na jej murach odmalował Ludwika Gonzagę i Barbarę Brandenburską, małżonków panujących w Mantui, otoczonych dworem. Obrazy te realistyczne bardziej jeszcze od mnogich utworów współczesnych florentyńskich, odzwierciedlających życie ówczesnych Włoch; niedarowano ani szczegółu brzydoty postaci energicznie portretowanych. Charakterystycznemi dla Mantegny są malowidła sufitu, które się stały w szesnastym wieku wzorem dla wielu artystów. Widać tu po lunetach, na złotem tle zupełnie klasyczne na wzór nagich antycznych płaskorzeźb malowane nagie postacie bogów starogreckich, albo też popiersia cesarzy rzymskich w medalionach, nie ustępujące w niczem najdoskonalszym utworom dojrzałej późniejszej sztuki. We środku sklepienia odmalowano okrągłe okno, przez które widać malowane niebo. To okno w sklepieniu, otoczone malowaną balustradą, dokoła której bawią się damy z dworu Gonzagów, murzyni i nagie dzieci. Perspektywę tu tak misternie oddano, że zdaje się jakoby wszystko na górze było prawdą. Ta sztuka zachwycała później Corregia i Giulia Romana i spra-

wiła, że jeden i drugi w Mantui i Parmie, starego Mantegnę naśladował.

Obrazy, które Mantegna malował na drzewie wyobrażają religijne a rzadziej alegoryczne przedmioty. Te które malował za lat młodszych, przed freskami padewskiemi mają jeszcze jednostajne złote tło, a w najlepszym razie bardzo ubogi krajobraz w głębi; postacie na nich są przedługie, suche i drewniane i mają na sobie szaty tak pomarszczone, jakby były z blachy. Obrazy natomiast, które wykonał w Mantui mają wysoką wartość artystyczną. Widać w nich to samo, co we freskach, mistrzowskie traktowanie ciała ludzkiego i draperyi, przypominające starożytne posągi i to samo zamiłowanie w naśladowaniu architektur sprzętów i narzędzi antycznych. Jedno i drugie bywa doprowadzone do tak wysokiej doskonałości, że trudno widzowi sądzić te utwory inną miarą, jak miarą rzeźby i że patrząc na nie rozkoszuje w uderzeniach dłuta, którego nigdy nie było, i we wspaniałej sile nigdy nie budowanej architektury. Królewska jakaś, pogańska, starogrecka powaga, stroi oblicze posągowo piękne Madon, zasiadających na misternie rzeźbionych tronach, pośród świętych o posągowych ciałach, wspaniałych draperyach i często bardzo już pięknych, a zawsze klasycznie obojętnych głowach. Największą, ale wcale nie najpiękniejszą z nich Przenajświętsza Panna od Zwycięstwa została odmalowaną dla margrabiów Mantui na pamiątkę odwrotu z Włoch króla francuskiego Karola VIII, a dziwnym trafem znajduje się obecnie w Luwrze. Towarzyszą tu Matce Boskiej rycerski św. Michał archanioł i rodzice Maryi, Anna i Joachim, który córce przedstawia klęczącego margrabię Ludwika.

Madona między świętym Joachimem i Anną, o niezrównanie pięknem i królewskiem obliczu, podtrzymuje stojące przed nią na stole Dziecko w Galeryi Drezdeńskiej, w pierwszym gabinecie włoskim, a najbardziej ludzka Madona tuli do siebie Chrystusika, siedząc na łące pomiędzy Janem Chrzcicielem i Katarzyną z Aleksandryi, w małej weneckiej sali w Galeryi Narodowej w Londynie. Wreszcie obrzezanie Chrystusów w Muzeum Berlińskiem przedstawia raz jeszcze szlachetnie pojętą Madonę w otoczeniu energicznych świętych.

W sali siedmiu metrów w Luwrze Paryskim zasługują dwie alegorye na największą uwagę; są to nie wielkie obrazy, pełne licznych mitologicznych postaci, u których posągowe formy i obojętne twarze Mantegni są najbardziej stósowne. Jeden z tych obrazków nazywa się Parnasem. Widać na nim nagiego Apollina, grającego na lutni dla

dziewięciu muz pląsających; Merkury trzyma obok Pegaza rumaka Apollinowego, w głębi spoczywają Mars i Wenus pośród skał, a Wulkan niecierpliwi się w swojej jaskini. Na drugim obrazie widać pochód dwu cnotliwych bogiń, Minerwy i Dyany, którym „filozofia“ w postaci niewiasty przyświeca pochodnią, po przed któremi uciekają poczwarne postacie rozmaitych występków. Wszystko w tych obrazach jest tak klasycznem, że chyba tak malowali starożytni mistrze swoje sławne inkausty; a obrazy te są tem ciekawsze, że artysta się odważył malować znowu stare pogańskie bogi, zamiast świętych Chrześcijaństwa.

Judyta w zbiorach ks. Czartoryskich w Krakowie jest wprawdzie żydowską i biblijną bohaterką, a nie mniej wygląda zupełnie jak miniaturowy posąg starożytny, przyobleczony w przecudną białą draperyę, zdradzającą kształty pięknego niewieściego ciała, na świadectwo tego, że myśl Mantegni lgnęła ciągle do starożytności i że ideał pogańskiego cielesnego piękna więcej u niego znaczył od ideałów chrześcijańskich.

Może najpiękniejszym drobnym utworem Mantegni jest miniaturowy tryptyk, czyli ołtarzyk zamykany, we Florencyi w galeryi dei Uffici, w sali honorowej, zwanej Trybuną. Na głównym obrazie widać fantastyczny orszak trzech królów, składający swoje hołdy Przenajświętszej rodzinie; nie masz tu wcale religijnych wzruszeń i mało jest reminiscencyj klasycznych; pochód średniowieczny, na pół muzułmański, na pół europejski, wije się pośród drobnostkowo wykonanego włoskiego krajobrazu; wszyscy trzej królowie brzydcy, a jeden z nich najmłodszy jest murzynem o wełniastych włosach i wystającej czerwonej wardze; św. Józef jest pomarszczonym, zgrzybiałym, garbatym, długobrodym starcem; zamiłowanie w wyraźnej brzydocie głów i gadatliwość, z którą wykonano wszystkie najdrobniejsze szczegóły, przypominają raczej sztukę północną, niemiecką, jak sztukę starożytną; ale bajeczna plastyka, nadaje temu na wskróś romantycznemu utworowi niezatarte piętno geniuszu.

Na prawem skrzydle widać Obrzezanie. Tu znów wszystko klasyczne, prócz fantastycznej a potężnej brzydoty sędziwego Symeona; nie można się dość napatrzyć na drobne fałdy lnianej draperyi starca, na przecudną postać podobnie przyobleczonego pacholęcia, podającego mu przedziwny ręcznik, na połyskującej, namacalnej misce, i na rzeźbione ciałko nagiego Chrystusika. Na lewem skrzydle wreszcie widać Wniebowstąpienie. Chrystus własną siłą ulatuje do nieba; na ziemi stanęła Bogarodzica, a przy niej Apostołowie stworzyli koło, spoglądając na ulatującego Chrystusa, z twarzami wzniesionemi ku niebu

i z głowami rysowanemi w śmiałych skróceniach, czy to z przodu, czy to z tyłu.

W roku 1488 przerwał Mantegna swoją bytność w Mantui, aby pojechać do Rzymu, gdzie malował w Watykanie freski, których już dzisiaj nie ma. Z powrotem czekały go w Mantui nowe monumentalne zadania. Margrabia Ludwik kazał mu był przyozdobić salę w pałacu św. Sebastyana obrazami i pomysły do tych obrazów już były gotowe zanim Mantegna wyjechał do Rzymu. Teraz, będąc znowu w Mantui wykonał pomysł ze wszystkiem nowy.

Postanowił odmalować na płótnie suchemi farbami *al tempera* wielki fryz, któryby biegł dokoła wielkiej sali bezpośrednio pod sufitem. Postacie na tym fryzie, wykonane w naturalnej wielkości, stoją wrzystkie na pierwszym planie i przypominają bardziej jak kiedykolwiek płaskorzeźbę starożytną. Kompozycya tworzyła koło pod sufitem, zamykała się sama w sobie i nie ma przeto ani początku, ani końca.

Juliusz Cezar, siedząc na podwyższonym rydwanie, wjeżdża tryumfalnie do Rzymu, a zgraja muzykantów otacza rydwan. Dwu prześlicznych młodzieńców postępując wprost przed Cezarem, grają jeden na lutni, a drugi na tamburynie, a nagie dzieci rzucają kwiaty poprzed rydwan zwycięzcy; za rydwanem kroczą trębacze, i dmą w surmy co siła. Za nimi wreszcie idzie trzech chorążych: jeden młodzieniec gładkolicy, drugi mąż, choć murzyn, piękny; trzeci brodaty weteran rzymski, do nas plecami obrócony, rozmawia ze wspaniałym młodym jedźcem.

Dalej postępują łupy; konie ciągną dwa kolosalne posągi zdobyte gdzieś na Wschodzie; libijczyk smagły niesie posążek złoty; młodzieńce na noszach dźwigają zdobyte naczynie. a inni prowadzą słonie, konie i białe woły ofiarne, albo z ostatnim wysiłkiem dźwigają na długich drągach zdobyte a ciężkie zbroje.

Wreszcie grupa jeńców, jeźli chcesz zamyka pochów, a jeźli chcesz postępuje poprzed rydwanem Cezara. To grupa najpiękniejsza. Na przedzie młoda jakaś i piękna królowa dumnie odwraca oblicze od widzów; za nią idą poważni zadumani starcy; sędziwa niewiasta spogląda na nas z wyniosłą wzgardą, a młode matki zabawiają się smętnie dziećmi nieświadomemi własnego nieszczęścia. Kilku karłów i trefnisiów nastaje z tyłu na te matki urągując ich nieszczęściu, a zaraz za niemi muzyka zwycięzcy niemniej urąga.

Kompozycya ta jest niezawodnie arcydziełem Mantegni; znajdziesz w niej wszystkie zwyczajne zalety mistrza, a oprócz tego nadzwyczajną zupełnie grecką piękność wszystkich twarzy, i miej-

scami przebijające prawdziwe uczucie. Tylko zbyt małe i wcale nieszczęśliwie wykonane postacie zwierząt psują wrażenie i nadają dziełu piętno archaistyczne.

Obrazy te uległy wielu przygodom i znacznemu zniszczeniu, choć można i dotąd wszystkie postacie rozpatrzyć, wszystkie szczegóły podziwiać. Znajdują się obecnie w długim a wąskim korytarzu w królewskim pałacu „Hampton Court“ pod Londynem, pod szkłem, ale w tak złem świetle, że się widzi tylko szczegóły, że nie można objąć całości.

Trudno wierzyć o tych obrazach, że powstały jeszcze przed końcem piętnastego stulecia; tak jest jednak w istocie. Ich twórca Mantegna dożył zresztą pierwszych lat wieku szesnastego i wielkiej starości, a umarł mimo wielkiej sławy w kłopotliwych interesach w roku 1405 w Mantui, w której przebywał od lat trzydziestu. Ratowała go po trosze margrabini-wdowa Eleonora, której portret jakby żywy, wyszły z pod pędzla Mantegni, podziwiamy w Trybunie florentyńskiej.

W chwili, w której się sztuka włoska na prawdę rozkwitała, musiało się stać, że opuściła dotychczasowe prowincyonalne siedziby, i że malarze pociągnęli tam, gdzie już Massacio i Frà-Beato malowali niegdyś, do Rzymu, stolicy Włoch i Chrześcijaństwa, w której widzieliśmy, że Mantegna pracował także dwa lata. Papiestwo musiało na swój dwór powołać tak bliskich i tak wielkich artystów, a choć żaden z nich nie opuścił ze wszystkiem swojej ojczyzny i choć Florencya nie przestała z razu być główną pracownią sztuki włoskiej, żaden nie oparł się wezwaniu papieskiemu i już w latach ośmdziesiątych piętnastego stulecia bywał każdy gościem w Rzymie.

Oto papież Sykstus IV *della Rovere* najpierw, postanowił kościół św. Apostołów w Rzymie ubrać we freski i w tym celu, zaraz po swojem wstąpieniu na tron, powołał do Rzymu Marka syna Melecyuszów, z miasteczka Forli w Marchii, zwanego zazwyczaj Melozzo da Forli (1438—1494). Tu odmalował Melozzo, współuczeń Mantegni, za wielkim ołtarzem „Wniebozięcie Chrystusa“, pełne zuchwałych perspektywicznych skróceń, w których się lubował sławny Padewczyk. Chrystus ulatywał ku niebu wśród sklepienia, otoczony rojem anielskich grajków, a Apostolowie patrzali się z dołu na to widzenie. W roku 1711 przebudowano kościół i zburzono te freski jako całość. Ze szczątków uratowanych przeniesiono Chrystusa do Kwirynału, a popiersia kilku aniołów i głowy apostołów do zakrystyi kościoła św. Piotra. Naturalnie

obrazy, które miały na sklepieniu rodzić perspektywiczne złudzenie, straciły bardzo wiele na tem, że je przeniesiono na ścianę zakrystyi, a sama postać Chrystusa widzianego od nóg nie ma żadnego uroku. Mimo to żywy koloryt i poprawny rysunek przechowanych fragmentów zasługują na wielkie uznanie. Pełno jest poezyi w aniołkach nieco otyłych, rumianych, ubranych z fiorentyńska, uczesanych w bujne warkocze i grających na różnych instrumentach, pełno jest mocy w głowach Apostołów.

Obrazy tego malarza ze szkoły padewskiej, są dziś nadzwyczaj rzadkie. W pinakotece watykańskiej można jednak oglądać dobrze zachowane jego dzieło, równie suche i energiczne, jak dzieła Mantegni, ale tem od nich różne, że nie udaje rzeźby i że nie wykonano w nim starannie mnogich drobnych szczegółów, odrywających często uwagę od głównego przedmiotu. Obraz, o którym mowa. jest to fresk przeniesiony z biblioteki watykańskiej a wyobrażający otwarcie tej biblioteki z rozkazu Sykstusa IV. Papież ten siedzi na tronie, z profilu, pośród ślicznego renesansowego krużganku w otoczeniu kardynałów. Klęczy przed nim bibliotekarz Platina, a za nim stoją dwaj siostrzeńcy papiescy: kardynał Riario, który właściwie kierował robotami w kościele apostołów, i kardynał della Rovere, który potem został sławnym papieżem Juliuszem II.

Mniej korzystne wszakże wrażenie robi cztery obrazów przypisywanych Melozzowi z Forli, a przechowanych po części w Starem Muzeum w Berlinie, a po części w sali umbryjskiej Galeryi Narodowej w Londynie. Przedstawiają alegorye teologii, filozofii, poezyi i wymowy. Dwie pierwsze alegorye znajdują się w Berlinie, dwie ostatnie w Londynie. Przedstawiają zawsze niewiastę widzianą z przodu, a siedzącą na tronie wśród wspaniałej sali, a klęczącego przed nią męża. Wszędzie widocznym jest wpływ flamandzki, wszędzie koloryt ciężki i pomysł zimny.

W późniejszych latach panowania swojego wystawił sobie papież Sykstus IV w Watykanie kaplicę większą od Mikołajowskiej, tak zwaną Sykstyńską. Tej kaplicy główną ozdobą miały być obrazy ścienne i postanowiono przedewszystkiem przystroić mury w pas czternastu obrazów wielkich, wyobrażających żywoty Mojżesza i Chrystusa pojęte równolegle, tak że każda chwila życia Mojżeszowego miała stać naprzeciwko tej chwili życia Chrystusowego, której symbolem była. Powyżej miano wyobrazić postacie proroków i sybil, którzy przyjście Chrystusowe przepowiadali i przodków Chrystusowych; stworzenie świata i początki rodzaju ludzkiego miano wymalować u sklepienia, a dzieje apostolskie i przepowiedziany ko-

niec świata miały przyozdobić część dolną kaplicy i zakończyć wielki cykl malowideł chrześcijańskich, streszczających wszystko, co się da w chrześcijaństwie odmalować, a godny stołecznej kaplicy papiestwa. A choć później myśl w wykonaniu zwichnięto poniekąd, przecież kaplica Sykstyńska jest może najpiękniejszym przybytkiem sztuki chrześcijańskiej.

Sykstus IV sam rozpoczął tylko wielkie dzieło, powołując najlepszych florentyńskich malarzy do pracy około przyozdobienia swojej kaplicy. Pierwszy wielki pas obrazów wyobrażających żywoty Mojżesza i Chrystusa został dopiero wykonany za jego następców, Inocentego VIII Cibo i Aleksandra IV Borgia, a pracowali nad nim następujący malarze: Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Filipino Lippi, Pietro Perugino, znany nam już Frà Diamante i Luca Signorelli. Papież Inocenty VIII nie znalazł już tu zajęcia dla Mantegni, kazał mu tedy malować osobną kaplicę, w której odmalował chrzest Chrystusów i mnóstwo groteskow; jak to już wspomnieliśmy, freski te podobno bardzo piękne, nie istnieją już obecnie, ponieważ papież Pius VI kazał przy schyłku wieku minionego kaplicę inocentyńską zwalić, aby módz muzeum watykańskie w tym kierunku przedłużyć.

Freski w Sykstynie wykonane przez malarzy XV wieku dotrwały po największej części do dni naszych; oświecenie ich bywa dostatecznem tylko w dzień pogodny; są tak wysoko umieszczone, że nie można ich oglądać bez bolu karku i oczu, a po części ucierpiały od dymu świec i kadzideł. Niejeden gość wyjdzie z Sykstyńskiej kaplicy zrażony tylko, a niejeden z tych, którzy tu używali najwyższych artystycznych zachwytów, widział same tylko freski później wykonane przez Michała Anioła. Ale kto miał czas przypatrzyć się żywotom Mojżesza i Chrystusa, ten pewno nie pożałował trudu, poznawszy wiośniane dzieło, wielkich naprawdę malarzy.

W tym jeszcze rozdziale poznamy tych z pośrodka malarzy Sykstyny, których najznakomitsze dzieła powstały jeszcze za panowania Sykstusa IV i Inocentego VIII. To bowiem cośmy na czele, rozdziału niniejszego powiedzieli, daje się w zupełności zastósować do tych artystów.

Najstarszy wiekiem z pośrodka czterech florentyńskich malarzy, o których nam teraz przyjdzie mówić, był Kuźma czyli Cosimo Rosselli (1439—1507). Chociaż nie brak także we Florencyi i Berlinie dzieł jego pęzla, należy się go sądzić podług tego, co odmalował w Sykstynie, gdzie się najpierwszy wziął do dzieła i gdzie odmalował aż cztery obrazy.

Na pierwszym z nich widać jako to Mojżesz, z rysów i postawy całkiem do Chrystusa podobny, kroczy na czele ludu izraelskiego z Aronem przy boku, po arabskim już brzegu Morza Czerwonego. Większą część obrazu po lewicy Mojżesza zajmuje morze, wśród którego toną żołnierze Faraonowi, rycerze wcale do starożytnych Egipcyan niepodobni. Rysunek jest tu suchy, często niedokładny; postacie są słabe, twarze nieszlachetne; krajobraz jednak dobry i piękne głowy końskie nadają wartość obrazowi, dobrze zresztą skomponowanemu.

Te same wady i zalety posiada obraz drugi, odnoszący się do żywota Mojżesza, w którym jednak jest więcej ruchu, więcej opowiadania i więcej poezyi, właściwej romantycznemu malarstwu florentyńskiemu. Widać tu, pośród wspaniałego, wielce urozmaiconego, włoskiego krajobrazu, żydów pląsających dokoła wołu złotego; Mojżesz, wracający z góry Synai, widzi to zgorszenie i tłucze z bardzo niepoprawnym ruchem, tablice z przykazaniem; w głębi widać znowu Mojżesza, odbierającego nowe tablice na szczycie góry Synai, z ręką zresztą niewidzialnego Boga.

Lepszymi są dwa obrazy na przeciwległej ścianie, odnoszące się do żywota Chrystusa. Na Kazaniu na Górze, widać znowu w jednym obrazie dwie sceny, na lewo niezgrabny Chrystus prawi nauki, obojętnym, barwnym, ale często drewnianym tłumom; na prawo tenże Chrystus uzdrawia paralityka pośród podobnych tłumów. Śliczny krajobraz włoski, pełen ruchu i prawdy, i pięknie wykonane ciało nagiego paralityka są głównemi zaletami tego obrazu.

Najważniejszą pracą Rossellego jest fresk z Wieczerzą Pańską. Wieczerza Pańska została tu przedstawioną historycznie, a nie jak najczęściej dotąd mistycznie i układ Wieczerzy pomyślany przez Rossellego, naśladowano potem przez czas jakiś, dość powszechnie we Włoszech. Dwunastu Apostołów z Chrystusem po środku siedzi za długim, wąskim stołem, tworząc jednostajną linię głów, odznaczonych złotemi nimbami; jeden tylko Judasz siedzi przed stołem naprzeciw Chrystusa, z którym chleb do jednej misy macza i nad głową Judasza unosi się nimbus czarny na znak potępienia. Przez trzy wielkie okna w głębi sali, w której się odbywa wieczerza, widać słoneczny, poetyczny krajobraz, a wśród tego krajobrazu w dali trzy sceny o mnogich figurach: modlitwę na górze oliwnej, pocałunek Judasza i ukrzyżowanie. Ten krajobraz i te sceny w dali nadają jakiś dziwnie smętny urok temu freskowi.

Zdaje się, że Rosselli malował w kaplicy Sykstyńskiej za Sykstusa IV, który miał wprawdzie wielką chęć opiekowania się

sztuką, ale z tą chęcią nie łączył odpowiedniego znawstwa i lubował się w dziełach Rossell'ego dla jaskrawości jego kolorytu i dla mnogiej pozłoty, którą swoje obrazy zdobił. Na jego miejsce powołał Innocenty VIII zdolniejszych Forentyńców.

Choć Dominik Bigordi nie dożył pięćdziesięciu lat, przecież należy mu się naczelne miejsce pomiędzy tymi malarzami. Podziwiamy u niego bowiem wielką równowagę, niczem nie zamącone poczucie piękna, a bardzo szlachetny i bardzo idealny rysunek. Koloryt jego jest zazwyczaj bardzo subtelny, ale w karnacyi bardzo blady i na pierwszy rzut oka mdły a w szatach i krajobrazach, gdzie usiłuje być świetnym, staje się jaskrawym; linie jego kompozycyi i układ ogólny obrazów bywają bardzo piękne, głowy pełne życia prawdziwego; postacie, które narysował bywają potężne i szaty ich fałdują się prześlicznie; był mistrzem w chwyceniu podobizny ludzkiej i portretował nieustannie całą Florencyą, ale tak się kochał w portretach, że postacie ludzi współczesnych jemu, mieścił po swoich freskach, bez względu na ich treść i bez względu na to, że obecność tych obojętnych figur niszczyła zupełnie nastrój scen wyobrażanych. Że był synem złotnika, wyrabiającego girlandy, i że się sam za młodu imał tego rzemiosła, przeto bywa zwyczajnie zwanym Domenico Ghirlandaio. Tak go zwali współczesni i my nie będziemy go inaczej nazywali.

Ghirlandaio jest nieodrodnym synem fiorentyńskiej szkoły; i on rad malował freski olbrzymie i on najchętniej malując opowiadał; on to nawet odezwał się głośno z tem, że gdyby mu tylko pozwolono, zamalowałby całą Florencyą historyami. Obrazy jego sztalugowe, malowane suchemi farbami, są dziś po największej części lepiej zachowane od fresków i choć w pierwszej chwili nie zwracają na siebie uwagi widza, dają słuszne i wysokie wyobrażenie o jego geniuszu, zachwycając rysunkiem, subtelnem wykończeniem, obfitością powietrza i częstokroć ślicznym krajobrazem.

Prawie cała nam znana działalność Ghirlandaia we Florencyi wypada na lata 1480—1490. W tym to czasie malował młode Madonny o dziecinnej twarzy i skromnem wejrzeniu, cudownie dziewicze i niewinne i po niebiańsku szczęśliwe. Dokoła tronu tych Madon stoją i klęczą święci i archaniołowie, symetrycznie ustawieni, z głowami pełnemi świętości spokojnej, a drobni aniołkowie igrają dokoła, pełni dziecinnego wdzięku. Takiemi są obie Madonny wystawione we Florencyi na podziw publiczny: jedna piękniejsza w sali Wawrzyńca Mnicha, w galeryi *dei Uffici*, druga w mniejszej sali w Akademii sztuk pięknych. Obie wydają się zrazu bezbar-

wnemi, a jednak obie ożyją dziwnie, gdy się wpatrzysz w ich misterne malowanie.

Czasem większa swoboda zastąpi nieco sztywną symetryą takiej Świętej Rozmowy. W wielkim korytarzu Akademii we Florencyi klęczy Boga Rodzica przed swojem nowo narodzonem dzieckiem i modli się doń pobożnie; przy niej uklękły szorstkie i nieco już starsze, ale dziwnie żywe postacie męskie; pastuszkowie przynieśli swoje dary, a oczy lśnią im z radości, usta gotowe się otworzyć, aby opiewać chwałę Pana, przed którem się ugięło ich kolano w pokorze, prawdziwa krew krąży na ich licu, prawdziwe powietrze oblewa ich postać; św. Józef klęcząc odwrócił się i zasłonił oczy przed słońcem podniesioną ręką, aby tem lepiej ujrzeć malowniczy orszak trzech królów, który tam dalej jedzie po gościńcu, wśród zielonego krajobrazu, aby drugie hołdy przynieść Chrystusikowi i Jego tak prześlicznie zamodlonej Matce.

W okrągłym obrazie, w sali starych malarzy w galeryi *dei Uffici* stanął już orszak trzech królów u swego przeznaczenia; Bogarodzica siadła już i postawiła na kolana Niemowlę przemądre, które rączką błogosławi starca klęczącego u Jego stóp, i całującego Jego drobną nóżkę; młodsi królowie zaraz uklękną, a bujny życiem orszak roi się dokoła, tworząc śliczny krąg, pośród jakiejś rzymskiej ruiny; lśnią zbroje młodzieży, skaczą niecierpliwie konie, wszędzie tętni życie.

I raz jeszcze widać trzech królów nad wielkim ołtarzem w kościele Niewiniątek we Florencyi, wśród widnego, ale nieco jaskrawego obrazu. Ale tu Ghirlandaio przypomniał sobie dawny mistycyzm Angelica i przymieszał do obrazu bardzo poetyczny, ale wcale nie historyczny motyw. W głębi obrazu tego widać bowiem małe figurki żołnierzy Herodowych, mordujących niewiniątka; widać dzieci mordowane i zrozpaczone matki; a na pierwszym planie, obok trzech królów, uklękły tesame niewiniątka już wniebowzięte, w białych koszulach z ranami na ciele i złotemi nimbami nad głową.

Oprócz kilku portretów najczęściej jeszcze z profilu rysowanych znachodzą się po galeryach północnych także sztalugowe obrazy Ghirlandaïa. Wymienię tu przedewszystkiem obraz, znajdujący się w Paryżu, w Luwrze, w *Salon carré*, to jest w honorowej sali tego wspaniałego zbioru. Obraz ten przedstawia Nawiedzenie czyli spotkanie Przenajświętszej Panny ze świętą Elżbietą. Obie niewiasty spotkały się w starorzymskiej bramie, poza którą widać pogodne niebo i zielony krajobraz. Stara Elżbieta klękła przed młodą Maryą,

która ciotkę swoją ściska, a dwie inne piękne i młode niewiasty kroczą za każdą ze świętych. Jaskrawe draperye zdradzają ruch potężnych ciał, a głowy, mimo bladości swojej i mimo to, że są portretami współczesnych dam florentyńskich, jak zawsze u Ghirlandaïa piękne i bliskie klasycznej doskonałości.

Nie godzi się także pominąć milczeniem tryptyku w starej Pinakotece monachijskiej, gdzie oglądamy bladą Madonę w jaskrawych szatach, z dzieckiem na kolanach, zasiadającą wśród okrągłej, promienistej, malowanej, a wcale niezłoconej gloryi — ponad głowami potężnych świętych, którzy po części uklękli w zachwycie, — a po części stojąc patrzą na boskie zjawienie. Obraz to tem ważniejszy, że służył jako wzór dla kompozycyi dwu wielce sławnych Madon Rafaela: watykańskiej i najpiękniejszej drezdeńskiej.

Ghirlandaïo malował często za młodu Wieczerzę Pańską. W samej tylko Florencyi przechowano do dni naszych aż dwa wielkfe freski, wyobrażające ten przedmiot, a to w refektarzach klasztorów Wszystkich Świętych i św. Marka.

Układ tych obrazów taki sam jak u Rossellego w kaplicy Syktyńskiej, tylko że brak trzech scen z Męki Pańskiej, które tam widnieją w głębi; zresztą całe wykonanie o wiele lepsze i rysunek ciał szlachetniejszy, i twarze piękniejsze i większa jest rozmaitość wyrazów.

Jeszcze młody malarz otrzymał wielkie obstalunki. Najpierw polecono mu malować *al fresco* życie św. Franciszka z Assyżu w kaplicy Sasseti w kościele św. Trójcy we Florencyi. We freskach tych dowiódł wielkiej biegłości w kompozycyi i stanął już w pełni swojego talentu, o ile dziś można sądzić po szczątkach srodze zniszczonych malowideł. Gdy już zakończył Ghirlandaïo pracę około żywota wielkiego Franciszkańskiego świętego, wypadło jemu także swoje dzieła zostawić w owym przesławnym kościele Dominikańskim św. Maryi Nowej we Florencyi, który był jednym z pierwszych muzeów młodej sztuki włoskiej. Niegdyś Orcagna nie samą tylko kaplicę Strozzi pokrył był malowidłami; oprócz tych dotąd istniejących malowideł, pokrył był freskami także chór kościoła, czyli część położoną za wielkim ołtarzem, a uczynił to był z polecenia rodziny florentyńskiej Ricci. Ale sklepienie w chórze zaciekało, freski niszczały, a rodzina założycieli posiadająca patronat tej części kościoła, ubożała i nie mogła przeto złemu zaradzić. Dopiero w roku 1485, kiedy już prawie nie było śladu starych fresków, zezwolili ci patronowie florentyńskiemu bogaczowi, Janowi Tornabuowi, i sklepienie naprawić i nowe freski obstalować u Ghirlandaïa, pod tym

wszelako warunkiem, aby herby Riccich widniały po restauracyi na najznakomitszem miejscu w kościele.

Ghirlandaïo dorwawszy się olbrzymiego zadania postanowił wielki gotycki chór przyozdobić historyami Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela, w którychby także cała współczesna jemu Florencya widniała, w którychby co więcej widziano świat nie taki nawet jaki był za odrodzenia, ale taki, o jakim się ówczesnym humanistom i artystom marzyło. Przyjemność, jakiej się doznaje oglądając te freski, bywa bardzo przez to pomiejszoną, że trzeba przyjść do kościoła w pogodny dzień, około południa, a raczej nieco przedpołudniem, aby módz dobrze widzieć niższe freski, po obydwu bocznych ścianach; fresków w absydzie, dokoła wielkiego, kolorowego niestety okna i fresków na sklepieniu wcale osądzić nie można, a nawet na górnej części ścian bocznych można i to w najlepszym razie, tylko za pomocą szkła i z wielkiem wytężeniem oglądać pojedyncze postacie, o ile nie zostały już tu w górze zupełnie zniszczone przez wilgoć.

Żywoty Boga Rodzicy i Chrzciciela opowiedział Dominico w ten sposób, że trzeba je czytać wprawdzie z lewej ręki na prawo ale od dołu do góry, tak, że poprzedzające freski znajdują się zawsze na prawo i poniżej następnych, i że tylko cztery z pierwszych fresków można z przyjemnością oglądać w pogodny dzień, w każdej z dwu wielkich malowanych seryi.

Zaraz w pierwszym obrazie żywota Maryi, zwraca przedewszystkiem na siebie uwagę widza wspaniała i strojna renesansowa architektura, wyobrażająca świątynię jerozolimską; skoro się nią nacieszysz spocznie twoja uwaga na potężnych a charakterystycznych, lubo idealizowanych portretach różnych znakomitych Florentyńców, którzy stojąc w strojach piętnastego wieku, napełniają pierwszy plan obrazu; snadnie uwierzysz świadectwu współczesnych, że to portrety podobne, lubo pochlebione, a będziesz podziwiał siłę ciał i wspaniały rzut draperyi; dopiero gdy się tym widokiem nasycisz, gdy się dowiesz kim był każdy odmalowany Florentyniec i gdy między innymi powitasz podobiznę Baldovinetti'ego, dość miernego nauczyciela Ghirlandaïów, dostrzeżesz, że się porusza na drugim planie kilka postaci we wzorzystych strojach, wyobrażających wygnanie Joachima ze świątyni, uznasz piękność rysunku, szlachetność głów i nawet prawdę wyrazów, ale te postacie wydadzą się mniej ważnemi i przejdziesz do drugiego obrazu na prawo.

I znów spocznie twoje oko na wspaniałej renesansowej komnacie, przystrojonej w cały wykwint florentyńskiej sztuki; wśród

niej ujrzysz damę, spoczywającą na łożu i przyjmującą uprzejmie uprzejme odwiedziny pięknie wystrojonych dam florentyńskich; wszystkie te damy to znowu portrety żeńskie, pełne wykwintu i swobody; jedne panie dopiero wchodzą, inne bawią się z nowo narodzonem dzieckiem, a służąca, której szaty układają się w piękne, ale nieumotywowane fałdy, przygotowuje dla dziecka kąpiel, z przesadną i zimną gracyą. Zadziwisz się gdy się dowiesz, że ta zimna a wykwitna scena z życia arystokracyi florentyńskiej, otrzymała nazwę urodzin Przenajświętszej Panny.

Powyżej widzisz na lewo nad Joachimem znowu gmachy wspaniałe i poważnych Florentyńców. Ślicznie wystrojone dziewczę wychodzi, nieco zbyt uczenie, na schody świątyni renesansowej, gdzie ją witają poważni starcy; arystokracya florentyńska stoi u stóp schodów świątynnych, mało zajęta ofiarowaniem Maryi, ale świadoma piękności własnej i świadoma tego, że tu na nią patrzeć będą potomne wieki; pod świątynią siadł piękny człowiek nagi, na to tylko, aby podziwiano rytm linii na jego pięknem ciele.

Na prawo widać jeszcze wyraźnie nową architekturę i nowy szereg portretów, pośród których się odbywają wykwintne poślubiny; a powyżej można już się tylko domyśleć tej samej piękności form wśród kompozycyj ciężko zniszczonych.

Na prawej stronie powtórzył malarz arystokracyi florentyńskiej bardzo podobne kompozycye. Zjawienie się anioła Zacharyaszowi w świątyni i nad niem urodziny św. Jana, to waryanty tylko, wypędzenia Joachima ze świątyni i narodzenia Maryi; wszędzie widać tę samą plastykę, tę samą piękność linii i głów i tę samą arystokratyczną, obojętną bezmyślność. Nawiedzenie czyli odwiedziny Maryi u Elżbiety, na drugim obrazie na dole, odbywają się pośród przepysznego parku strojnego w najpiękniejsze budyneczki, pośród którego przechadzają się najsławniejsze piękności ówczesnego wielkiego świata, a pomiędzy niemi, przedewszystkiem od wszystkich wówczas ubóstwiana Ginevra Benci, której portret jeszcze później spotkamy.

Nie inny jest charakter tradycyjnej sceny, w której Zacharyasz pisze imię Jana nowo narodzonego, zanim odzyszcze mowę, którą utracił, gdy mu się w świątyni zjawił anioł, zwiastujący późne urodziny syna; a ledwo dostrzeżone, lubo dobrze zachowane sceny na górze, wyobrażające Jana na pustyni, Chrzest Chrystusów i biesiadę Heroda, tak pełne portretów florentyńskich, scen z życia modnego, albo nagich ciał, pozujących pięknie ale bezmyślnie, że nie łatwo pojąć po co to świeckie życie, chwali się pięknością swoją na ścia-

Ghirlandajo. Kazanie św. Jana Chrzciciela

8

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

nach kościelnych? Opisywać tych obrazów dalej już nie będę, a wspomnę tylko piękną nagą postać, zdejmującą obówie zanim wejdzie do Jordanu i sługę klękającego z misą, na której jest głowa Chrzciciela; te dwie postacie bowiem pełne szczególniejszego wdzięku.

Gdy Ghirlandaïo te obrazy w roku 1490 dokończył i odsłonił, ucieszyła się nie mało majątkowa i umysłowa arystokracya Florencyi widokiem własnej apoteozy; poznawano portrety znajomych, cieszono się ich idealizowanem podobieństwem, podziwiano piękność linii, wykwint dam i siłę mężczyzn, sądzono, że to stanowczo najpiękniejsze dzieło, które powstało we Florencyi, i nie dostrzeżono może nawet, że prosta treść biblijnego opowiadania i siła wyrazu znikły pod polorem światowej i modnej piękności, oddanej starannie i po mistrzowsku. Ale niebawem rodzina Ricci'ch zaczęła wywodzić głośne skargi na Tornabuenich i na malarza. Widać bowiem było na sklepieniu wspaniałe herby Jana Tornabuoni i jego żony z domu Tornaquinci, a nigdzie nie było herbu patronów miejsca świętego. Ricciowie zanieśli o to skargę przed sąd, twierdząc że nie dotrzymano układu; musieli jednak umilknąć, gdy się okazało, że ich mały herb złocony, wyryto na drzwiach złotych od cyboryum, na samym wielkim ołtarzu, a zatem niezawodnie w miejscu najzacniejszem w kościele, lubo w miejscu gdzie go nikt nie dostrzeże.

Fresk, który Domenico Ghirlandaïo namalował w kaplicy Sykstyńskiej i w żywocie Chrystusa jest dobrze zachowany i dobrze oświecony, a jest może przytem najlepszym pośród dzieł monumentalnych mistrza, tak że na to by módz tego Florentyńca po słuszności osądzić, trzeba pojechać do Rzymu i pójść do Watykanu. Obraz wyobraża powołanie apostołów; przepyszny, zielony, pogodny krajobraz tworzy jego tło, wyobrażając jezioro otoczone uroczemi a ludnemi wzgórzami, na krórych siadły malownicze włoskie miasteczka; biblijna scena zwraca tu na siebie główną uwagę, widać w niej po środku obrazu i na pierwszym planie, spokojną, szlachetną i ślicznie rysowaną i udrapowaną postać Chrystusa, za którą stoją bracia Jego Jan i Jakób, widocznie pełni gorącej miłości, przed którą klęczą pobożnie Piotr i Andrzej. Na prawo i lewo stoją na pierwszym planie rzesze, składające się znowu ze wspaniałych portretów w strojach piętnastego wieku; dalej widać inne rzesze, powietrzem zamglone, zmalałe przez oddalenie i pośród nich kilkakrotnie powtórzoną grupę Chrystusa, powołującego innych jeszcze apostołów; ale te grupy tak odległe i przeto miniaturowe

że nie przeszkadzają jedności kompozycyi. Rysunek jest równie plastycznym jak u Mantegni, ale wyobraża ciała a nie rzeźby; powietrze nietylko przygłusza barwy dalszych przedmiotów, ale także łagodzi kontury; barwa jest cieplejszą jak dotychczas u malarzy włoskich, choć jest zawsze bladą lub jaskrawą w porównaniu z tem jak miano malować, już za lat kilka; wszystkie głowy piękne, draperye godne najlepszych starożytnych posągów, a jednak malowane wedle życia, a nie wedle rzeźby; mnogość portretów i piękność krajobrazu odrywają uwagę widza od głównego przedmiotu, a każą myśleć o Włoszech i o czasach Ghirlandaïa.

Aby wyliczyć wszystkie monumentalne prace Dominika Ghirlandaïa powiem jeszcze, że malował freski w San Geminiano w kolegiacie, w kaplicy św. Finy; z tych najważniejszy pogrzeb św. Finy przedstawia znowu tłum znakomitych portretów, które Ghirlandaïo tak dobrze malował, a które zagłuszają znaczenie religijne jego utworów, nie licując najczęściej z urzędową nazwą fresków przezeń wypełnionych.

Domenico umarł w sile wieku, dożywszy lat 45; poprawność jego rysunku i szlachetna piękność wszystkich linij i wszystkich twarzy na jege obrazach sprawiają, że jemu zazwyczaj przyznają pierwsze miejsce pomiędzy malarzami florentyńskimi, o których mowa w niniejszym rozdziale.

Można twierdzić o Ghirlandaju, że jest przedewszystkiem przedstawicielem swojej epoki. Aleksander Filipepi, zwany zwykle Sandro Boticelli wyprowadza natomiast poprzed oczy nasze, własną wielce odrębną indywidualność. Nieco starszy od Ghirlandaja, Boticelli miał swój osobisty ideał niewieściej piękności. Nazywał się podobno na ziemi: Simonetta. Kobieta ta raczej wdziękiem jak pięknością umiała sobie podbić serce jednego z potentatów ówczesnej Florencyi, Juliana Medyceusza i zdobyła sobie w całej Florencyi wzięcie, w całych Włoszech naganną może, ale powszechną sławę. Portret jej znajduje się w Palazzo Pitti, w sali Prometeusza i w Starem Muzeum berlińskiem; jest to kobieta o blado żółtawej, prawie niezdrowej cerze, żółtych, bujnych włosach, pozbawionych połysku, o twarzy długiej, jeszcze dłuższej szyi i bardzo sterczących policzkach; oczy jej duże, wycięte w migdał i wyraziste, brwi niewyraźne a ukośne, nos z lekka zadarty, usta małe i kształtne. Boticelli namalował ją na portrecie, taką jaką była, a idealizując i zmieniając z lekka kolor włosów i owal twarzy wyobrażał ją czasem, jako boginię pogańską, czasem jako anioła albo świętą, albo nawet ku wielkiemu zgorszeniu pobożnych jako Matkę Boską. Postacie te

nigdy nie bywają zupełnie pięknemi; jest w nich zawsze mdła bladość, z którą licuje wątła długość ciał; jest w rysach może pewna pospolitość i gminność powszednia, jest na każdym kroku wyraźny wpływ nauczyciela Botticelli'ch Lippi'ego, widny w realistycznym rysunku, w bladej barwie; ale bywa czasem urok niewysłowiony, tajemniczy, a tem bardziej pociągający.

Z Boticelli'm zdobyła sobie także we Florencai, mitologia prawo obywatelstwa, które posiadała dotąd tylko w szkole padewskiej. Malarstwo florentyńskie było od śmierci Angelica na wskróś świeckie i nadużywało tylko przedmiotów biblijnych albo legendowych dla swoich rodzajowych właściwie kompozycyj. Naturalną była myśl, że bajki starogreckie mogły otworzyć artystom nowe pole, na któremby mogli idealizować życie, a to tem swobodniej, że mogli się tu do syta popisywać znajomością kształtów nagiego ciała. Tej tedy myśli imał się Boticelli, gdy mu kazano malować pałace dla willi braci Juliana i Wawrzyńca Medyceuszów w Castello, i malował tu na płótnie ku chwale wielce idealizowanej Simonetty urodziny Wenery i ogród bogini miłości, dziwne obrazy, które zrazu zadziwiają tylko, a wielu później zachwycają. Trudno sobie zdać sprawę, że kobieta o nieklasycznych rysach starogrecką boginią piękności, a blady koloryt wszystkich obrazów, przydługie ciała, chorobliwa cera, rude częstokroć włosy i afektowane ruchy malowanych postaci stoją temu na zawadzie, aby widz poznał oryginalną poezyę przenikającą na wskróś wszystkie utwory Boticellego i subtelne mistrzowstwo jego pęzla.

W pokoju Wawrzyńca Mnicha w Galerii *dei Uffici* we Florencyi, stoi obecnie przeniesiona z Castello, naga Wenera, naturalnej prawie wielkości, na muszli unoszonej przez bladą falę spokojnego morza; wiatr unosi jej długie, rozpuszczone rudawe włosy, a smukłe linie jej wątłego ciała tak miękkie, że czujesz za niemi tętna młodego życia; wszystkie członki Wenery wyraźnie gibkie i elastyczne, czujesz jakby ci się ręka subtelna ugięła, gdybyś ją chwycił za długie palce, a gdy się wpatrzysz w twarz przyznasz, że jest wdzięczna, choć może nie dość piękna na boginię. Dwaj nadzy, pyzaci i skrzydlaci demonowie wiatrów unoszą się koło niej po powietrzu, splotłszy dziwnie z sobą swoje gibkie, młodzieńcze ciała, dmąc co siła i pędząc przed sobą deszcz kwiatów; patrzysz z rozkoszą na linie ich ciała i na fałdy lekkich draperyj, a uśmiechasz się na naiwny sposób, w który odrysowano za pomocą kilku kresek wiatr wychodzący z ich ust. Na wyspie obok stanęła blada dziewica, z rozpuszczonemi włosami i nagiemi stopami, w długiej,

ślicznie powiewnej szacie i już podaje bogini draperyę poruszaną przez wiatr. Krajobraz tylko symbolicznie naznaczony, a całą piękność obrazu stanowią dziwnie miękkie, subtelne, powiewne a prawdziwe linie rysunku ciał i draperyi, od których trudno oko oderwać, skoro się w nich raz rozlubowało.

Drugi obraz z Castello znajduje się obecnie w Małej Sali Akademii sztuk pięknych we Florencyi Tutaj przechadza się już Wenera po cypryjskim gaju, przyoblokłszy bogate szaty; przy niej tańczą prześliczne trzy gracye, podobnież przyodziane w fałdziste a długie i powiewne suknie; młodzieniec jakiś rwie gałęzie wawrzynu; nagi kupidynek z pochodnią unosi się nad głową matki; bogini Flora o dziwnie przenikliwych oczach, a podobnie przyodziana jak Wenera rzuca na wiatr kwiaty, a bożek wichrów tuż obok porywa jakąś dziewicę orszaku bogiń. Kto przyzwyczajony do klasycznych, albo nowożytnych kompozycyj, ten obraz zobaczywszy, będzie bardzo zadziwiony i zrazu rozczarowany, ujrzy wśród symbolicznego krajobrazu, postacie bardzo blade, o nieregularnych prawie rysach, przyobleczone w długie szarafany, a nie mało go to będzie razić, że ulatujące kwiaty tworzą czasem wielkie plamy w samym środku malowanych twarzy; ale gdy się przypatrzy rysunkowi ciał i draperyj i tu także będzie podziwiał z rozkoszą, a gdy się oderwie od wspomnienia konwencyonalnych kompozycyi, do których przywykł, zrozumie całą świeżą poezyę obrazu, w którym mitologia wyszła z suchej kompatury filologicznego podręcznika i ożyła ciepłem ludowej baśni.

Niemniej żywotną, naiwną i świeżą jest baśń starożytna w dwu obrazach w Galeryi Narodowej w Londynie, w której Botticelli dalsze przedstawia tryumfy bogini piękna i miłości o rudych włosach, nieregularnych rysach, a dziwnie przenikliwym wzroku i uśmiechu. W wielkiej Toskańskiej sali, tej najbogatszej może ze wszystkich galeryj, leży owa dziwna Wenus, w długiej białej szacie, naprzeciw uśpionego, nagiego, prześlicznie a subtelnie modelowanego Marsa, i naigrawa się uśmiechem z pokonanego mężobójcy; jakieś koźlorogie, koźlonogie dzieci satyrów, dziwaczne chłopięta, naigrawają się z uśpionego boga wojny, bawiąc się jego orężem. Jedno wlazło do pancerza, mieszcząc się całe w piersiowej kwirasie jak w ogromnym futerale, a dwoje dźwiga kopię rycerską Marsa. Najzuchwalsze czwarte dmie mu z konchy do ucha, pewne że go nie zbudzi.

Tuż obok, w małej sali Toskańskiej tejże galeryi, leży podobna, ale nie bez błędów rysowana Wenera, na podobnym długim

BOTICELLI: JUDYTA

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

a niskim obrazie, sama pośród róż urwanych, na tle pysznego krajobrazu; przy niej bawi się troje niezrównanie pięknych amorków, zbierając róże z łoża bogini i unosząc je swawolnie; jakaś dziwna woń wiosny unosi się nad całym utworem.

Pokrewnemi poniekąd są trzy przepyszne miniaturowe prawie obrazy, malowane na drzewie i przechowywane obecnie w galeryi *dei Uffici*, w których Botticelli malował postacie mające tylko po kilka cali wysokości. Największym i najpiękniejszym z nich jest allegorya „Obmowy“, w której Sandro odtworzył na swój własny sposób starożytny obraz Apelesa, opisany przez Lucyana. Możemy być zupełnie pewni, że obraz włoski ze wszystkiem niepodoby do zaginionego greckiego arcydzieła, niemniej jest po swojemu nadzwyczaj piękny i jest główną może ozdobą Sali Mniejszej Toskańskiej w słynnej florentyńskiej galeryi. Król piękny jakiś w sile wieku, zasiada na tronie pośród ślicznego portyku renesansowego, za którego arkadami widać nadzwyczaj starannie i pięknie wykonany krajobraz z widokiem na morze; w królu znać męską siłę, a klasyczne jego rysy świadczą o tem, że przywykł do panowania, ale ośle uszy świadczą o tem symbolicznie, że się daje złym radom uwodzić. Podejrzliwość i zaślepienie w postaci dwu smukłych niewiast, przyobleczonych w szaty klasyczne, opłotły króla smukłemi ramionami i szepcą mu do oślich uszu żarliwie kłamstwa swoje; zawiść przyobleczona w łachmany zanosi w głos przed tron swoją niesłuszną skargę, a samaże obmowa wlecze nagiego młodzieńca za włosy; służebnice obmowy, chytrość i omamienie, stroją swoją panię kwiatami i wstążkami, tworząc dziwnie splecioną grupę z nią i z jej nieszczęśliwą ofiarą; za tą grupą wlecze się żal na podobieństwo zgrzybiałej starki, spartej o kij i ogląda się po za siebie na nagą prawdę, zanoszącą głośny protest przeciw krzywdzie. Nie alegoryczna i zbyt subtelna myśl stanowi o wielkiej piękności tego obrazu; miękkość smukłych ciał, powiewność szat, niezmiernie subtelne namalowanie każdego włosa, każdej draperyi, każdego cienia, prawda przedziwna ruchów i arcymisterna plastyczność miękkich, żywych ciał niewieścich, każą zapominać o nieregularnych rysach i przydługich członkach malowanych postaci i sprawiają oczom znawcy rozkoszną biesiadę.

W tej samej sali znajdują się także dalsze dwa o wiele mniejsze obrazki, wykonane z tym samym misternym kunsztem. Na jednym z nich widać ciało Holofernesa, leżące już bez głowy na łożu, na którem je znaleźli przerażeni Assyryjczycy. Na drugim obrazku wraca Judyta wesoło do domu, niosąc miecz, a służebnica

niesie za nią przez sady i winnice ściętą głowę wroga, konnica assyryjska szuka w głębi zabójcę, goniąc cwałem; ale nie dogoni Judyty, bo już Bóg poprowadził pogoń na błędne szlaki.

Podobnie miniaturowo i podobnie subtelnie malował czasem Sandro przedmioty chrześcijańskie o głęboko mistycznym zakroju, jak o tem możemy się przekonać, przechodząc z małej sali toskańskiej we florentyńskiej galeryi *dei Uffici* napowrót do małej sali toskańskiej w Galeryi Narodowej w Londynie. Tu uderzy widza najpierw obraz ogromny wprawdzie ale napełniony rojem drobnych postaci, a wyobrażający koronacyę Przenajświętszej Panny. Pełno tu wbrew zwyczajom Botticellego archaicznej pozłoty, pełno jakiejś sztywnej symetryi, i zrazu masz wrażenie, że stoisz przed niezgrabnym cerkiewnym bohomazem. Gdy się jednak rzeczy zbliska przypatrzysz, inne wcale odniesiesz wrażenie, i ujrzysz, że masz przed sobą robotę mistrza, przedziwnie mistyczną. Na dole jest ziemia i wśród ziemi stoi otworem pusty grób Bogarodzicy, a mnogie postacie świętych przechadzają się wśród pobożnej rozmowy i świątobliwych zachwytów. Nad ich głowami zajaśniały niebios koła tęczowe znaczne barwami o znaczeniu tajemniczem. W głębi niebios Przenajświętszej, pośród tych kolistych a promiennych gloryj, klękła Bogarodzica przed Swoim Synem, a koła niebieskie zaludnione aniołami, kładącymi korony niebiańskie na głowy świętych, tak jak Chrystus koronę kładzie na głowę Maryi.

Barwy skrzydeł i szat jaskrawe i ostro oddzielone mają własne znaczenie teologiczne i filozoficzne, którego nie zrozumiesz bez komentarza. Ale wszystkie blade a subtelne świętych twarze przemienione bożemi zachwytami, i pełne miłości nadprzyrodzonej, przenoszą cię wyrazem swem w samą głąb i w same serce ekstatycznej chrześcijańskiej modlitwy.

Głębsze jeszcze wrażenie wywrze drugi obraz mniejszy, zazawieszony tuż obok tego wielkiego, a zaludniony przez mniejsze o wiele grono świętych postaci. Obraz ten drugi przedstawia Boże Narodzenie. Niemowlę Boskie leży na ziemi, na siodle, pod szopą, przy ośle i wole, i wyciąga rączki swoje ku Matce klęczącej, na której twarzy i postaci siadły nie radość, tylko smutek nieopisany, i żal za grzechy ludzkie, i przeczucie przyszłej Męki Syna. Naprzeciw Maryi siadł sędziwy, łysy, brodaty Józef i rwie sobie włosy na myśl, o złości i potępieniu jakie spoczęły nad światem. Ale oto właśnie rwie się panowanie Szatana, a aniołowie niebiescy i prostaczkowie na ziemi radują się Dobrą Nowiną. Aniołowie stworzyli wieniec taneczny, który się ptasiemi ruchy unosi,

Madona z Granatem, obraz Boticellego w Galeryi dei Uffici we Florencyi str. 105.

10

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

śpiewając ponad strzechą błogosławioną, na którą siadło troje z anielskiej gromady, aby siadłszy śpiewać swoje aleluja. Inni aniołowie o barwnych, jaskółczych skrzydłach zlecieli już na ziemię, której odkupienie rozpoczęte, i prowadzą pasterzy do szopy, do Nowonarodzonego, albo ściskają ich czule, darząc pocałunkiem nieśmiertelnej miłości.

Daleko dostępniejszemi dla ogółu są wielkie madonny Botticellego, którym towarzyszą święci, porwani przez mistyczne zachwyty i blade aniołki. Jakaś tajemnicza słodycz i dziwny jakiś wyraz oczu wielkich przemieniają zawsze często nieregularne rysy postaci namalowanych blado, ale subtelnie. Czasem wszystko się uduchowni, uszlachetni i stanie prawdziwem arcydziełem kompozycyi i uczucia. Tak nie staje słów pochwały dla okrągłego obrazu w wielkiej sali szkoły toskańskiej w galeryi *dei Uffici*, na którym Marya wieńczona przez aniołów *Magnificat* do księgi wpisuje. Typ Simonetty tak uszlachetniony na smętnej i nad wyraz uroczej twarzy Maryi, że twarz ta jest prawie doskonale piękną; śliczne płowe włosy, któreby chyba policzyć można, wymykają się z popod różnych przezroczystych, a nad wyraz misternie malowanych zasłon. Na kolanach Maryi siedzi nagi Jezusik o natchnionej twarzy i prześlicznem ciele; prawicą kieruje piszącą prawicę matki, a lewicą bierze z lewicy matki granat, dla którego obraz nazwano Madonną z granatem (*La Madonna della melagrana*), a nic nie zdoła opisać miękkiej, gibkiej piękności rąk matki i dziecka. Pięć aniołów bez skrzydeł otacza Maryę; na bladych ich twarzach powtarza się typ piękności niewieściej ukochany przez malarza, mniej uszlachetniony jak u Maryi, ale zawsze bardzo uroczy. Dwaj aniołowie najmłodsi trzymają księgę otwartą, do której Boga Rodzica swój hymn zapisuje; nieco starszy oparł się na nich po bratersku, a dwaj trzymają koronę nad głową Maryi, wypełniając tak rytmicznemi liniami ramy okrągłego obrazu; a nad koroną tkwi Duch św. Rysunek, plastyka, piękność głów, rytm linii są tu doskonałe, i tylko bladość barw można zarzucić arcydziełu, którego religijny nastrój równa się i tu także nastrojowi mistycznych obrazów, któremi Angelico przyozdobił mury klasztoru św. Marka. Marya dziękuje Bogu za to, że się stała Matką przyszłego Zbawiciela, choć wie, że siedm mieczów boleści przebije jej serce; i dlatego dziękując jest z cicha smętną; ale niemowlę, które ma na ręku jest już słowem Bożem i patrzy mądrze w Ducha Św., z którym się łączy jako jeden Bóg, władnący każdym czynem Przenajświętszej Panny, którą aniołowie wieńczą koroną niebiańską, za to święte posłuszeństwo.

Wiele galeryi posiada Madonny Botticellego, może mniej, piękne, ale zawsze napiętnowane dziwnym nastrojem religijnym, którym się Sandro odznaczał pośród współczesnych, i te Madonny należą zawsze do najszlachetniejszych ozdób każdego zbioru. Jest ich najwięcej we Florencyi w Galeryi Urzędów i w Akademii, a potem w Londynie w Galeryi Narodowej. Nie brak ich także w Starem Muzeum Berlińskiem, gdzie się znajduje obok dwu wielkich obrazów z Madonami także drugi portret Simonety, malowany, jak wszystkie prawie ówczesne portrety, z profilu. Najpiękniejsza Madonna Botticellego po Madonie z Granatem, znajduje się także w Berlinie, ale w prywatnym zbiorze Raczyńskich. Widać tu tylko Matkę Boską po kolana, a zwrócona do nas frontem, piastuje swoje przepiękne dziecko; za nią stoją rzędem aniołowie o przedziwnym wdzięku i trzymają w ręku białe lilie, które tworzą jakby niepokolaną glorię dla Bogarodzicy.

Aby skończyć rzecz o stalugowych obrazach Sandra, muszę jeszcze wspomnieć o trzech, opiewających zdarzenia z Nowego Testamentu. Największy pomiędzy temi obrazami znajduje się w Starej Pinakotece Monachijskiej i wyobraża złożenie do grobu zwłok ukrzyżowanego. Obraz to wielki, o licznych postaciach naturalnej wielkości, a tak namiętny, że już nie chrześcijański, mimo mistycznej przymieszki, sprowadzającej na biblijny obrzęd późniejszych świętych, którzy stojąc u wejścia ponurej, grobowej pieczary tłuką sobie piersi kamieniami i wtorują krzykowi rozpaczliwemu świętych niewiast. Dwa mniejsze obrazy znajdują się znów w owej Galeryi *dei Uffici*, tak obfitującej w dzieła Botticellego.

W sali starych malarzy widać Zwiastowanie pełne ruchu linij i dramatycznego wyrazu; głowy są tu nie piękne, ale piękny krajobraz tworzy tło obrazu, a linie dwu namalowanych postaci łączą się w całość dziwnie harmonijną i jednolitą. Anioł przyklękł wołając „Zdrowaś!“ i podniósł, zwiastując, dłoń ku Maryi. Marya pochyliła się ku aniołowi wyciągając obie ręce przed siebie, a w postawie i twarzy widać, że przez posłuszeństwo poddaje się przyszłej wielkiej boleści, ale że się nie czuje godną chwały, która na nią spadła. Ręce obu postaci nie stykają się z sobą a jednak ręce i ciało Maryi są tylko dalszym ciągiem pięknej linii, której początkiem ciało i ręce Anioła.

W sali Wawrzyńca Mnicha znajduje się obraz Boticellego wyobrażający tak ulubiony przez Florentyńców przedmiot, pokłon trzech królów przed Przenajświętszą Rodziną. Botticelli jest tu bardziej świeckim, bardziej męskim i w ogóle podobnym do Ghir-

landaïa, któremu długo przypisywano obraz przepełniony portretami Florentyńców, pomiędzy któremi można także samego Boticellego dostrzedz.

Religijną wreszcie allegoryą jest mały obrazek w posiadaniu hr. Karola Lanckorońskiego, na którym widać Chrystusa zasiadającego na tronie, w portyku renesansowym wśród wspaniałej okolicy i podającego berło klęczącemu przed nim królowi. Obie postacie męskie są młode, silne i piękne, a krajobraz sprawia, że ta illustracya zdania iż wszelka władza pochodzi od Boga, obwiana szeroką wiosenną poezyą. Mimo misternego wykonania, obraz ten nie daje dokładnego wyobrażenia o sposobie malowania Boticellego, dlatego, że nie widać na nim charakterystycznych niewieścich i pacholęcych głów.

Boticelli malował aż trzy wielkie freski w kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie; dwa wypadły na żywot Mojżesza i wyobrażają jego młodość i jego spory z Korem i jego towarzyszami, jeden odnosi się do żywota Chrystusa i przedstawia pokuszenie Zbawiciela. Na tych freskach dopiero można poznać doniosłość talentu malarza, którego błędy wielu na zawsze odstraszają, ale którego zalety na zawsze przywiązują tych, którzy je raz umieli dostrzedz.

Boticelli łączy tu jeszcze archaistycznie na jednym obrazie po kilka scen równorzędnych, wyobrażając na jednym planie, niczem od siebie nie oddzielone zdarzenia, które następowały jedne po drugich i w których jedne i te same osoby główną rolę odgrywały. Ztąd wynika trudność zrozumienia obrazów i nawet nadania nazwy każdemu z fresków Boticellego.

Obraz, któryśmy nazwali młodością Mojżesza jest najbardziej zawiły, a opowiada rzecz swoją, podobnie jak całe życie Mojżesza z prawego boku na lewy, który to przewrócony porządek tłumaczy się chęcią przeciwstawienia każdego obrazu z żywota Mojżesz-, obrazowi, którego jest symbolem w żywocie Chrystusa, opowiadającym rzecz swoją zwyczajnym trybem z lewego boku na prawy. Widać tedy najpierw jak piękny, płowy Mojżesz o Chrystusowej głowie zabija powalonego Egipcyanina, który męczył dzieci Izraela; a obok w głębi widać jak ten sam Mojżesz odgania dwu młodych a pięknych pasterzy, którzy bronili dostępu do studni dziewicom i w tej żywo poruszonej grupie odżyła cała starogrecka piękność; dalej, podobnież w głębi, widać najpierw jak Mojżesz pasąc owce, przysiadł i obówie zdejmuje, aby módz mówić z Panem; a wnet klęczy jego szlachetna postać przed krzakiem płonącym i postacią Boga Ojca podobną do starca długobrodego. Wreszcie Mojżesz powraca do Egiptu na

czele rodziny, którą założył poślubiwszy Sipparę jedną z cór Jetra; sam idzie na czele i stanął już znowu na pierwszym planie obrazu; za nim postępuje żona prowadząc dwu chłopczyków, z których starszy niesie w ręku pieska faworyta; za rodziną postępują liczne sługi. Wszędzie widać rysunek pełny i szlachetny koloryt blady, wielkie zrozumienie krajobrazu i perspektywy, i zaniechanie tak anachronizmów rodzajowych lub portretowych, w których się sztuka Florentyńska lubowała, jako też i affektacyi, w którą Boticelli niekiedy popadał.

Drugi obraz z życia Mojżesza robi silniejsze wrażenie. Widać tu Mojżesza wielkim starcem o długiej a białej brodzie, i jakiejś fantastycznej a niezwyczajnej, a jednak wielkiej i prawdziwej piękności. Zdaje się, że dusza ze wszystkiem owładnęła więdnącem ciałem tego starca o regularnych rysach i płonącem uczuciu, namalowanego z rzadkiem mistrzowstwem. Najpierw t. j. na prawo widać jak Kore i jego towarzysze zuchwale dowodzą Mojżeszowi że im wolno nieść ofiary tem samem prawem co Aaronowi i jego potomstwu. Zdaje się, że słyszysz jak mówią, jak im Mojżesz sędziwy odpowiada oburzony ich zuchwalstwem, i pewny tego, że obstaje przy prawdzie. We środku obrazu widzimy ołtarz, przy którym ma się Izrael przekonać czy każdemu wolno nieść ofiary Najwyższemu? na prawo od ołtarza modli się żarliwie starzec Mojżesz, podnosząc ręce drżące od starości i gniewu, a Aron nieco dumny i nadęty, kadzi Panu, przyoblokłszy arcykapłańskie szaty; naprzeciwko ogień niebieski spada na bluźnierców, którzy śmieli rościć prawo do kapłaństwa, i zuchwalcy padają na śmierć porażeni. Wreszcie obraz się kończy tem, że zwolennicy Korego konają na ziemi i że Mojżesz stojąc nad nimi świadczy się gniewem Bożym, iż mówił prawdę, i przestrzegał przed grzechem.

Wprost naprzeciw młodości Mojżesza widać ostatni fresk Boticelli'ego, który się już należy czytać z lewego boku na prawy. Cała powierzchnia tego fresku ucierpiała, tak że subtelność penzla poniekąd zmniejszona, ale kompozycya dobrze zachowana dotąd góruje nad innemi większą jednością; początek poknsy Chrystusowej i koniec usunięte w dal a jedna najdramatyczniejsza chwila zajmuje środek i pierwszy plan obrazu. Widać tu z klasyczna pojętą świątynię Jerozolimską i przed nią arcykapłana wznoszącego ofiary wśród barwnej rzeszy; Szatan wyniósł Chrystusa na szczyt świątyni i kusi go, aby skoczył na ziemię, z góry, w obliczu tłumów, i tem samem te tłumy zadziwił, a zdobył dla siebie chwałę, a dla nauki swojej posłuszeństwo oparte na trwodze w obec cudu, a nie na wewnętrz-

nem przekonaniu. W głębi widać na lewo i na prawo zalesione skały; na lewo kusi Zbawiciela, ten sam Szatan o fantastycznie romantycznym zakroju w opiętej odzieży, na którą zarzucił płaszcz z kapturem i namawia Go, by kamienie w chleb zamienił i mocy Swych cudownych użył na rozkosz ciała, na prawicy na szczycie skały uchodzi już Szatan z po przed oblicza Pana, któremu ofiarował panowanie nad królestwami ziemi, za hołd oddany księciu tego świata, kłamstwa i ciemności; poniżej wreszcie widać jak Aniołowie służą Synowi Człowieczemu, który się oparł pokusom złego wroga.

Boticelli przestał prawie malować na początku lat dziewięćdziesiątych stulecia, wzruszony kazaniami dominikanina Savanaroli potępiającego całą świecką piękność odrodzenia; później studyował już tylko Danta, pisał komentarze do Boskiej komedyi, wydawał ją z własnemi bardzo technicznie niedoskonałemi rycinami i oddawał się nabożnym rozmyślaniom. Nie miał sześćdziesięciu lat gdy umarł, a zaniechał był sztuki już od lat kilkunastu.

Nauczyciel Botticellego, Filip Lippi, pozostawił był syna dzieckiem, a syn ten odziedziczył po ojcu tak imię Filipa, jakoteż talent malarski. Ojciec przy śmierci powierzył syna swojemu pomocnikowi bratu Diamantemu, a pacholę przeszło z czasem do głośniejszej pracowni Botticellego, gdzie rozwinęło tak znakomity talent, że nie można go pominąć w żadnej historyi sztuki. Słynie pod imieniem Filipina, to jest Filipka, dla odróżnienia od ojca; (narodził się w roku 1457, umarł w roku 1504); choć młodszy od Ghirlandaïa i Botticellego rozwinął tak wcześnie swój talent, że czas jego działalności w Rzymie i Florencyi wypada w tych samych latach ośmdziesiątych stulecia, w których tamci dwaj sławę nieśmiertelną sobie jednali.

Filipino chętnie stąpał w swoim obrazach sztalugowych w ślady ojca; Madonie dawał tę samą portretową głowę o krótkim profilu i zadartym z lekka nosie, i podobnie studyował z upodobaniem wpływ powietrza na barwy. Kolor jednak jego bywa często cieplejszym od koloru ojca i od barw używanych przez wszystkich malarzy, o których dotąd wspominałem; złote światło słoneczne oblewa jego obrazy, a przenikając powietrze, mieni się misternie; pod wpływem tych promieni jakoby zachodzącego słońca ciemnieją ciała ludzkie, a jednak stają się bardziej świetlanemi i promienieją; słowem nabywają jakichś dziwnych, bursztynowych, przeźroczystych kolorów, które się w rzeczywistości na ciele ludzkiem widuje, w piękne

letnie popołudnie. Gdzie światło słoneczne nie dochodzi, tam powstają na obrazach cienie zupełnie przeźroczyste, w których wszystkie przedmioty wyraźnie widoczne, ale w których kolory zimniejsze odbijają od gorących kolorów słonecznych, przez co oko i umysł patrzącego zyskują zajęcie. Samą tą naturą kolorów czarował Filipino; był tedy pierwszym we Florencyi kolorystą, choć nie dorównał późniejszym.

Najlepszy obraz Filipina, wykonany na drzewie *al tempera*, znajduje się na jednym z ołtarzy opactwa Benedyktynów we Florencyi, zwanego pospolicie *la Badia*. W tym obrazie doprowadzono podobno malarstwo suchemi barwami do kresu doskonałości; brak jemu już tylko subtelnych odcieni i przechodów z jednej barwy na drugą, brak światłości promieniejącej z obrazu, które miały być dopiero znamieniem obrazów olejnych. Św. Bernhard z Clairveau Benedyktyn siadł sobie pośród skał i pisze na pulcie urobionym ze starego pnia. Poważna Matka Boska o znanej portretowej głowie przychodzi do świętego w odwiedziny, w orszaku czterech prześlicznych, pacholęcych, pobożnych aniołów, i kładąc rękę na pult, chwali pisma świętego, przyjmującego pochwałę z pokorą i ze wzruszeniem. Z poza skał zaglądają fantastyczne dyabły i wściekają się na widok św. odwidzin; a w głębi widać klasztor, otoczony dąbrową, w której mnisi zażywają wczasu. Obok zalet właściwych Filipinowi widać w tym obrazie niejedną z zalet Botticellego, z którego pracowni wychodził i którego subtelny rysunek odnajduje się mianowicie w rękach Maryi i św. Bernharda.

Te same pochwały należą się obrazowi okrągłemu, zawieszonemu w pałacu Corsini we Florencyi, gdzie Marya i Chrystusik na jej ręku czerpią kwiaty z koszów, które aniołowie podają. I Matka Boska i aniołowie tu tacy sami jak w Badii.

Inne obrazy sztalugowe Filipina, pełne znów twarzy przypominających Botticellego, z tą różnicą, że włos czarny zastępuje często włos płowy. W obrazach tych bywają karnacye siwe, a wielki nacisk bywa kładziony na krajobraz malowany z wielką siłą i biegłością; obrazy to przytem najczęściej wielkie o okrągłe. W wielkiej sali toskańskiej galeryi *dei Uffici* we Florencyi warto się długo przypatrywać tłumnym postaciom wielkiego obrazu z Bożem Narodzeniem — w którem jednak nie masz należytego ładu. W Galeryi Narodowej w Londynie — także w wielkiej sali toskańskiej, zwraca na siebie uwagę piękne malowidło, na którem smętna Bogarodzica zasiada z dzieckiem pośród zielonej a dzikiej okolicy. W głębi niedźwiedź walczy ze lwem, a święty Onufry na pół nagi

FILIPPINO LIPPI

8. **L'Adoration des Mages**

Florence, Musée des Offices

FILIPPINO LIPPI

3. **La Vierge apparaissant à St-Bernard**

Florence, Eglise de la Badia

11.

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

i brodaty i święty Franciszek w zakonnej sukni klęczą po obydwu bokach Maryi. Święty Onufry pełen zapału, ścisnał oburącz, wśród rzewnej modlitwy kamień, którym zwykł był sobie pierś ranić, a święty Franciszek modli się cicho, w rozmyślaniu zagłębiony. Przeczucie, albo wspomnienie Męki Pańskiej ulatuje nad tym obrazem.

Na innym obrazie, zawieszonym w Pinakotece Monachijskiej, jest już po Męce. Święty Jan Ewanielista, święty Józef z Arimatei, i anioł skrzydlaty unoszą blade ciało Zbawiciela. Marya Magdalena całuje Jego przekłute stopy z konwulsyjną prawie rozpaczą, a Bogarodzica chyli się nad zwłokami Syna z cichszym, bogobojniejszym, ale głębszym żalem. I ta scena jednak nie jest ze wszystkiem historyczną; i do niej przymięszał się mistyczny pierwiastek nie oglądający się na krańce czasu i przestrzeni; są bowiem przy zwłokach Chrystusowych święci, którzy tam być nie mogli. Święty Jan Chrzciciel, który umarł przed Chrystusem, stoi w czerwonym płaszczu, z krzyżem w ręku, od boleści złamany, a naprzeciw niego boleje święty Jakób Większy, w stroju pielgrzymim

Całkiem już mistyczny, a barwą bardzo ponury obraz Filipina zawisł na innej ścianie tej samej sali w Monachium. Na obrazie tym klęczą naprzeciw siebie dwie wielkie postaci wiekowej już Matki Boskiej Boleściwej, i Chrystusa na pół obnażonego i pięć kroć ranionego; nad ich głowami zjawił się w dali, wśród ponurego chmurnego nieba Bóg Ojciec błogosławiący. Na podstawie obrazu małe postacie, malowane wzdłuż wąskiego, długiego pasa drzewa, tworzą tak zwaną *predelę*, przypominając znowu Mękę Pańską. Obraz ten malowany przez Filipina pod koniec życia, przypomina i rysunkiem dość samowolnym i patetycznością prawie chorobliwą, a wielce teatralną i ponurą dewocyą, obrazy malowane we Włoszech w wieku siedemnastym, które przedśmiertne freski Filipina także przypominają.

Lippi zrobił niebawem nowy postęp, tworząc sobie nowy ideał piękności niewieściej, podobny do klasycznego ideału starożytnych i Ghirlandaja, ale tem różny, że Madonny i anioły Filipina mają odtąd kruczy kędzierawy włos, czarne ogniste oczy, piękny rzymski orli nos i kształtną, ale krótką brodę. Ktoby myślał, że typ piękności jest zanadto energiczny dla łagodnych chrześciańskich ideałów, ten potrzebuje tylko spojrzeć na jasne złociste obrazy, w których takie madony królują pełne dziewiczego wdzięku i świętego spokoju. Najlepszy z nich znajduje się w kaplicy *dei Nerli* we florentyńskim kościele św. Ducha. Madona za-

siada po środku z dzieckiem, a po obydwu Jej bokaach widać klęczących małżonków Tanai dei Nerli, którzy ten obraz obstalowali, aby Boga Rodzicy podziękować za szczęśliwy powrót męża z dalekiej podróży; św. Katarzyna z Aleksandryi przyprowadza przed tron Boga Rodzicy żonę, a św. Marcin męża, w głębi widać miasto i w niem powrót bogatego kupca do domu.

Podobnie jak innych malarzy współczesnych we Włoszech, tak i Filipina najznakomitszemi dziełami są freski. Malował za świadectwem współczesnych w kaplicy Sykstyńskiej, ale źródła milczą o tem, co malował; źródła te milczą podobnie o tem, kto malował pierwszy fresk z żywota Mojżesza, wyobrażający obrzezanie jego syna, malowane na początku, wbrew porządkowi chronologicznemu, dlatego że je przeciwstawiono Chrztowi Chrystusowemu; śmiem przypuścić, że ten fresk złocistego tonu, ale pośledniejszej wartości, jest dziełem Filipina, będącego jeszcze pod wpływem Botticelle'go i pamięci ojca.

Gdy Filipino miał dwadzieścia ośm lat, zapewnił mu już jego przedwczesny talent taką sławę, że Karmelici florentyńscy powierzyli mu nielada zadanie, wykończenia fresków, które malował równie młody Massacio przed sześdziesięcioma laty w kaplicy Brancacci, i Filipino miał tyle odwagi, że się dzieła podjął i tyle talentu, że się zeń dobrze wywiązał.

Filipino dał przedewszystkiem ten dowód dobrego smaku, że się zaparł zupełnie własnej dotychczasowej maniery, i że starał się uczynić nowe obrazy jak najpodobniejszemi do starszych. Wyrzekł się tedy wszystkiego prawie, w czem się lubowało jego pokolenie; otoczenie architektoniczne i krajobraz naznaczył na każdym fresku tylko za pomocą kilku ogólnych linii, szczegółów stroju i przyborów drobnych nie malował wcale, a przyoblókł tylko swoje postacie w poważne fałdy draperyi; wrócił w ogóle do kolorytu i do rysunku Massacia tak wiernie, że nie łatwo dziś poznać, co jego, a co Massacia dziełem w tej kaplicy i żebyśmy się o to podobno wiecznie spierali, gdyby nie świadectwa współczesnych. W tem jednem różni się Filipino od Massacia, że uległszy wpływowi Ghirlandaja pomieścił po większych freskach liczne a dość obojętne postacie współczesnych Florentyńców, którzy sprawiają, że w tych freskach zimno.

Pod arcydziełem Massacia, na którem wyobrażono Chrystusa, płacącego dań cesarskiemu celnikowi, odmalował Filipino dziwną legendę, wedle której apostołowie Piotr i Barnabasz, wbrew historyi, zastali w Antyochii jakiegoś króla, którego Piotr nawrócił

FILIPPINO LIPPI

5. **Saint Thomas d'Aquin discutant avec les hérétiques**
Rome, Eglise S. Maria della Minerva

FILIPPINO LIPPI

1. **S. Pierre trônant, et la Résurrection d'un jeune Homme**
Florence, Eglise S. Maria del Carmine

12

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

zadziwiającym cudem, wskrzesając królewicza już od trzech lat umarłego, całkiem strupieszałego. Obraz ten malowany na dolnej części lewej ściany kaplicy na tem samem polu, na którem Massacio już był namalował Piotra na stolicy; obydwie kompozycye niczem od siebie nie oddzielone, a większą lewą część pola zajmuje kompozycya Lippi'ego. Rzecz się dzieje na pałacowym dziedzińcu. Apostołowie i królewicz znajdują się pośrodku obrazu. Piotr stoi w klasycznej draperyi z wyciągniętą prawicą, przy nim klęczy podobnie ubrany Barnabasz, a królewicz nagi powstaje z kupy nagich kości zdziwiony życiem. Reszta postaci to prawie same tylko portrety obojętnych Florentyńców we florentyńskim stroju, a ciżba tych portretów wypełnia obraz gęsto. Godnymi uwagi są jeszcze: król, któremu syna wskrzesają, który siedząc na wywyższeniu w kapeluszu, patrzy na cud z rozumną uwagą, jeden z jego ministrów wzruszony i nawrócony, a w głębi jakiś Turek zadziwiony.

Obok widać pod wygnaniem z raju na ścianie wchodowej mały fresk Filipina, w którym Paweł widziany z tyłu, a podobny zupełnie do jednej z piękniejszych postaci Massacia, stoi przed kratą więzienia Piotrowego, pocieszając Piotra, ze zbyt kaznodziejskiemi może ruchami.

Naprzeciwko, pod wskrzeszeniem Tabity, namalował Lippi Nerona na stolicy, z twarzą podobną do starożytnych portretów nikczemnika i w historycznym stroju rzymskich imperatorów; przed jego stolicę przyprowadzono Piotra i Pawła, a rzecz dziwna, włoski poeta Dant, stanął jako ich obrońca. I tu nie brak obojętnych florentyńskich portretów dokoła stolicy Neronowej. Snać nie dość było florentyńcom na tem, że Ghirlandajo malował równocześnie całą Florencyę u Dominikanów, pożądali jeszcze innych portretów pendzla Filipina u Karmelitów; a między temi portretami widać piękną młodą głowę Filipina.

Na lewo od tej grupy, bo zaledwo można to sceną nazwać, stoją Botticelli, Ghirlandajo i jeszcze rzeźbiarz Polaïnolo w malowniczych strojach florentyńskich i z obrazu wyglądają na widza, poczem widać ukrzyżowanie Piotra, w której to scenie Filipino popisał się zupełnie dokładną znajomością ciała ludzkiego i nadzwyczaj szlachetnym, swobodnym zupełnie rysunkiem.

U wejścia do kaplicy namalował Filipino na prawo pod grzechem pierworodnym Massacia, anioła o czarnych włosach i rzymskiej twarzy wyprowadzającego Piotra z więzienia. Obok śpi stróż więzienny we florentyńskim stroju, sparty o włócznię.

Wstrzemięźliwość, którą sobie Filipino nałożył w kaplicy Brancacci nie była w zgodzie z jego charakterem. Powołano go do Rzymu wnet po skończeniu fresków u Karmelitów i tu namalował w kaplicy Caraffa, w dominikańskim kościele św. Maryi nad Minerwą, freski przy których pracował aż do końca panowania Inocentego VIII.

Na prawo od wielkiego ołtarza widać na ścianie dwa obrazy ścienne jeden nad drugim. Na górnym klęczy św. Tomasz z Akwinu, w towarzystwie aniołów przed krucyfiksem, który doń przemówił, chwaląc jego pisma; a drugi mnich, cudem przerażony, ucieka do pięknej renesansowej sieni z widokiem na rzekę. Poniżej św. Tomasz, otoczony przez alegoryczne postacie cnót kardynalnych, depce po Aryuszu, a inni kacerze rzucają do jego stóp księgi swoje. Za wielkim ołtarzem wreszcie widać Wniebowzięcie Maryi.

Powróciwszy do Florencyi malował w kościele dominikańskim św. Maryi Nowej ostatnie freski, które tu za odrodzenia wykonano, w kaplicy Filipa Strozzi. Na lewej ścianie odmalował wskrzeszenie Druzyany przez Jana Ewangelistę. Rzecz dzieje się na dworze w obliczu świątyni starożytnej, malowanej z wielką dokładnością przypominającą poniekąd Mantegnę; postacie apostoła i wkrzeszonej niewiasty są wzruszone, ale jednak poważne, a postacie niewiast otaczających mary są klasycznie piękne. Powyżej odmalował Filipino, jak św. Jana zanurzają w kipiącej oliwie, pośród antycznych przyborów starannie malowanych; łuna odbija się na twarzy katów, ale apostoł stoi w kotle nietknięty; wścieka się przeto sędzia rzymski, i każe więcej drew dokładać.

Naprzeciwko wskrzeszenia Druzyany odmalował Filipino dziwną średniowieczną legendę, podobną do tej, którą był odtworzył w kaplicy Brancacci. Tym razem legenda tyczy się apostoła Filipa i przedstawia go w chwili, w której przybywszy do królewskiej stolicy Frygii, wszedł do świątyni pogańskiej i bałwany przewraca znakiem krzyża. Posągi padają w obliczu przerażonych kapłanów i zadziwionego gminu, strojnego w seraceńskie i antyczne szaty; kamień poniżej ołtarza pękł i zły duch zamieszkujący świątynię uchodzi z czeluści, w postaci fantastycznie brzydkiego bazyliszka, który wychodząc zabija wzrokiem pogańskiego królewicza.

Powyżej, w tak zwanej lunecie, widać ukrzyżowanie św. Filipa; wybrana chwila, w której kaci krzyż podnoszą i widać całe wytężenie ciał i sznurów naciąganych.

Freski w obydwu dominikańskich kościołach w Rzymie i we Florencyi są dobrze oświecone i mają żywy koloryt, raczej różowy

Sebastiano del Piombo. Nawiedzenie

Verrochio. Chrzest Chrystusa

13

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

jak złocisty; ugrupowanie tych obrazów bywa piękne, szlachetne, swobodne i proste; wyobrażają zawsze tylko jeden przedmiot na jednym obrazie, zdradzają bezpośrednie studyum natury, połączone z pięknem studyum antyku i odznaczają się starannem wykonaniem drobniejszych szczegółów i zamiłowaniem w klasycznej piękności głowy ludzkiej, która mimo to pozostaje indywidualną i na każdej postaci inną. Pomysł obrazów jest poetyczny, a wykonanie jest pełne dowcipnej rozmaitości, nie rozrywającej jedności kompozycyi. Ale sposób, w który Filipino wyraża namiętności i uczucia swoich postaci, jest tak przesadny, że postacie te przypominają aktorów, zastępujących prawdziwe uczucie zamaszystym gestem, przytem rysunek jest niedokładny i wadliwy, fałdy szat bywają dowolne i kapryśne, członki ludzkie często nawet źle pomieszczone i źle pogięte; to wszystko sprawia, że większa część tych, którzy te freski oglądają, nie odnosi zamierzonego wrażenia i że wielu znawców nie pojmuje, jak ten sam człowiek mógł malować za młodu piękne obrazy u Benedyktynów i Karmelitów, a w wieku męskim lekkomyślne kompozycye u Dominikanów. Starości bowiem nie doczekał się wcale Filipino.

Aby o tym okresie sztuki włoskiej powiedzieć wszystko, co się należy, musimy jeszcze wspomnieć o miniaturzystach i o rzeźbiarzu, który się tylko ubocznie zajmował malarstwem. O tym ostatnim powiem najprzód.

Nie tak bardzo zdolnym był Andrzej Verocchio i jako rzeźbiarz i jako złotnik i jako malarz, był jednak obok Rosselego najlepszym nauczycielem sztuki we Florencyi. Kto spojrzy na jego chrzest Chrystusów we florentyńskiej akademii, ten zobaczy obok brzydkiego rysunku ordynaryjnie brzydkich głów i ciężkiego kolorytu, dobry rozkład obrazu i dokładną znajomość anatomii, które tłómaczą, jakim sposobem mogli wyjść najznakomitsi uczniowie z jego pracowni.

Obok wielkich malarzy żyli inni, którzy przystrajali obrazkami ostatnie już rękopisy, poprzedzające rozpowszechnienie sztuki drukarskiej. W małych rozmiarach ponawiali pomysły, któremi mury kościołów i klasztorów włoskich przystrojono, a wstrzemięźliwość nakazana temu rodzajowi sztuki sprawiła, że się miniaturzyści nie tak łatwo gubili w ornamentach, portretach i epizodach anekdotycznych, i że ich dzieła wydają się często bardziej duchownemi i pobożnemi od dzieł właściwych malarzy. Siedzibą tych miniaturzystów bywały górskie miasteczka Umbryi i Toskany, a najznakomitszymi pośród nich byli Kameduła Dom Gasiliano Amidei,

Atazante i Gherardo. Jeden z nich jest może ilustratorem prześlicznego rękopisu, będącego własnością biblioteki Krasińskich w Warszawie.

Równocześnie żył inny miniaturzysta w północnych Włoszech, w Weronie; Girolamo dei Libri. Jego miniatury są jednak bardziej szkicowe i nie są przepełnione tym samym duchem uroczego nabożeństwa, przenikającym miniatury toskańskie i umbryskie.

Zresztą Girolamo malował także obrazy sztalugowe z wielkiemi postaciami a przytem używał kolorytu jaskrawego, ale miłego i nadawał pięknym twarzom wyraz spokojnego szczęścia. Najlepszy może z tych obrazów wyobraża św. Annę z Matką Boską i Chrystusikiem, i znajduje się w sali lombardzkiej Galeryi Narodowej w Londynie.

VI.

Przejście do okresu klasycznego we Włoszech.

Wspomniałem już kilkakrotnie imię Hieronima Savonaroli, sławnego kaznodziei dominikańskiego. Mnich ten rodem z Ferary, osiadły w klasztorze św. Marka we Florencyi, poruszał wszystkie umysły swojemi kazaniami, w których wydał wojnę całemu odrodzeniu; chciał z Florentyńców uczynić jakiś biblijny naród Boży, którego królem byłby Chrystus, a którego prorokiem i prawodawcą byłby Sawonarola, doczekał się tego, że wygnano z miasta Medyceuszów po śmierci Wawrzyńca, wnuka Kuźmy i wielkiego opiekuna sztuk pięknych, sprawił, że wielu poetów i malarzy popaliło we Florencyi dzieła swoje i zakładając Bożą demokracyę zatrzymał na lat kilka rozwój sztuki we Florencyi. Nareszcie zwrócił swoją wymowę przeciw nadużyciom dworu papieskiego i tem przyspieszył swój upadek, zresztą konieczny. Zdobyto szturmem jego klasztor, stracono proroka, a potem spalono jego zwłoki na rynku we Florencyi.

Po jego śmierci ożyła znowu sztuka toskańska, ale nowe imiona zesłynęły, nowi ludzie zjawili się na widowni, ludzie ci nie byli młodszymi od ostatnich reprezentantów romantycznego kierunku, ale dopiero teraz nabyli wielkiego rozgłosu, malując utwory, w których kolory jaśniały i zlewały się w sposób dotychczas niesłychany, i które cieszą się po dziś dzień wzięciem daleko ogólniejszem jak utwory, o których była dotąd mowa. A postęp ten został umożliwiony przez to, że teraz dopiero zaczęto w Toskanie i Umbryi używać barw olejnych. Malarze ci jednak, którzy stanęli u przełomu dwu stuleci, nie są jeszcze naprawdę klasykami, i ci, którzy zwykle rozprawiają o archaicznem malarstwie włoskiem, ich tylko mają na myśli, a niektóre ich właściwości czynią ich także zrazu niedostępnymi dla ludzi wychowanych w tradycyi klasycznego

smaku, panującego po dziś dzień, mimo niektórych pozorów przeciwnych. Układ niektórych obrazów bywa jeszcze sztywnie symetryczny; w innych widać zbyt wielkie tłumy, a trafia się jeszcze po złota obok symbolów starochrześcijańskich, dziś zarzuconych; u niektórych malarzy proporcye ciał są zbyt długie, u innych nieregularne rysy idealnych postaci dziwią, inni wreszcie robili rozmaite próby z kolorami, wskutek czego barwy straciły połysk pierwotny. Wszystkich zdobi jednak rzadka plastyka i prostota pomysłu, jakiej dziś już nie znamy.

Malarstwo olejne odkryto, czy też wydoskonalono w Niderlandach; odkryciu temu zawdzięczała tamtejsza szkoła swoje powstanie na początku XV. wieku i swój rozgłos; długo jednak podziwiano we Włoszech dziwny połysk flamandzkich obrazów, których jedyną zaletą bywała często siła barwy, zanim barwy *al tempera* zastąpiono barwami olejnemi, i to się nie stało wcale najpierw we Florencyi, gdzie wielka świetność dotychczasowego malarstwa przymawiała za staremi środkami, tylko nad brzegami Adryatyku, gdzie sztuka śniła dotąd w formach średniowiecznych, i gdzie tworzono na początku jeszcze wieku pietnastego mozaiki podobne do starochrześcijańskich.

Około roku 1470 przybył do Wenecyi malarz sycylijski Antoni czyli Antonello z Messyny, który pobawiwszy kilka lat we Flandryi, przywiózł ztamtąd tajemnicę malarstwa olejnego, czyli raczej nauczył się malować farbami olejnemi, które już znano od dawna, w sposób tak świetny, ze malarstwo dotychczasowe nie mogło znieść porównania z nową sztuką. Farby, które Antonello przywiózł z Flandryi, były bez wszelkiego porównania lepsze od tych, których teraz używają i zachowały dotąd połysk dziwny; zwłaszcza czerwony i błękitny kolor, tudzież kolor ciała jaśnieją dotąd na najdawniejszych olejnych obrazach w sposób przedziwny, jaśnieją jakby własnem światłem, przypominając połysk i barwę klejnotów. Nie dziw przeto, że zachwycały obrazy Antonella Wenecyan, którzy podobno dlatego trzymali się dotąd wiernie mozaiki, ponieważ połysk barwnych kamyków przewyższał o wiele blade światła kolorów, dotąd używanych we Włoszech. Gwoli piękności nowych barw przebaczono nawet malarzowi z Sycylii, że zamiast uroczyście nieruchomych postaci jakie dotąd widywano w Wenecyi, potworzył przeraźliwie realistyczne obrazy, w których uwieczniał brzydotę. W Wiedniu, w Belwederze widać jak brzydcy i chudzi aniołowie wydobywają z kamiennej trumny starannie wykonany anatomiczny preparat, wyobrażający zwłoki Chrystusa.

Zresztą nie da się zaprzeczyć, że portrety Antonella już z frontu malowane, męskie zwłaszcza, posiadają wielką siłę charakterystyki, i że czasem szlachetny rysunek tworzy w połączeniu z płonącą a subtelną barwą postacie pełne życia i uderzającej siły, jakich nie widziano pierwej we Włoszech. Takim naprzykład jest przepyszny, młody, nagi, święty Sebastyan zawieszony w sali Corregia w Galeryi drezdeńskiej. Jest to piękny młody atleta przywiązany do słupa; strzały przebiły jego ciało, ale zamodlonemu nie sprawiły żadnej boleści i w niczem nie zmniejszyły piękności jego męskich członków.

Istniały podówczas na lagunie dwie rodziny malarzy wyrabiających starannie, lubo rzemieślniczo, ikony bizantyńskie, nieco tylko ożywione lepszym rysunkiem, naturalniejszą barwą i lepszą plastyką. Najbardziej kwitnącą była szkoła Wiwarinich w Murano pod Wenecyą, a w Wenecyi samej istniała rodzina Belinich, która podobnie kunszt malarski uprawiała. Młodsi członkowie obydwu rodzin, imali się teraz barw olejnych i założyli nad Adryatykiem szkołę, równą niebawem szkole florentyńskiej.

Ale jeźli przeszłość należała do Wiwarinich, przyszłość przypadła w udziale dwu braciom Belinim, synom Jakóba, malarza starej daty. Obaj bracia mieli lat pięćdziesiąt, jak się nauczyli od Antonella malować olejno, a mimo to obaj zdołali jeszcze stworzyć mnogie dzieła o niebywałej dotąd świetności.

U starszego Belini'ego Gentylisa (Gentile Belini 1421—1507) widać bardzo energiczne kontury i twardy rysunek, przypominający energię Mantegni. Był to malarz rodzajowy, albo historyczny, który także religijne przedmioty pojmował rodzajowo, tak jak współcześni Florentyńcy, i podobnie jak oni malował obrazy, w których widać mnóstwo figur silnie scharakteryzowanych, w stroju i wśród otoczenia pietnastego stulecia. Podobnie jak Gozzoli albo Ghirlandajo malowali współczesną Florencyę, tak Gentile Bellini malował albo współczesną Wenecyę, albo ów Wschód, z którym ciągłe stosunki handlowe rzeczpospolitę św. Marka łączyły, a w którym malarz ciekaw strojów i malowniczych okolic dłużej przebywał, służąc nawet czas jakiś na dworze u sułtana tureckiego Mahometa IIgo. Wreszcie podobnie jak Florentyńcy, tak ten Wenecyanin pokrywał swemi malowidłami wielkie mury gmachów publicznych, tylko że Bellini zazdrośny o czar farb olejnych nie malował fresków na murach, tylko malował wielkie obrazy na płótnie i obwieszał niemi mury pałacu dozów i bractw weneckich.

Gdy pałac Dożów spłonął w roku 1574 zginęła większa część obrazów Gentilego, wyobrażających walkę Rzeszypospolitej św. Marka z cesarzem Fryderykiem Rudobrodym. Posiadamy jeszcze jednak kilka utworów starca tego i możemy jego wartość ocenić. W akademii sztuk pięknych w Wenecyi, znajdują się obecnie trzy obrazy, któremi sędziwy Gentilis przystroił jako siedemdziesięcio kilkoletni starzec szkołę czyli salę bractwa św. Jana w Wenecyi w latach 1495—1500, a zatem po ukończeniu wielkich robót w pałacu Dożów. Obrazy te prawią o trzech cudach relikwii krzyża świętego, przechowywanej w kościele św. Marka w Wenecyi. W pierwszym z nich widać jak mąż chory na febrę klęczy w jakimś renesansowym, ale wspaniałym kościele, przed relikwią krzyża, mającą go uzdrowić, a podtrzymywaną przez mnicha. W drugim, największym widać procesyę obnoszącą tę św. relikwię po placu św. Marka. Trzeci wreszcie przedstawia chwilę, w której relikwię wyratowano z kanału, do którego była wpadła; cała Wenecya wylęgła na moście i na chodniku przy kanale, aby opłakiwać zgubę; niewiasty z Katarzyną Cornaro, królową Cypru na czele, klęczą, modląc się do Boga, by raczył relikwię wrócić Wenecyi, kilku ludzi pływa wśród wody, szukając daremnie skarbu, ale Gwardyan św. Jana niesie już krzyż z relikwią, cudem niesiony przez wody, wśród których klęczy tylko po pas zanurzony.

Obrazy te starca są dziwnie sumienne, prozaiczne, pracowite i trzeźwe, brak w nich polotu, fantazyi i poczucia piękna, a widać tylko portrety najwierniejniejsze domów, ulic, kościołów i ludzi weneckich. Zamiast gór i drzew zwykle nieznanych Wenecyanom, widać miasto, bardzo wówczas niepiękne i przypominające nasze żydowskie miasteczka, wśród którego tylko rzadkie pałace albo kościoły wróżyły o piękności, co miała oblicze Wenecyi w szesnastym wieku przemienić. Jeden tylko św. Marek na starym obrazie jeszcze piękniejszy jak dziś. Ludzie, którzy się po tych obrazach roją, mają po łokciu wysokości i są portretami, malowanemi sucho, dobitnie, prawie w karykaturze, ale za pomocą dziwnie pewnych pociągnień pendzlem; ruch ich jest prawdziwy, bez względu na to czy chodzą, czy pływają, a rozkład postaci jasny i dobry, choć mogłoby się zdawać, że Bellini malował to tylko. co widział, podobnie jak jakiś fotograf dzisiejszy odtwarza rzeczywistość. Utwory te, zresztą mniej piękne od dawniejszych florentyńskich, mają jedną zaletę uderzającą, którą zawdzięczają mistrzowskiemu użyciu farb olejnych. Postacie nie są już z florentyńska objęte rysunkiem wyraźnym; są to tylko plamy barwne, obwiane powietrzem, oświecone bla-

skami odbijającemi się od zwierciadła wody; bąrwy żyją wszędzie własnem życiem, a woda i światło, które się w niej łamie, oddane z taką samą uderzającą prawdą, jak miasto i ludzie w mieście. Słowem, te obrazy nie posiadają żadnego innego uroku nad ten, że są bardzo dobrze malowane, ale ten urok posiadają w wysokim stopniu.

Kiedy Gentilis miał już lat osiemdziesiąt pięć, w roku 1506, bezpośrednio przed śmiercią, odmalował większy obraz dla bractwa św. Marka w Wenecyi. Obraz ten znajduje się obecnie w Medyolanie, w galeryi Brera, wyobraża kazanie św. Marka w Aleksandryi i zadziwia tem, że Bellini robił w tak podeszłym wieku postępy i doszedł do piękniejszego, bardziej idealnego i okrąglejszego rysunku. Chodziło tu malarzowi tylko o odtworzenie fantastycznego i barwnego obrazu życia współczesnego Wschodu, na tle fantastycznie wspaniałej architektury; Gentilis malował to, co widział w Konstantynopolu i w Brusie i bawił Wenecyan widokiem cudów zamorskich czyli tem, cobyśmy nazwali dziś kolorytem lokalnym.

Lepiej znamy i wyżej cenimy brata Gentilisa, Jana, zwanego przez Wenecyan Gian Bellino (1426—1516). Wprawdzie większa część dzieł malowanych w długiem życiu tego mistrza także zaginęła, a zwłaszcza dwa pożary pałacu Dożów w XVI wieku i kościoła św. Jana i Pawła w roku 1866 zrobiły pod tym względem straszliwe zniszczenie; wprawdzie nieliczne obrazy zachowane, z młodszych lat Jana, robią wrażenie prostych bohomazów cerkiewnych; ale Wenecya posiada poczet obrazów malowanych przez Jana na starość, które się może nie od razu podobają, ale które powoli do siebie przykuwają i które się stają pierwszorzędnemi klejnotami smętnej Wenecyi dla tego, który lepiej poznał i bardziej ukochał królowę Adryatyku.

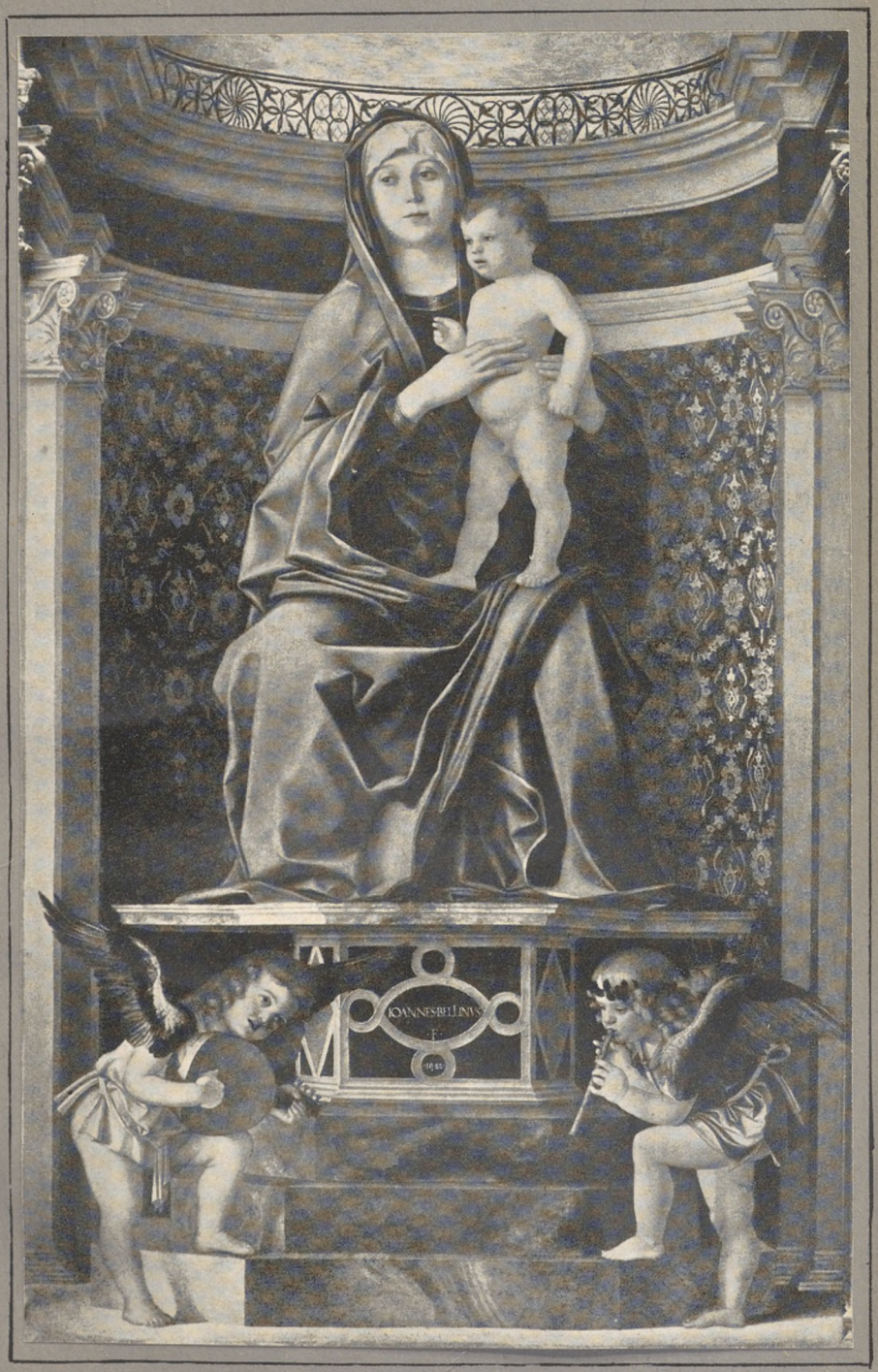
Są to po największej części Madonny przyodziane w szaty na pół kapłańskie, jaśniejące pełnemi pąsowemi i szafirowemi barwami, a zasłaniające zupełnie włosy płaszczem i narzutką; nadawał im wyraz spokojny, majestatyczny i poważny, jakby przeczuwający Mękę Syna, i dziwnie przenikliwy, a względem ludzi miłościwy; a czynił je niewiastami pięknemi, ale o rysach nie ze wszystkiem klasycznych, i niezbyt młodemi. Czasem zasiadają w majestacie na tronie, wśród renesansowej albo bizantyńskiej prawie kościelnej absydy; czasem widać je tylko po pas na tle nieba, albo firanki spuszczonej z nieba; zawsze mają w ręku dziecko nagie, poważne, rozumne, niezgrabne i dziwnie prawdziwe; prawie zawsze

stoją święci regularnie po prawicy i lewicy królowej niebieskiej, pełni powagi i świętej grozy, tak uroczyści jak niegdyś na bizantyńskich ikonach, mniej zgrabni i kształtni, barwniejsi i równie żywi jak święci florentyńscy, a jeźli tylko Matka Boska na tronie zasiada, można być pewnym, że aniołowie-pacholęta dziwnie piękni i dziecinni, przebrani naiwnie w białe koszulki, albo w opięte weneckie stroje, spoczną u stóp jej tronu, spiewając i grając na różnorodnych instrumentach. Całość tych obrazów robi wrażenie sztywne nieco, ale wspaniałość barwy olejnej, pełnej, sytej, promiennej, nadaje im wartość wyjątkową, wyższą od wartości dzieł Gentilisa; barwy piękności nie widzianej na ziemi przenoszą od razu widza w świat cudowny, a stopień ich światłości sam jeden wystarcza, aby rysować ciała, jakby żywe, oblane dziwnie szklącem słońcem weneckiem.

Pięćdziesięcio kilko letni Gian Bellino zabrał się do olejnego malarstwa w czasie, w którym malowano w Rzymie żywoty Chrystusa i Mojżesza w kaplicy sykstyńskiej, i malował zrazu obrazy mniejsze; do tych doliczymy najpierw Madonnę Contarini w akademii sztuk pięknych w Wenecyi, która nie jest królową niebieską, tylko jakąś ziemską na pół zakonną matką, stojącą przed balustradą kamienną, a podtrzymującą oburącz nagie a dziwnie roztropne niemowlę, które się na tej balustradzie uczy stać. W głębi widać kawał zielonego krajobrazu, przerwany przez pas firanki o płonącej czerwieni, spuszczony chyba przez aniołów z nieba, na to by szafir płaszczu Bogarodzicy tem silniej od niego odbijał. Matka Boska synka swego kocha i przyciska miękkie jego ciałko prześliczną ręką ale nie cieszy się życiem, które się budzi, a patrzy tęskno w przyszłość pełną walki i cierni i męki żywota.

Druga jeszcze Madonna w tej samej galeryi ten sam powtarza motyw, ale nie masz tu firanki w głębi, a postacie przepiękne św. Jerzego i św. Pawła stoją po prawicy i po lewicy Bogarodzicy, strzegąc jej całą potęgą męstwa. Św. Jerzy to średniowieczny, pancerny rycerz w lśniącej zbroi, o ogolonej męskiej a dzielnej twarzy; św. Paweł to starzec łysy i białobrody, sparty o miecz wielki, obaj żywi, silni, zdrowi i piękni; obaj mają pierś szeroką i pokój niczem nie zamącony na twarzy.

Obraz, o którym wspomnieliśmy na ostatku został namalowany w roku 1483. Niebawem dobrał się sześćdziesięcioletni, a jednak właściwie dopiero początkujący malarz do dzieł większych i namalował dla kościoła św. Joba w Wenecyi Madonnę na tronie,



GIOV. BELLINI: MADONNA dei FRARI

14

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

otoczoną przez orszak świętych, którą obecnie ustawiono w sali honorowej w Weneckiej Akademii. Obraz ten nosi miano Madony św. Joba, a bywa liczony między główne arcydzieła szkoły weneckiej, choć pewna sztywność ruchów i kapłański nastrój przypominają jeszcze żywo szkołę bizantyńską. Boga Rodzica siadła na tronie pośród prześlicznej renesansowej absydy kościelnej; trzyma siedzące nagie dziecko na kolanach, a kapłańskim ruchem podniesionej prawicy uzupełnia zamodlony wyraz twarzy; i dziecko niezgrabne, ale pulchne, patrzy w zachwycie w niebo. szukając zwrokiem Ojca Swego, który jest w niebiesiech. Trzej kędzierzawi pachołkowie w długich szatach siedli u stóp Boga Rodzicy, przygrywając na skrzypcach i wiolinie. Podobnież zamodlone otoczenie Bogarodzicy; święci to o nieregularnych rysach i portretowych głowach, a płonącym kolorycie. Nagi starzec Job, o silnie charakterystycznej głowie, złożył ręce do modlitwy; za nim mnich św. Franciszek z Asyżu pokazuje widzom rany Chrystusowe, które odebrał w świętym zachwycie, a głowa Chrzciciela występuje z poza obydwu; z przeciwnej strony jaśnieje nagie ciało świętego młodzieńca Sebastyana, o grubych rysach, kędzierzawych włosach, zamodlonych oczach i rękach związanych z tyłu, a jedna strzała tkwi jemu w lędźwi, druga w nodze; z poza niego wygląda biskup św. Ludwik z Tuluzy, a św. Dominik stanął po prawicy św. Sebastyana i modli się z książki. Obraz ten nazwano świętą rozmową, i słusznie, bo to rozmowa wszystkich malowanych postaci z Bogiem.

Nie długo potem, w roku 1488, odmalował Bellini dwa inne arcydzieła, które się znajdują dotąd w kościołach, dla których je przeznaczono. W kościele Franciszkańskim w Wenecyi, zwanym pospolicie Frari, odmalował tryptyk, a na głównem polu młodziutką tym razem i uśmiechniętą Maryą, zasiadającą z dzieckiem na tronie, wśród kościoła, i przysłuchującą się muzyce dwu aniołów; ten obraz dotąd jaśnieje całą dawną pięknością barwy, Madonny twarz jest doskonale piękna i dziwnie urocza, a postać wysoka na półtora łokcia żyje i wychyla się jakby plastycznie z drewnianej tablicy, na której ją odmalowano.

Drugi, większy obraz znajduje się w kościele św. Piotra Męczennika w Murano pod Wenecyą. Widać w nim obszerny słońcem rozjaśniony krajobraz, wśród którego Bogarodzica zasiadła na tronie, przed kotarą spuszczoną z nieba, z dzieckiem na kolanach; aniołowie przygrywają jej jak zawsze, a inni aniołowie oblatują kotarę; Doża Wenecki klął przed tronem Maryi, prowadzony przez św. Marka i św. Augustyna i otrzymuje z rąk Bogarodzicy,

przy odgłosie muzyki anielskiej, błogosławieństwo dla siebie i dla swojej ojczyzny. Obraz to największy, jaki został po Janie Bellinim, najswobodniejsza kompozycya, najpoetyczniejszy może pomysł; ale farby nie zachowały w zupełności swego połysku, ruch postaci nie ze wszystkiem jest swobodny, a nieumiejętni restauratorowie wielką część obrazu zepsuli.

Powodzenie tych arcydzieł sprawiło, że Wenecyanie postanowili swoje także miasto przystroić w monumentalne obrazy i ostatni dziesiątek lat piętnastego stulecia obfitował w wielkie obstalunki dla malarzy weneckich. Gian Bellino pracował teraz przez długie lata nad wielkiemi olejnemi obrazami, któremi obwieszono ściany pałacu Dożów i które wykonał na płótnie, podobnie jak już obraz w Murano. Obrazy te opowiadały dzieje Rzeczypospolitej weneckiej i zaginęły niestety w pożarze pałacu.

Dopiero w szesnastym wieku mógł Bellini wrócić do innych zadań i w roku 1505 po narodzeniu Zbawiciela, a w roku 79 swojego życia odmalował dla kościoła św. Zacharyasza w Wenecyi swoje najpiękniejsze dzieło. Jest to znowu Bogarodzica, zasiadająca na tronie wśród kościoła; w prześlicznych rękach trzyma dziwnie łudząco żywe dziecko, a pochyliła się nad niem z łaskawym uśmiechem miłości dla każdego z grzesznych ludzi, którzy się kiedyś przyjdą pomodlić przed jej tronem. U stóp tronu płoną od barwy potężne postacie św. Piotra i św. Hieronima, a za nimi stoją mniej piękne święte, Katarzyna z Aleksandryi i Agata. Obraz dziwnie głęboki i pełno w nim powietrza, i życia i jakiejś potężnej nadziemskiej barwy; rysunek całkiem swobodny i okrągły, proporcye ciał prawdziwe, i piękne głowy męskich świętych, imponują w energicznej charakterystyce swojej, a tylko święte dziewice mają rysy nieco zbyt pospolite; za to postać Bogarodzicy nietylko pełna niewysłowionej słodyczy, nietylko żywa i strojna w najwspanialsze barwy, ale tak doskonale piękna, jak chyba stare posągi greckie, albo marzenia poety.

W kościele Zbawiciela (*San Salvatore*) w Wenecyi znajduje się inne wielkie płótno Belliniego. Chrystus zasiadł przy stole pośród skromnej izby o drewnianych ścianach, z Turkiem w ogromnym zawoju, z weneckim senatorem w czarnej szacie i z czarną czapką, z ubogim pielgrzymem i z apostołem w szacie klasycznej. Obraz, nazwany wieczerzą w Emaus, ale znaczenie obrazu jest mistyczne, a nie historyczne. Chrystus z rozwartemi potężnie ramionami objawia się tu ludziom różnego stanu, którzy go dotąd nie poznawali, a którzy teraz spoglądają nań ze wzrokiem czułej mi-

łości i chrześcijańskiego szczęścia. Rysunek tu pełny, głowa Chrystusa prawie klasyczna, inne typy męskie energiczne i szlachetne, wyrazy prawdziwe, układ harmonijny, i nie trzeba dodać, że barwa pełna dziwnej siły i blasku. Przecie coś głowom nie dostaje do idealnej piękności.

Pod koniec życia, mając już 87 lat, namalował wreszcie Bellini obraz, który od roku 1513 zdobi jeden z ołtarzy kościoła św. Jana Chrzyzostoma w Wenecyi. Biskup, św. Augustyn i św. Krzysztof z dzieckiem na barkach stoją po obydwu bokach wielkiej renesansowej bramy, przez którą widać górzysty krajobraz i postać św. Hieronima czytającego księgi u szczytu góry. Podobnie jak wszystkie inne obrazy Belliniego, tak i ten przenosi nas w świat cudowny, pełen barwy i cudu, a zgoła niepodobny do ziemskiego padołu, po którym błądzimy; po świecie tym chodzą święci Pańscy, wolni od ziemskiej troski, i żyją, ale żyją wśród pokoju niebiańskiego i światłości wiekuistej; ciała ich są potężne, wyrazy wspaniałe, głowy nie ze wszystkiem piękne, choć dziwnie energiczne. Patrząc na ten obraz o harmonijnych liniach i lśniących barwach, nie domyśliłby się nikt, że to dzieło prawie dziewięćdziesięcioletniego starca. Do końca życia pracował niezmordowanie i zdobywał coraz pełniejszy rytm wspaniałych linij.

Kto się chce przypatrzyć do woli temu jak Bellini umiał zbadać tajemnice krajobrazu i jak umiał oświeceniem okolicy oddać grozę duszną, ten powinien pójść do wielkiej weneckiej sali Galeryi Narodowej w Londynie i powinien tam stanąć przed dwoma niewielkiemi podłużnemi obrazami, malowanemi pod koniec życia Belliniego. Jeden z nich, mniej ciekawy, opowiada, jako to kacerze napadli w lesie dominikańskiego inkwizytora, świętego Piotra Męczennika, jak jego tam zamordowali, a jego towarzysz ledwo zdołał uciec. Postacie ludzkie pełne tu życia, barwy i prawdy, ale główna uwaga widza bywa zwróconą na las, malowany z niezmierną starannością, nieopuszczającą żadnego liścia na żadnem drzewie, ale odtwarzającą prawdziwe wrażenie całości.

Obrazek obok jest natomiast poematem przedziwnym, a wyobraża modlitwę Chrystusa na górze oliwnej. Postacie ludzkie i tu są małe, a główna uwaga bywa zwróconą na krajobraz oblany gorącem, a smętnem jakiemś i uroczystem światłem krwawo zachodzącego słońca. Na tle wzgórzystej, a pustej prawie okolicy, pełnej grozy promienistego wieczora, klęczy Chrystus, plecami do nas zwrócony i zapatrzony w groźne niebo. Na niebie stanęło pośród chmur zjawisko: białe, bezbarwne niemowlę anielskie z kielichem

w ręku, stanęło przed Chrystusem gdzieś daleko w chmurach, ogromne oddaleniem, podobne do białego obłoku co przybrał kształty ludzkie, albo do nadprzyrodzonego zjawiska, widnego tylko dla oczu Chrystusowych. Apostołowie u dołu usnęli, nieświadomi i grozy i cudu, a tam w dali Judasz, zdrajca, prowadzi swoje zastępy po ścieżkach piasczystych, oświeconych łuną zachodzącego słońca. Patrząc na ten obrazek dziwny żal bierze, że pożar zniszczył historyczne kompozycye Gian-Belliniego, malowane niegdyś w pałacu Dożów w Wenecyi.

Jakkolwiek wszechstronnym był Bellini, żył za jego czasów inny malarz wenecki, którego można z nim równać, choć go wcale nie w Wenecyi, a ledwo we Włoszech naprawdę poznać można. Był to Karol czyli Carlo Crivelli (1440?—1500?).

Ani za życia ani po śmierci nie podjął się Crivelli walki z Bellinim w jego ojczystem mieście. Ustąpił mu pola i malował to w Lombardii, to po mniejszych miastach nad Adryatykiem same tylko sztalugowe, olejne obrazy. Te obrazy są teraz w rozprószeniu, a tak po włoskich jak i po zagranicznych galeryach widać tylko pojedyńcze, najczęściej niewielkie okazy sztuki misternego artysty. Jedna tylko Galerya Narodowa w Londynie posiada cały zbiór tych utworów; tu prawie cała Mała Sala Wenecka obwieszona obrazami rzadkiego mistrza; tu jedynie można się z nim zapoznać naprawdę i bez zbytniego trudu i wielu jazd po nieznanych i niedostępnych miejscach.

Koloryt Crivellego jasny,. przejrzysty, bursztynowy, kryształowy, a jednak barwny i rozmaity, daje wielki urok wszystkim jego obrazom. Ludzie na nich nie są nigdy klasycznie piękni; są to postacie zbyt długie i zbyt wątłe, o nieregularnych rysach i ciałach dziwnie gibkich i często fantastycznie wykrzywionych. Twarze starców są trupie, dziwnie pomarszczone, napiętnowane nadludzką brzydotą, ale także nadludzką wolą: twarze niewiast, dzieci, aniołów i młodzieży są natomiast pełne dziwnie anielskiej słodyczy. I pomysł i wykonanie każdego obrazu są jakieś bajeczne nieziemskie, czarodziejskie, wrażenie to wzmaga jeszcze częstokroć tło na ołtarzach złote, a mimo to dziwna dokładność w wykonaniu szczegółów stroju, klejnotów i martwego otoczenia, piękność krajobrazu i nieba, i najgłębsza znajomość anatomii. Prawda wyrazów, uchwyconych na gorącym uczynku przez przenikliwego obserwatora i jakaś żartobliwa we wszystkiem prawdomowność każą wierzyć w prawdę dziwnych baśni, opowiadanych przez Crivellego, i nadają jego obrazom urok, nie tak pełny jak u Bellini'ego, ale dziwnie

przenikliwy, a przypominający może czasem pokrewny urok Florentyńca Botticelego.

Obrazy Crivellego wyobrażają zwykle tylko pojedyńcze postacie stojące, namalowane na wąskiej wysokiej desce; czasem bywa tych postaci po parze. W Londynie połączono wiele takich obrazków wspólnemi ramami we wspólną tak zwaną *ankonę*. We środku zasiada na tronie dziwnie naiwna Marya, której zupełnie ludzki Chrystusik z wysileniem pierścień z palca ściąga. Pierwsze piętro ankony tworzą postacie całe stojących świętych, wraz z ową Madoną zasiadającą po środku. Na drugim i trzecim piętrze widać już tylko popiersia postaci pełnych sędziwej grozy, anielskiego wdzięku, albo młodzieńczej siły.

Częściej widujemy zamiast ankony, świętą rozmowę, w której Madona zasiada na tronie, otoczona przez świętobliwie ohydne, albo cudownie piękne postacie świętych. I takich rozmów świętych mamy dwie, tu w Małej Weneckiej Sali w Londyńskiej Galeryi Narodowej. Ale główna uwaga należy się w tej jedynej na świecie komnacie, dwom innym obrazom subtelnego Wenecyanina.

Jeden z nich, mniejszy, wyobraża nagie ciało Chrystusa, zdjętego z krzyża, podtrzymywane przez aniołków. Nie ma tu trupiej barwy na ciele; rysunek jednak przedstawia bezwładne członki trupa, z zupełną, z odrażającą prawdą. Obok tego trupa, do trupa przytulone aniołki, o dziecinnych członeczkach i dziecinnym żalu, wywierają dziwnie urocze wrażenie na widzu, które chyba opisać niepodobna.

Arcydziełem Crivellego jest jednak podobnież w tej komnacie zawieszone Zwiastowanie. Widzimy przed sobą fantastycznie wspaniałe miasto z czasów wczesnego renesansu włoskiego, pełne marmurowych, strojnych, barwnych, smukłych pałaców i pełne podobnież strojnych ludzi, mnichów i kupców, starców i naiwnie zadziwionych dzieci, zaludniających obie platformy, pełne przedziwnie haftowanych kobierców, zawieszonych na lśniących murach, i kwiatów w doniczkach, i owoców ułudnie robionych, i ptactwa w połyskujących, tęczowych piórach. Do tego miasta bajecznego zleciał gość z nieba, anioł płowy, fantastycznie kędzierzawy, długoskrzydły, i klął na pierwszym planie przed okienkiem dziewczęcia, na którem stoi doniczka z kwiatami. Anioł na kolana rozpuścił swój płaszcz złocisty i wzorzysty; w prawicy trzyma lilię białą, a lewicę podniósł, zwiastując dziewczęciu tam w izdebce, że łaski pełna i że z nią przybywa Pan i że narodzi zbawienie dla Izraela. Jabłko i ogórek leżą na ulicy przy klęczącym aniele, a przy nim

ukląkł w biskupiej infule i w biskupim ornacie gość z przyszłych już wieków, św. Egidyusz, z dziecinną twarzą i z modelem kościoła w ręku.

Pokoik Matki Boskiej widzimy w przekroju. Skromny, ubożuchny; stoi w nim łóżeczko pościelone ochędogo, a na drewnianych półkach widać nad łóżkiem miski, słoiki i inny sprzęt ubogiego, niewieściego gospodarstwa. Wszystko odmalowane z dziwną starannością, przypominającą najlepszych malarzy staroflamandzkich, którzy nie pozostali bez wpływu na Crivelli'ego, a staranność ułudna znajduje może swój szczyt w oddaniu książki do modlenia Maryi, klęczącej z rękami na pierś założonemi i słuchającej w pokorze anielskiego poselstwa.

A tymczasem Słowo staje się już ciałem, i złoty promień, który wyszedł z nieba wpada do okienka dziewicy, wysłany przez Ojca, i niosąc Duchem Świętym zbawienie dla rodzaju ludzkiego.

Carlo Crivelli nie może być policzony między klasyczne wzory, i nie może się równać pełnią spokojnego piękna ani z Piotrem synem Franciszki, ani z Ghirlandajem, ani z Mantegną, ani ze swoim rodakiem Bellinim. Jest skrajnym romantykiem i w najwyższym stopniu ulega wrażeniom wewnętrznym własnej tkliwej duszy, nie oglądając się na świat zewnętrzny. Bywa tak fantastycznym, że się porusza u kresów arabesku, a postacie jego o długich szyjach i szpiczastych nosach, omal że się nie stają karykaturami. Wysoki poetyczny jeniusz, który posiadał wyratował jego dzieła i uczynił niektóre ślicznemi. Ale podobno dobrze zrobił, że nie siedział w Wenecyi i że się nie próbował z Bellinim, bo tego rodzaju subtelne i oryginalne talenta giną, skoro chcą zdobyć pełne i klasyczne piękno.

Gian Bellino zajął pośród malarzy weneckich stanowisko przeważne, o jakie nikt nie mógł się pokusić we Florencyi; miał wielu uczniów i naśladowców, którzy starali się jemu wyrównać, którzy mistrza naśladowali i ściśle zwartą starszą szkołę wenecką wytworzyli. Bissolo i Diana trzymali się wiernie maniery mistrza tak, że trudno ich dzieła odróżnić od dzieł Jana Belliniego. Dzieła Diany tylko odzwierciadlają jedną energiczną stronę obrazów Jana Belliniego, są pozbawione jego wdzięku i mają przy silnej modelacyi koloryt zimny. Bissolo przeciwnie przywłaszczył sobie niewieście raczej strony maniery Belliniego; postacie jego są wdzięczne, pełne uczucia, ale mdłe; koloryt bywa złocisty, rysunek czasem niepoprawny, ale często szlachetny, modelowanie słabe. Jeden z jego obrazów cieszy się wielką sławą dlatego, że go długo

mylnie przypisywano Bellini'emu. Jest to obraz z dość małemi figurami, przechowywany w zakrystyi kościoła Odkupiciela (*San Redentore*) w Wenecyi. Madona widziana po kolana siedzi między św. Janem Ewanielistą a św. Katarzyną z Aleksandryi i trzyma nagie, stojące dziecko na kolanach; przyobleczona w zwykłe pąsowe i szafirowe szaty Maryi, ma z lekka nieregularne rysy i płeć młodziutkiej, zdrowej jeszcze, ale wątłej mężatki; duże słodkie oczy patrzą przed siebie z niepokojem zwyczajnym, choćby najszczęśliwszej młodości, gdy szlachetnie o przyszłości marzy. Tu matka marzy o przyszłości syna, a dziecko nagie, trzymane w delikatnej rączce, błogosławi ludziom, na których spogląda dziwnie mądremi, dużemi oczyma. Święci stojący po obu stronach Boga Rodzicy, młodzi i wątli, wraz z nią rozmyślają o przyszłych kolejach Chrystusa.

Bartolomeo Montagna, który malował w Wincenzy Matki Boskie, królujące pośród świętych, miał wiele energii i siły, ale tak koloryt, jak rysunek pozbawiony wdzięku i raczej ordynaryjny.

Głośniejszym i bardziej samodzielnym był Jan Chrzciciel Cima z miasteczka Conegliano w Weneckim, zwany zwykle po włosku Cima di Conegliano. Liczne jego Madony mają odrębny typ, karnacye zimniejsze jak u Bellini'ego, nos krótszy, głowę zazwyczaj pochyloną i twarz widzianą w dwu trzecich; osobliwym bywa rzut fałdów w zasłonie Maryi, dziecko jej nie bywa pięknem, a chudzi, brzydcy, ale energiczni święci stoją przy niej. Pstre kotary jawią się często w tle obrazu, a z poza nich wyglądają krajobrazy nieco chude, ale bardzo staranne i prawdziwe, a wdzięczne przecudnie wycieniowanemi barwami. Czasem widać na mniejszym obrazie samą tylko Bogarodzicę z dzieckiem; czasem na większym święty jakiś męski zastępuje Maryę we środku świętej rozmowy. Tak to w Wiedniu, w akademii sztuk pięknych, zasiada pomiędzy dwoma świętymi, na tle niedokończonego i dziwnie pobałamuconego krajobrazu święty Marek pełen jakiejś jowiszowej potęgi; tak to w kościele Urodzenia Przenajświętszej Panny (*Sta Maria del Orto*) w Wenecyi, stoi straszliwie chudy, a potężnie natchniony Jan Chrzciciel pomiędzy czterma świętymi.

Cima malował także chętnie wielkie kompozycye, na których widać naprzykład epizody z historyi Tobiasza, albo zmartwychwstałego Chrystusa pośród apostołów. Ciała bywają tu zbyt często drewniane i zielonawe, głowy ordynaryjne, ale piękny krajobraz i intenzywne ubarwienie pięknie spływających draperyj zawsze ratują obraz. Może najwyżej pomiędzy takiemi kompozycyami Cimy stoją obrazy, na których, idąc w ślad za Gentilisem Bellinim odtwarza

życie wschodnie, które musiał poznać w Konstantynopolu Takiem jest przedstawienie Przenajświętszej Panny w świątyni, które się znajduje w jednym z gabinetów Galeryi Drezdeńskiej, takim jest w starem muzeum w Berlinie pierwszy cud apostołów uzdrawiających chorego u wejścia do świątyni. Nie święty przedmiot zajmuje w tych rojnych obrazach, jedno barwny i charakterystyczny tłum Turków zaludniających ulice. A to także rzeczą ciekawą i godną pamięci, że Cima usiłował już przed czterma wiekami nadać scenom biblijnym piętno życia wschodniego, jak to dziś chętnie czynią niektórzy malarze.

Wiktor Carpaccio malował w Wenecyi dwa szeregi obrazów, które dają nam najlepsze świadectwo o tem, jak tu pojmowano monumentalne i opowiadające malarstwo. Obrazy te są podłużne, niezbyt wielkie, o postaciach, mających tylko łokieć wysokości, dość przedługich i drewnianych, a przyobleczonych w świetne szaty i umieszczonych na prześlicznym zielonym krajobrazie, pośród którego wznoszą się wspaniałe gmachy renesansowe, dziwnie ułudnie malowane. Obrazy te tworzyły fryz barwny dokoła górnej części ścian, przyozdabianych sal.

Carpaccio malował w ostatnim dziesiątku lat pietnastego wieku (1490—1495) taki fryz dla bractwa św. Urszuli, w Wenecyi, a fryz ten przeniesiony obecnie do akademii weneckiej, można oglądać wygodnie. Legenda odmalowana prawi o tem, że pogański król Anglii wysłał posłów do Maurusa, ochrzczonego już króla, nie wiem jakiej krainy, z próżbą o rękę jego córki Urszuli. Chrześcijanin byłby odmówił takiego związku, gdyby anoł nie był Urszuli przestrzegł, że idąc za poganina, nawróci go na wiarę chrześcijańską i zdobędzie dla siebie męczeńską koronę. Odesłano tedy poselstwo łaskawie do Anglii i wróciło do pogańskiego króla z pomyślną odpowiedzią. Królewicz pożegnał się z rodzicami, przybył do narzeczonej i przywitawszy się z nią, siadł wraz z żoną na korab i udał się wraz z Urszulą i tysiącami dziewic do Rzymu, by u stóp Ojca Świętego przyjąć chrześcijaństwo. Z powrotem spełniła się obietnica anioła, widzianego we śnie; gdy narzeczeni przybyli do kolonii, napadł na nich Atyla i zamordowawszy Urszulę i orszak jej, sprawił, że dziewice te otrzymały koronę męczeńską w niebie. Carpaccio ilustrował tę legendę, malując szereg zimnych, dworskich ceremonij, poselstw, podróży i przyjęć, pośród których sen tylko św. Urszuli i jej męczeństwo mają własne dramatyczne życie. Obrazy te przypominają żywcem Gentilisa Belliniego, wartość ich stanowią świetne barwy, wspaniałe krajobrazy, niezrównane ar-

chitektury i suche, ale energiczne portrety Wenecyan, których tu pełno.

Na początku szesnastego już stulecia podjął się Carpaccio drugiego podobnego zadania w małym kościółku słowiańskim, św. Jerzego. Tu obrazy nie przedstawiają jednej tylko legendy, ale są wyższe od obrazów w akademii, anegdotycznym dowcipem i pewną epiczną siłą; nie przedstawiają ceremonii, a przedstawiają dramatyczne zdarzenia. Widać jak święty Hieronim siedzi nad tłómaczeniem Pisma św. w bardzo realistycznie wykończonej celi, w towarzystwie pieska faworyta, jak wyszedł z innymi pustelnikami do ogrodu i jak lew heraldyczny rycząc straszliwie, zjawił się wśród zakonników i sprawił pospieszną ucieczkę długonogich sług Bożych, jak św. Hieronim sam jeden nie poczuł trwogi, i dawszy lilię powąchać lwu, wprawił srogie zwierzę w dobry humor; wreszcie jak lwy uczonego pustelnika pogrzebały. Widać z innej strony jak św. Tryfon zabił bazyliszka, a św. Jerzy smoka. Wszędzie figury długie, twarde i niezgrabne, kolory widne i jaskrawe i wszystkie znamiona ucznia, który nie sprostał mistrzowi swojemu. Jednak te obrazy cenne jako jedyne okazy malarstwa opowiadającego w Wenecyi z początku szesnastego wieku.

Najwyżej stanął podobno pośród naśladowców Bellinich, Alvise Vivarini wyszły z dawnej szkoły w Murano. I on także malował w pałacu Dożów sceny z historyi weneckiej, które poginęły niepowrotnie; pomiędzy jego mniejszemi sztalugowemi obrazami wspomnę Madonę ze zakrystyi kościoła Odkupiciela w Wenecyi, którą podobnie jak obraz Bissola przypisywano długi czas Janowi Bellini'emu. Sztywna Bogarodzica w jaskrawej, czerwonej szacie modli się do nagiego dziecka, spiącego na jej kolanach; przed nią widać balustradę, na którą wysypano owoce i na której dwoje pyzatych chłopczyków dwuletnich gra na wiolenczeli i śpiewa cudownym chyba naprawdę sposobem.

Nie brak obrazów tej pierwszej szkoły weneckiej po galeryach północy, a przypisują zazwyczaj wszystkie Bellini'emu, choć to najczęściej dzieła uczniów. Tak trzy obrazy Bissola w Wiedeńskim Belwederze przezwano obrazami Gian Bellina. Jest jednak w Polsce w posiadaniu hr. Potockich w Krakowie mały obrazek, podpisany przez Jana Belliniego, a przedstawiający Chrystusa wśród faryzeuszów. Oprócz zwykłych zalet kolorytu i rysunku jest w tym obrazie pełno życia i dramatycznej siły, tak że obraz ten byłby jednym ze skarbów Wenecyi, gdyby się jeszcze znajdywał w swojej ojczyźnie.

Podobnie jak w Wenecyi, tak i w górach Umbryi trzymano się aż do lat ośmdziesiątych pietnastego stulecia, jeżeli już nie tradycyi bizantyńskiej, to co najwięcej bardzo osłabionej i zniedołężniałej maniery Giotta. I tu także dopiero zaprowadzenie malarstwa olejnego obudziło sztukę z uspienia. Jeden z najlepszych flamandzkich malarzy Justus z Gandawy osiadł pod koniec stulecia na dworze książąt Urbinu i tu odmalował olejnemi barwami wspaniałą Wieczerzę Pańską, która środkowe Włochy do używania nowych kolorów pobudziła. Najpierw zdobył sobie sławę Piotr Vanucci, malarz z Perudżii, zwany pospolicie dla ojczyzny swojej il Perugino (1446—1524).

Perugino nie samemu tylko flamandzkiemu wpływowi zawdzięczał swoję sztukę. Nie jednego nauczył się od Florentyńców, w których mieście często przebywał i gdzie wstąpił do pracowni Verocchia, mając lat prawie czterdzieści, aby się nauczyć praw kompozycyi. Zdaje się, że później był w Wenecyi i że pracował jeszcze czas jakiś u Bellini'ch zanim się odważył wystąpić jako malarz samodzielny i jako naczelnik tak zwanej umbryjskiej szkoły. Mimo to on właśnie jest tej szkoły najczystszym typem.

Słońce oblewa każdy obraz Perugina złotemi promieniami; przepyszne, pogodne, szafirowe niebo tworzy tło obrazów, wszystkie barwy w tle słonecznem przemienione i ozłocone; karnacye złociste, intenzywne, a jednak tak prawdziwe jak rymowana mowa wielkiego poety, a w głębi śliczny krajobraz okazuje oczom naszym wszystkie szczegóły zielonej szczęśliwej włoskiej okolicy. Zresztą pełno w tych obrazach niewieściej jakiejś dewocyi. Postacie na jego obrazach symetrycznie, etykietalnie ugrupowane, albo już zaznały niebieskiego szczęścia, albo jego są bliskie; odmalowane może jeszcze lepiej, jak przez Belliniego, namacalne, płonące barwą wiecznej wiosny, nie znały nigdy walki życia, ledwo się ziemi stopą dotknęły; znać to już po ich ciałach, wątlejszych, smuklejszych, jak zwyczajnie ciało żywe, po ciałach, które zdaje się lada wiatr w przestrzeń unieść zdoła: ale znać to nadewszystko po dziwnym, młodym, spokoju twarzy, tam nawet, gdzie siwy włos czoło męskie zdobi. Postacie to wątłe, jakby kwiaty polne, a na twarzy ich malują się uczucia młodej zakonnicy, upojonej śpiewem i kadzidłem, radość ekstatyczna, albo cichy mistyczny, a czasem niewysłowiony prawie smutek.

Madony Perugina są najczęściej jednostajne; wszystkie są piękne, ale tak bywają podobne do siebie, że można powiedzieć, że kto widział jednę, ten widział wszystkie. Matka Boska bywa dwo-

jako wyobrażaną. Czasem zasiada na tronie z dzieckiem w ręku, tak jak w Belwederze Wiedeńskim (gdzie mniejszy obraz jest lepszym), a czasem unosi się w obłokach, tak jak w Akademii sztuk pięknych we Florencyi. W pierwszym razie dziecko prześliczne, pulchniutkie i urocze, zwykło rączką błogosławić widza z archaiczną i kapłańską powagą, a święci zamodleni stoją symetrycznie po prawicy i lewicy; w drugim razie Bogarodzica u góry złożyła ręce do modlitwy, a święci na dole stoją na ziemi również symetrycznie, a z osobna ustanowieni. Cera tych postaci świeża i dziecinna bez względu na to, czy chodzi o dziewicę, o starca, o niemowlę, czy o anioła; oczy ich najczęściej zwrócone ku niebu, nie wyjąwszy oczu dzieciątka Jezus; wszystkich szaty bardzo barwne, ale tak traktowane idealnie, że nie wiedzieć z jakiej są materyi; wszystkich szyje przedługie, usteczka maleńkie, włosy kędzierzawe. Wyjątkowo tylko widać oczy w dół spuszczone, jeszcze rzadziej dramatyczny wyraz, będący w związku logicznym z akcyą obrazu. Postacie, pozbawione charakterystyki, zacierają się łatwo w pamięci. Marya bywa zawsze tylko eteryczną królową niebieską, nie bywa matką po ludzku, i obraz nie zmienia wcale układu i nie traci jednostajnej ekstatycznej słodyczy, jeźli Chrystus w chwale, albo krucyfiks zastąpią miejsce Maryi, jak o tem można się przekonać najlepiej na, przemalowanem poniekąd, ukrzyżowaniu Pańskiem w kościele św. Augustyna w Syenie. Chrystus po środku zwisł na krzyżu, święci i święte stanęły do koła; i myślisz może że rozlega się po płótnie całem jęk boleści? Gdzietam! Chrystus i Matka Boska i święci tylko dewocyą zajęci, ulatują prawie do nieba na skrzydłach ekstatycznej modlitwy; wszystkich oczy wlepione w słoneczny błękit, wszystkich szyje dziwnie wyprężone. Człowiek patrząc na to czuje, że to wszystko nie prawda i dziwi się, że nietylko postawy, ale także uczucia wszystkie podług jednego szablonu. Kolory śliczne, rysy regularne, kibicie smukłe, twarze piękne, uczucia ekstatyczne, a wszystko wszędzie jednakowe do tego stopnia, że można czasem znaleść w jakiemś Wniebowzięciu pod *mandorlą* Bogarodzicy, postać, którą Perugino skopiował z własnego Ukrzyżowania Pańskiego.

Takim był Perugino często, takim był zwłaszcza w ostatnich dwudziestu leciech długiego życia swojego; ale takim nie był zawsze, a posiadał wielką świeżość i prawdę, w ostatnich kilkunastu leciech piętnastego wieku, wtedy gdy mąż dojrzały posiadł już całą naukę, jaką mogły udzielić Wenecya i Florencya, gdy umiał władać olejnemi farbami i gdy się lubował w ich subtelnej a świetnej piękności, a gdy się jeszcze nie przeżył i nie wyczerpał i nie

przyszedł do przekonania, że kto się chce publiczności podobać, potrzebuje tylko powtarzać w nieskończoność i coraz bardziej lekkomyślnie motywa, które się niegdyś podobały, gdy wyszły z serca i z duszy i gdy zostały z zapałem wykończone.

Pierwsze znakomitsze dzieło swoje wykonał Perugino w Rzymie w Watykanie pomiędzy rokiem 1488 i 1494 za pontyfikatu Innocentego VIIIgo i Aleksandra VIgo z domu Borgia. Przedewszystkiem malował wiele w kaplicy sykstyńskiej. Tutaj wykonał *alfresco* pięć wielkich obrazów, na ścianie przeciwległej wchodowi, odmalował nad wielkim ołtarzem koronacyą Przenajświętszej Panny, a z obydwu stron znalezienie Mojżesza w Nilu i Narodzenie Chrystusa Pana, które to obrazy zostały później zniszczone z rozkazu Pawła Vgo, aby ustąpić miejsca dla olbrzymiego Sądu Ostatecznego Michała Anioła; prócz tego odmalował w życiu Chrystusa chrzest Chrystusów i oddanie kluczów niebieskich św. Piotrowi, które to arcydzieła i dziś możemy podziwiać. Odmalował nareszcie w Watykanie sufit jednej komnaty.

Na freskach Perugina w kaplicy sykstyńskiej pełno słońca i powietrza; jednak znaczenie postaci ludzkich większe od znaczenia pięknego krajobrazu. Pewna symetrya tu nawet zachowana, wątłość wzrostu i stroje florentyńskie u niektórych postaci, nadają tym obrazom archaistyczny jeszcze potroszę charakter, ale jedność akcyi na każdym z nich czynią je zupełnie jasnemi, a zupełna swoboda ruchów broni przed architektoniczną sztywnością; wyrazy wreszcie, choć wszystkie łagodne, urozmaicone i dramatycznie prawdziwe, postacie wszystkie piękne, nastrój uroczysty zarazem i dziwnie wiośniany. Perugino stworzył tu dzieła, które trzeba policzyć między najpiękniejsze dzieła włoskiego malarstwa i choć trzymał się z konieczności monumentalnego fresku, aby nie przerwać pocztu dzieł już wykonanych w kaplicy sykstyńskiej, potrafił nadać barwom swoim płynność i świetlaność i przejrzystość, które jaśniały na obrazach olejnych.

Chrzest Chrystusów pełny tradycyi florentyńskiej i nie znać w nim jeszcze wyraźnie osobistości Perugina. Jest to w głównych rzeczach powtórzenie obrazu Ghirlandaia w kościele św. Maryi Nowej we Florencyi, oświecone gorętszem słońcem; podobną jest grupa główna Chrzciciela i Zbawiciela, podobnym jest człowiek nagi już, który jeszcze zdejmuje swoje obuwie, podobne widać typy o rysach nieregularnych i nosach najczęściej z lekka zadartych, podobną ciżbę figur portretowych, stojących po jednej i drugiej stronie głównej grupy. Nie ma jeszcze jednostajnej symetrycznej sło-

dyczy Perugina, ale nie ma także idealnej piękności jego smukłych postaci i tej przejrzystości układu, która sprawia, że jego obrazy jaśnieją od słońca i cieszą powietrznym krajobrazem.

Oddanie kluczów Piotrowi świętemu posiada natomiast w pełni wszystkie znamiona obrazów Perugina, choć tu właśnie prawią wiele o tem, że dawny pomocnik Filipa Lippi'ego, Fra Diamante, miał malować razem z Piotrem Wanuccim. Bądź co bądź, jest to fresk wspaniały, może najlepszy pośród fresków, malowanych w kaplicy sykstyńskiej przez malarzy pietnastego wieku, i jest to może najlepsze dzieło Perugina. W głębi widać prześliczną, kopulastą świątynię renesansową, a po obydwu jej stronach stoją łuki tryumfalne starorzymskie w takiej odległości od środkowego gmachu, żo widać pomiędzy budynkami znaczne przestrzenie krajobrazu, oblanego słońcem. Mnóstwo maleńkich figurek widzianych w oddali roi się poprzed gmachami tła obrazu, przywdziawszy po części klasyczne a po części florentyńskie szaty; także jest rzesza, ale nie ma tłumu. Pierwszy plan zajmuje szereg apostołów przerwany tylko w środku. tam gdzie mężny Piotr klął przed Chrystusem i przyjmuje z rąk jego ogromny klucz kościoła. Postacie te idealnie piękne, doskonale rysowane, w różnym wieku, udrapowane z klasyczna, o spokojnym i poważnym wyrazie twarzy, ustawiono w dwa rzędy, tak, że wypełniają wprawdzie cały przód obrazu, ale że czuć to, iż się nie dotykają między sobą. Cały obraz staje się przeto dziwnie przewiewnym i dusza się cieszy jakiemś zdrowiem i swobodą, gdy oko spogląda na te postacie, powietrzem obwiane i promieniejące od jasności słonecznej, które na chwilę zeszły z nieba, by stąpać po ziemi. Perugino namalował po obydwu krańcach obrazu kilka portretów w strojach jemu współczesnych, ale te postacie nie są już w stanie odwrócić uwagi od głównego przedmiotu obrazu; są to tylko nabożni świadkowie tego, jak ugruntowano cudownie przyszłą potęgę papiestwa.

Prócz fresków w Sykstynie odmalował Perugino w Rzymie i w Watykanie także jeszcze sufit w sali zwanej dziś: „Salą pożaru“, a wówczas „W eżą Borgiów“. I te freski dotrwały do naszych czasów, przedstawiają jednak mniejszy interes.

Sztuka zakwitła na nowo we Florencyi po upadku Sawonaroli — dzięki temu, że Perugino przybył teraz na kilka lat do miasta nad Arnem i że tu po raz pierwszy dowiódł w latach 1495—1499, jakich cudów może dokazać malarstwo olejne. Z najwyższym podziwem patrzali Florentyńcy na obrazy malowane na drzewie, w których idealnie piękne postacie zwracały od razu na

siebie oko widza pięknością barwy i niezrównanem, namacalnem życiem. Kto chce wiedzieć jak Piotr Vanucci malował w tych najlepszych latach swoich, kiedy bezpiecznie piastował w swej ręce berło sztuki, ten potrzebuje tylko pójść do Pałacu Pitti we Florencyi.

W sali Iliady widać na obrazie średnich rozmiarów Maryą, klęczacą przed synkiem swoim, wśród ślicznego krajobrazu. Chrystusik siedzi na pełnym worku z rączką w uściech, podparty przez skrzydlate anielskie pacholę. Bogarodzica złożyła ręce w modlitwie, a drugi anioł stanął za nią. W sali Apolina widać znów głowę młodej dziewczyny, namalowaną na drzewie, którą przezwano św. Maryą Magdaleną nie wiedzieć dlaczego. Postacie na obydwu tych obrazach mają wprawdzie rysy ulubione przez Perugina i wyrazy, w których się lubował, ale patrząc na nie czujesz, że malarz je tworzył w chwili prawdziwego natchnienia, że ich nie kopiował z własnego obrazu, i że w nie wlał świeże jeszcze i prawdziwe uczucie; co więcej postacie te malowane tak pięknie, jak później chyba Lionardo i Rafael umieli malować, i jak nikt nie malował przed Peruginem i jak nikt nie mógł malować przed rozpowszechnieniem farb olejnych; wymalowano w nich pędzlem życie za pomocą misternie subtelnego dotknięcia ręki mistrza, o jakiem także mniejsza Madona Perugina w Wiedniu i obrazy galeryi narodowej w Londynie mogą dać wyobrażenie.

W sali Saturna, w pałacu Pitti, znajduje się większy obraz na drzewie, pochodzący z tej samej epoki i posiadający te same przedziwne zalety. Jest to złożenie do grobu, przedmiot ukochany przez Giotta przed dwoma prawie wiekami. Kto sobie przypomni fresk w arenie padewskiej, stojąc przed arcydziełem Perugina, zda sobie sprawę z drogi, którą sztuka przez dwa stulecia przebiegła. W Padwie widać tylko niezbędne osoby św. dramatu, namalowane za pomocą kilku genialnych linij na szafirowem tle muru. Rysy ich i postawy naszkicowane tylko i to tak, aby ich uczucia wyrazić, oczywiście i prawdziwie. We Florencyi, u Perugina, wszystko inaczej. Położono nagie, subtelnie modelowane ciało Chrystusa na ziemi pośród przepysznego krajobrazu, pełnego wszystkich świtów i cieni wieczoru, i wszystkich zielonych subtelnych uroków wiosny, a ciało to martwe jest tak piękne i posiada tak harmonijny rytm linij, że oglądając ten rytm, zapominamy o grozie św. tragedyi; a sposób, w który to ciało namalowano, taki znów misterny, że podziwiając sztukę malarza, zapominamy prawie o piękności Chrystusowego ciała. Józef z Arymatei podpiera ciało Chry-

stusowe tak, aby mogło siedzieć i tak, aby Marya mogła po raz ostatni oglądać syna; a Marya klękła i ujęła dłoń Chrystusową; widać po niej, że nie jest już młoda, widać, że boleje, a jednak zachowała nieskalaną piękność oblicza i kibici. Przy niej klęczy Magdalena, wpatrzona w twarz Chrystusa, modli się Jan, ukochany uczeń Chystusów, z wyrazem głębokiej boleści i siedm innych osób, które trudno nazwać, ale które podziwiać trzeba, tworzą prześliczną, spokojną, a jednak dziwnie urozmaiconą, boleśną, a jednak klasycznie piękną grupę, w której nie ma chyba śladu tej monotonji, jaką zarzuciliśmy tylu obrazom Piotra V'annuci, i w której sztuka chrześciańska doszła już chyba do kresów doskonałości, łącząc harmonią linij z pięknością głębokiej, a jednak słonecznej barwy, i najsubtelniejszą delikatność wykonania z prawdą uczucia utrzymanego na wodzy i z pięknością wielkiej klasycznej i muzykalnej prawie kompozycyi.

Perugino odmalował jeszcze w tym samym czasie obraz olejny dla kościoła Ducha św. we Florencyi, który się znajduje obecnie w pinakotece monachijskiej w Niemczech. Obraz ten wyobraża ten sam przedmiot, co arcydzieło Filipina w kościele Benedyktynów we Florencyi. Matka Boska odwiedza św. Bernarda z orszakiem świętych, pracującego nad księgami swojemi; ale tu Bogarodzica posiada całą piękność niebieskiego widzenia; nie ma głowy portretowej, jedno idealne rysy młodej niebiańskiej dzieweczki, którejby można chyba to zarzucić, że jest zbyt smukłą i wątłą, na kształt cyprysu i topoli; miejsce powagi zajął u niej wdzięk niewysłowiony i nie dziw, że św. Bernard zrywa się w zachwycie, patrząc na swojego prześlicznego gościa. Obraz ten jest jedną z głównych ozdób galeryi, w której się znajduje, a zastąpiono go w kościele św. Ducha dobrą kopią.

Florencya posiada natomiast dotąd dwa wielkie freski Perugina, pochodzące z jego najlepszej epoki. Jeden z nich odmalowany pierwotnie dla zburzonego kościoła Jezuatów znajduje się obecnie w Akademii sztuk pięknych, w wielkiej galeryi, obok Wniebowzięcia Maryi, o którem myśmy wspominali przy ogólnej charakterystyce Piotra, a wyobraża Maryą, z ciałem ukrzyżowanego Chrystusa na kolanach, otoczoną przez innych świadków ukrzyżowania. Drugi fresk znajduje się po dziś dzień na swojem miejscu w dawnym refektarzu klasztoru św. Maryi Magdaleny, zwanego klasztorem Pazzich na cześć możnej rodziny swoich dobrodziejów, i ten drugi fresk jest jednym z cudów, jakie można oglądać we Florencyi, i sam jego widok tłómaczy nam dlaczego miano pod koniec

pietnastego wieku Perugina za najlepszego malarza, jakiego świat widział.

Cała jedna ściana wielkiego refektarza zajęta freskiem, którego barwy są równie piękne i równie subtelne, jak barwy olejnych obrazów z tej najświetniejszej epoki życia Perugina. Malowana architektura tworzy trzy arkady na tej ścianie, przez które widać obszerny, zielony, spokojny, słoneczny, przecudowny krajobraz. Sześć tylko z rzadka ustawionych figur naturalnej wielkości zajmuje pierwszy plan obrazu; pod środkową arkadą wznosi się smukły krucyfiks, na którym zwisł piękny, nagi, smukły Chrystus, a młodociana Marya Magdalena, klękła przed krzyżem we florentyńskim stroju, załamując nad tem ręce, że mimo cierpień Chrystusowych ludzkość dotąd nie przestała grzeszyć; nie mamy tu bowiem przed sobą ukrzyżowania historycznego, tylko oglądamy ukrzyżowanie mistyczne, podobne do tego, które odmalował był sześćdziesiąt lat przedtem, w klasztorze św. Marka, błogosławiony i anielski brat Jan z Fiesole z podobnem uczuciem, ale zapomocą środków o wiele mniej doskonałej sztuki. Bogarodzica stoi, a św. Franciszek klęczy w arkadzie, na prawo i na lewo widać podobne postacie św. Jana Ewangelisty i św. Bernarda; wszystkie te postacie rozmyślają smętnie o męce Pańskiej i o tem, że niewdzięczni ludzie mimo męki Pańskiej dalej grzeszą i w piekle przepadają; wszystkie wznoszą modły do Ukrzyżowanego, aby cudowną łaską Swoją sprawił, aby przecie śmierć Jego niegdyś na krzyżu poniesiona nie była daremną, aby się grzesznicy nawrócili i aby im przebaczono.

Rozgłos dzieł, które Perugino wymalował we Florencyi i w Rzymie był niezmierny; podziwiano słusznie obrazy, w których Perugino obraca się wprawdzie w szczupłem kole uczuć i typów, ale w których dosięga najwyższej i dotąd niewidzianej piękności. Poszukiwano tedy wszędzie Perugina, a malarz przyjmował na siebie lekkomyślnie najróżniejsze i największe zobowiązania, których nie myślał dotrzymać; zawiódł rząd wenecki, któremu przyrzekł, że będzie malował w pałacu Dożów; zawiódł podobnież kapitułę orwietańską, wobec której był się zobowiązał, że wykona freski w kaplicy Nowej, które Angelico zaledwie był rozpoczął, a dotrzymał tylko słowa Perudżii, ojczyźnie swojej, gdzie odmalował freski, w niewielkiej sali wekslarskiej, zwanej *il cambio* w roku 1500.

Na jednym murze widać cnoty świeckie: roztropność, sprawiedliwość, męstwo i umiarkowanie, wyobrażone allegorycznie jako niewiasty bujające na obłokach, pod któremi stanęli pojedynczo

PERUGINO: UKRZYŻOWANIE - S.MARIA M. dei PAZZI

15

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

mędrcy i bohaterowie klasycznego pogaństwa. Naprzeciw buja podobnież w obłokach Bóg Ojciec, a pod nim prorocy i sybille, ustawieni tak samo po jednemu i symetrycznie, jak mędrcy i bohaterowie starożytni, podobnie młodociano smukli i pozbawieni indywidualnego życia, choć szlachetni i piękni; cera tych postaci dziecinna, postacie natchnione duchem poetycznym, mają wszystkie wyraz ekstatyczny. Postacie pogańskie wyglądają roztropnie i odważnie, ale podobne wszystkie do młodocianego typu św. Michała Archanioła i wszystkie odmalowane bez najmniejszego względu na historyą, na charakter i na zatrudnienie bohatera lub mędrca.

W głębi kaplicy odmalował Piotr Vannuci dwie sceny ewangieliczne; Przemienienie Pańskie i Boże Narodzenie. W Przemienieniu Pańskiem buja jeszcze Chrystus w archaicznej mandorli, pomiędzy Mojżeszem i Eliaszem, a trzej apostołowie spadli na ziemię, oćmieni blaskiem św. widzenia. Pastuszkowie klękli na drugim obrazie przy Przynajświętszej Rodzinie. Obrazy te wykonane z myślą; jest w Przemienieniu Pańskiem siła niezwyczajna zresztą u Piotra, a kompozycya tego obrazu nie pozostała później bez wpływu na Rafaela; Boże Narodzenie jest kopią fresku zaginionego w Sykstynie, a właściwie środkowej części obrazu, w którym Perugino niezawodnie po bokach poumieszczał był portrety współczesnych. Obrazy te jednak, podobnie jak wszystkie, już w tym roku malowane obrazy Perugina, wykonane lekkomyślnie, powierzchownie. Odtąd Piotr mieszkał już stale w Perudżii, choć zrazu jeszcze czasem Florencyą odwiedzał, malował coraz bardziej rzemieślniczo, powtarzał sam siebie i potworzył tu mnóstwo obrazów szablonowo słodkich, które wielu widzów tak znudziły, że się już nie umieją patrzyć tak, jak powinni, na prawdziwe arcydzieła Perugina.

Perugino wychował liczny zastęp uczniów, który bywa zaliczany do szkoły umbryjskiej, o ile szedł wiernie w ślady mistrza, nie zdobywszy dla siebie samodzielnego znaczenia.

Fiorenzo da Lorenzo był trzy lata starszym od Perugina; mimo to stał się w późniejszem życiu jego dzielnym i myślącym naśladowcą, jak tego dowodzą liczne jego obrazy w Pinakotece w Perudżii, a przedewszystkiem wielki jego fresk w absydzie kościoła św. Krzyża w Rzymie. Fresk ten tworzy długą wąską wstęgę, na której wyobrażono części legendy św. Krzyża. Rzecz przedstawia opowiadanie żywe, jasne i ślicznie skomponowane. Po lewej stronie widać jak cesarzowa Helena przybywa do Jerozolimy w orszaku młodych, smukłych i wdzięcznych dziewic, jak każe kopać za krzy-

żem, jak doświadcza mocy cudownej trzech krzyżów znalezionych, uzdrawiając chorego dotknięciem krzyża Chrystusowego, jak wreszcie krzyż podwyższa; po drugiej stronie fresku widać jak cesarz Herakliusz, wracając ze zwycięzkiej wyprawy przeciw Persom odnosi krzyż, który we własnych dzierży ręku, jadąc na ślicznym koniu, na czele wojska, pośród wiosennego krajobrazu. Mimo to, że tu różne sceny odmalowano na jednem polu, następstwo ich jest zupełnie jasnem, a każda tworzy zaokrągloną i wyraźną całość; nie ma tej plastyki i tej świetności koloru, któremi jaśnieją obrazy Perugina, ale rysunek jest poprawny i rozmaity, a poczucie żywe natury i rozmaitość typów i wyrazów ludzkich przypominają Gozzolego. Obraz ten przypisywano niegdyś sławniejszemu Pinturicchiowi; on świadczy niewątpliwie o wybitnym talencie, o dobrym smaku i zdrowym sądzie swojego dotąd zapomnianego twórcy.

Jan, syn Piotrów, Hiszpan osiadły w Spolecie, otrzymał dla narodowości swojej przezwisko *lo Spagna* i naśladował Madony Perugina z wielką siłą i prawdą, z dziwną plastyką i z dziwnem uczuciem, tak, że jego obrazy przypominają najlepsze dzieła nauczyciela, od których się różnią wszelako zbyt żółtem światłem, takiem jak gdyby słońce na postacie świeciło przez żółtą szybę. Najlepszy jego obraz znajduje się w dolnym kościele w Asyzie i wyobraża Matkę Boską, zasiadającą na tronie pomiędzy świętymi.

Guerino z Pistoji jeszcze lepszym i wierniejszym był naśladowcą dobrej maniery Perugina. Jego najlepszy obraz znajduje się w pałacu Karara, w Bergamo, i wyobraża św. Sebastyana, jak o tem świadczy napis na obrazie, bo zresztą nikt by się nie domyślił, że pysznie pędzlem wymodelowana głowa młodzieńca w stroju dyakona przedstawia tego świętego, a nie raczej św. Szczepana. Rzeczą dość zaszczytną dla Guerina, że ten obraz uchodzi w Bergamo bez zbytniego nieprawdopodobieństwa za dzieło Rafaela.

Gian Nicolo przez to zasługuje na uwagę, że odmalował w drugim pokoju wekslarskim w Perudzii, tuż obok dzieł nauczyciela freski, których część jest prawie kopią dzieł mistrza, a których druga część jest naśladowaniem obrazów Wenecyanina Giorgionego, o którym przyjdzie nam później mówić.

O wiele większą sławą cieszy się Bernardyn Bati, zwany zwykle il Pinturicchio, to jest farbiarczuk, ponieważ był synem farbiarza (1450—1513). Nie posiadał kolorytu ze wszystkiem tak świetnego jak Perugino, ale miał o wiele więcej wyobrazni twórczej, i umiał dobrze i rozmaicie komponować, choć wyrazów i

postaw zawsze przedługich i słodkich postaci nie umiał zastosowywać do charakteru osób, wyobrażanych i do przedstawionej chwili.

Na obrazach olejnych wydaje się Pinturicchio bardziej archaistycznym, prawie bardziej bizantyńskim od Perugina. Matka Boska albo Chrystus unoszą się u niego po staremu, nad głowami świętych w mandorlach, albo na sztywnych tronach, po staremu przyobleczeni w królewsko liturgiczne szaty; a wyrazy przedługich świętych na dole bywają czasem jeszcze takie, jak na starych ikonach.

Zalety Pinturicchia występują w pełni we freskach, których w Rzymie istne mnóstwo, tak wielkie, że wreszcie nużą, i że już nie mogą więzić uwagi widza. Wspomniemy tylko o tych, które się znajdują w kaplicy *della Rovere* dziś *Venuti* w kościele św. Maryi od ludu (*Santa Maria del Popolo*) i o tych, któremi Pinturicchio przystroił chór kościoła św. Onufrego, (choć niektórzy te ostatnie freski młodemu malarzowi Peruzzemu przypisują). W jednych i w drugich pełno naiwnej, pobożnej, ludowej poezyi. U św. Maryi od ludu, Matka Boska, św. Józef i pastuszkowie klękli w kaplicy della Rovere nad dzieciątkiem, spoczywającem na słomie, śmieją się do niego i klaskają rękoma; a Jezusik, uradowany prawdziwie po niemowlęcemu, podnosi nóżki i wyciąga rączki do swojej Rodzicielki. U św. Onufrego zasiadła Bogarodzica na tronie w dziewiczym majestacie, z nagiem dzieckiem na ręku, a przy niej siedli groźni święci o tak bajecznych białych brodach, że prawie całą ich postać przykryły. Po prawej stronie od tego obrazu uchodzi Marya do Egiptu na osiołku, który prześlicznie uszkami strzyże; po lewej widać adoracyą trzech króli, a nad drzwiami bocznemi kościoła uczy św. Anna młodziutką Maryę czytać.

Pomijając pomniejsze freski Pinturicchia z żywota św. Bernardyna ze Syeny, wykonane w jednej z kaplic kościoła *Ara Coeli* na Kapitolu i dzisiaj niedostępne freski w watykańskim apartamencie Borgiów, przejdę do obrazów, które Pinturicchio wykonał, wyjechawszy z Rzymu i wróciwszy w ojczysty Apenin.

Z razu chciał się osiedlić w Perugii, i malował w pobliskiem *Spello* bardzo wychwalane freski w tak zwanej Pięknej kaplicy w kościele św. Maryi Większej: ale nie było w Perudżii miejsca na dwa wielkie warsztaty malarskie; Pinturicchio przyjął tedy wezwanie do Syeny i na resztę dni swoich przesiedlił się do tego miasta, gdzie w późniejszym już wieku wykonał dzieła, które mu

zapewniają jedno z pierwszych miejsc pośród malarzy jemu współczesnych.

Papież Pius III, z domu Picolomini, rodem ze Syeny, który panował w roku 1503, przez kilka miesięcy po Aleksandrze VI. postanowił miasto swoje ojczyste przyozdobić znakomitemi dziełami sztuki malarskiej, która tu od czasów Tadea di Bartolo, to jest od wieku, śniła snem tak głębokim, iż same tylko, prawie zupełnie bizantyńskie ikony powstawały w mieście, współubiegającem się niegdyś o palmę sztuki z Florencyą. Pius III. postawił był jeszcze jako kardynał, przy katedrze syeńskiej osobną przybudowę, dla przechowania książek, które były niegdyś własnością jego stryja Eneasza Sylviusza Picolomini, wielkiego humanisty, sławnego dyplomaty, a wreszcie papieża pod imieniem Piusa IIgo (1458—1465). Teraz kazał tę bibliotekę, słynącą pod imieniem *la libreria* przystroić we freski, opiewające żywot Piusa IIgo i polecił Pinturicchiowi wykonanie tych fresków. Pinturicchio podjął się dzieła monumentalnego i stworzył najpiękniejsze obrazy, jakie są w Syenie, po śmierci Piusa, za panowania Juliusza IIgo *della Rovere*.

Malowidła Librerii zostały ukończone w roku 1508 i sprawiają, że wielka podłużna sklepiona sala przedstawia widok niezwyczajnie wspaniały. Przecudne groteski stroją sklepienie, a dziesięć obrazów wielkich pokrywa górną część ścian. Obrazy te odznaczają się kolorytem świetnym, lubo nie tak słonecznym, jak koloryt Perugina, i już samą świetnością barw przyciągają oko, które potem więzi tak doskonała plastyka rąk i głów, jako też przedziwny układ obrazów, w których mnóstwo wiotkich i słodkich postaci porusza się swobodnie wśród prześlicznych krajobrazów, w obliczu wspaniałych budynków klasycznych, opowiadając historyą szczęśliwego humanisty. Widać, jako to młodzieniec, przyobleczony w świeckie szaty, pojechał na doskonałych arabskich koniach, na sobór do Bazylei w orszaku swego protektora, kardynała Capranica; jako to później posłował na dworze szkockim; jak go cesarz Fryderyk III wieńczył jako poetę wieńcem wawrzynowym; jakoto papież Eugeniusz IV mianuje Eneasza arcybiskupem Syeny; jako cesarz Fryderyk spotyka w Syenie swoją narzeczoną Eleonorę Portugalską w obecności zręcznego arcybiskupa; jako to papież Kalikst III arcybiskupa kardynałem mianuje; jako to Pius II został papieżem obwołany, jako zwołał biskupów włoskich do Mantui, celem obradzenia nowej wojny z Turkami; jako to wyniósł św. Katarzynę ze Syeny w poczet świętych i jako to wreszcie umiera-

ZMARTWYCHWSTANIE.

Fresk Pinturicchia w II. Sali Appartamento Borgia.

16

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

jąc bawił w Ankonie i przeglądał flotę, przeznaczoną do wojny z Turkami.

Obrazy te są pod względem czysto malarskim prawie doskonałemi. Na każdym obrazie znajduje się jedna tylko bardzo ożywiona i prześlicznie skomponowana scena; postacie wszystkie przedziwnie wymodelowane, barwy pełne i harmonijne, linie kompozycyi śpiewne i piękne, a romantyczne mnóstwo szczegółów w cudnych strojach i krajobrazach nie przeszkadza klasycznej jedności i jasności kompozycyi; można co najwięcej zarzucić kilka gorzej narysowanych figur i kilka sztywnych ruchów. Jeźli wszelako mamy te obrazy sądzić, jako obrazy historyczne, nie można ich chwalić bezwzględnie; ciekawemi są mnogie portrety w tych obrazach, ale w nich nawet same tylko rysy są prawdziwe, nie wyrazy twarzy; podobnież same tylko postawy malowanych postaci, a nie ich wyrazy opowiadają długi poczet politycznych zdarzeń; wszyscy ci wojownicy i mężowie stanu, wszyscy ci przebiegli intryganci i nie ubłagani okrutnicy, zarozumiali uczeni, i uniżeni dworacy, dumni monarchowie i poważni kapłanie mają takie wyrazy słodko dziecinne jak święci Perugina, który nie przestał być wzorem dla Pinturicchia i zdaje się, że wszyscy zapatrzeni we Wniebowzięcie Bogarodzicy, albo w Przemienienie Pańskie. Gdyby nie boskie tych obrazów wykonanie, byłyby to kompozycye niedorzeczne.

Samodzielniejszym naśladowcą Perugina był złotnik z Bononii Franciszek Raibolini, zwykle znany w dziejach malarstwa pod nazwą Francia (1450—1517), który zabrał się do sztuki malarskiej dopiero w pięćdziesiątym roku życia swojego, zrazu pod wpływem miernego malarza z Ferary Wawrzyńca Costa, a potem pod wpływem szkoły umbryjskiej, jak słodką, a trochę bezmyślną szkołę Perugina powszechnie nazywano.

I Francia także ustawiał zazwyczaj w środku swoich wielkich olejnych obrazów tron, a na nim Madonę o zbyt długiej twarzy i żywym rumieńcu, często zyzooką nie wiedzieć dlaczego, z nagiem przedługiem, dość nienaturalnem dzieckiem na ręku, a z wyrazem zupełnej obojętności na licu. Przy nich z obu boków stawiał przedługich świętych parami, sztywnie wedle owej niebieskiej etykiety, wymyślonej przez starodawnych malarzy. Głowy świętych wyraziste, poważne, pojęte podług starodawnego cerkiewnego ideału, ale ożywione przez znakomity rysunek, modelowanie, godne Perugina i barwę taką, jaką znano tylko za czasów Francii. Sędziwy Petronyusz, patron miasta Bononii, stroi Marsa, jako człowiek, dziś święty, który znał niegdyś grzech i pokutę,

a dziś świat sądzić umie; św. Katarzyna, sparta o koło, patrzy w świat rozumnie, a Cecylię poznasz po tem, że sparta o narzędzia muzyczne; Agnieszka trzyma w ręku talerz i na nim własne ucięte piersi. Barbara wieżę, z której ją strącono; Piotr to łysy rybak, który władnie kościołem; Paweł to wojownik Boży; Jan Ewanielista, to tkliwy młodzieniec o długich kędziorach; nagi Sebastyan, młody i piękny a mężny, choć strzały tkwią w jego ciele; Franciszek pokazuje z rozkoszą ascetyczną blizny, które otrzymał na wzór Chrystusa, Piotr męczennik modli się z zapałem w dominikańskim habicie, z wielką raną wśród tonzury, w której tkwi nóż zabójczy. Postacie te tak ułudne i żywe, że musisz na nie patrzeć i że zda ci się, że żyją przemienione promienistą barwą; widać, że czuły niegdyś i cierpiały, ale skamieniały teraz, jak ów mnich doskonały, co wedle przepisu Tomasza a Kempis wszelkie ziemskie uczucia w sobie zabije, będzie miał ciało żywe na pozór, lecz naprawdę żyć przestanie i w tem szczęśliwość znajdzie tę, którą znalazły postacie Francii, złotnika pobożnego z mądrej Bononii.

Nie wszystkie obrazy Francii równie dobre; czasem brak im siły kolorytu i znakomitego modelowania, którym się odznaczają najlepsze; wspomnę tylko Madonę, zasiadająca na tronie wśród świętych, w Belwederze we Wiedniu i w kościele św. Jakóba w Bononii i Trójcę, unoszącą się w obłokach nad świętymi w kościele św. Jana Ewangelisty w Breszczyi. Małe obrazki z samem tylko popiersiem Matki Boskiej lub Chrystusa miewają często taką siłę kolorytu i plastyki, że wydają się klejnotami jaśniejącemi barwą intenzywną i gorąca, jak n. p. Matka Boska w pałacu Pitti, we Florencyi, w sali Prometeusza.

Francia nie miał prawie sposobności próbowania swoich sił w malarstwie monumentalnem i jeden podobno tylko fresk wykonał w kościele św. Cecylii w Bononii. Niektóre jego kompozycye historyczne zasługują jednak na wysoką pochwałę W galeryi Brera, w Medyolanie, zwraca na siebie uwagę wspaniały i potężny archanioł, zwiastujący Przenajświętszej Pannie Dobrą Nowinę; Chrzest Chrystusa w Galeryi drezdeńskiej odznacza się swobodnym rytmem i dobrem modeloweniem nagich męskich ciał, choć razi złem zachowaniem proporcyi pomiędzy postaciami, a podobno arcydziełem Francii mały obrazek w pałacu *Borghese* w Rzymie, wyobrażający św. Szczepana, klęczącego w dyakońskim ornacie, kamienowanego, z wielką raną na głowie, a tak zamodlonego, że jest szczęśliwym, spokojnie i bez wyzywającej egzaltacyi, pośród męczeńskich katuszy.

Na Franciszku Francii skończę rzecz o grupie malarzy umbryjskich, nie wymieniwszy wcale wszystkich nazwisk. A zszedłszy ze stromej góry, na której się wznosi starodawna etruryjska Perudżia, udam się do drugiego miasteczka, które nieopodal na wyższej jeszcze stanęło górze, do mniejszej jeszcze, a równie starożytnej Kortony, i powitam pomiędzy jej obywatelami, najpotężniejszego w swojem pokoleniu artystę, któremu było na imię Luca Signorelli, a którego współcześni nazywali zwyczajnie Łukaszem z Kortony 1441—1523. Pochwała, którą mu dałem, jest niezwyczajnie wielką, bo widzieliśmy już, jaki niezmierny zastęp dzielnych malarzy żył za czasów Signorellego; nie cofniemy jej jednak, mimo to nawet, żeśmy jeszcze nie wymówili najsławniejszygo nazwiska w tem pokoleniu i mimo to, że sława Łukasza wcale nie sprosta jego zasłudze.

Miejsce nieco mdłej słodyczy zajęła u Łukasza z Kortony siła, z razu szorstka i nieforemna, a wynosząca późniejsze dzieła mistrza na poziom największych arcydzieł stworzonych przez człowieka. Uczył się z razu u Piotra della Francesca i bywa wraz z nim liczony do tak zwanych toskańsko-umbryjskich malarzy; bawił później długie lata na dworze książąt Urbinu, ale zaczerpnął wreszcie głębszej nauki we Florencyi, należy niezawodnie do szkoły florentyńskiej i jest jednym z największych mistrzów, jakich wydała ta największa szkoła. Podobnie jak Bellini i Perugino doszedł do mistrzowstwa dopiero w późniejszym wieku i wtedy gdy poznał technikę farb olejnych. Mało które dzieła pozostawił we Florencyi, mniejsza jeszcze ilość jego dzieł dojrzalszych rozeszła się po Europie i dlatego jest prawie nieznany dla tych, którzy nie widzieli małych miast Toskany i Umbryi. Florencya jednak, Rzym i Berlin posiadają dzieła pierwszorzędne Signorellego.

W akademii Florentyńskiej można oglądać niektóre z najpotężniejszych obrazów najpotężniejszego artysty. W mniejszej sali zwisł Chrystus na krzyżu i spuścił głowę, na pierwszym planie obrazu, pełen prostoty i śmiertelnego bolu, a prosta dziewka toskańska, o brzydkiej twarzy, ryczy z boleści u stóp Ukrzyżowanego. W głębi widać krajobraz górski, prosty, wielki, pośród którego występuje kilka scen z Męki Pańskiej, rysowanych heroicznie, a ugrupowanych klasycznie.

W wielkim korytarzu klasycznie piękna i posągowa potężna Madonna, zasiada na tronie, piastując dziecko swoje Boskie; u jej stóp rozciągają się wzorzyste kobierce, przy niej stoją Augustyn i Michał, Gabryel i Atanazy, święte olbrzymy i potężne stróże mie-

nia pańskiego. Obydwa obrazy malowane śmiało, wszystkie na nich ciała brutalne prawie, potężne, zdrowe, olbrzymie, wszystkie barwy widne i jaskrawe, wszelka piękność wyrażona potęgą ciał kolosalnych stanowczo pociągniętych linij. Marya z dzieckiem, pełna wdzięku, aniołowie i biskupi, pełni mocy, a za głową Bogarodzicy widać w głębi Boga Ojca, trzymającego oburącz krzyż, na którym zwisł Chrystus, która to grupa bywa na zachodzie ulubionem wyobrażeniem Trójcy Przenajświętszej.

W muzeum berlińskiem widać na niewielkim obrazie szkołę Pana, w której Signorelli narysował energicznie grupę nagich postaci, otaczającą Boga pasterzy. Sam Pan zasiadł po środku na ławie z murawy, pochyliwszy z lekka na bok piękną kędzierzawą głowę i byłby pięknym, gdyby nie obydwie kozie nogi; przy nim stanęli starzec o kij wsparty i młodzieniec, grający na flecie; u stóp jego legł drugi młodzieniec; naga, stojąca niewiasta bawi się z nim, a łysy i zgarbiony starzec patrzy się na nich, wspominając własną młodość. Tu dał już Signorelli dowód tego, jak umiał twardo, ale energicznie malować zdrowe ciała ludzkie, nagie a różnego wieku i płci różnej, tu daje niejako zadatek arcydzieł, które wykonał *al fresco*. Biczowanie w galeryi Brera w Medyolanie i grupa pięciu śpiewających świętych, będąca w posiadaniu hr. Karola Lanckorońskiego, mają wiele podobieństwa z tym energicznym obrazkiem.

Łukasz z Kortony stanął w Rzymie pomiędzy malarzami, którzy mieli zdobić sykstyńską kaplicę. Jemu wypadło odmalować dotąd zachowaną śmierć Mojżesza, tudzież naprzeciw wielkiego ołtarza zmartwychwstanie Chrystusa i walkę anioła z szatanem o ciało Mojżesza, które zostały dziś zastąpione bardzo miernemi późniejszemi malowidłami.

Śmierć Mojżesza odmalowana około roku 1490, jest to wielki, romantyczny fresk Florentyński, jeszcze ze szkoły Ghirlandaia, i nie daje miary Łukasza z Kortony, choć go ogół po tym fresku sądzić musi. Głąb obrazu zapełnia piękna zielona górzysta okolica, z rzadka drzewami sadzona; pierwszy plan wypełnia tłum postaci ludzkich, pięknie i silnie narysowanych, ale niepodzielonych na grupy, jednostajnie ustawionych i dziwnie pomięszanych. Są to przeważnie portrety współczesnych Łukaszowi ludzi, we współczesnych strojach, ale wśród nich widać kobiety ze starogrecka udrapowane, a podobne do najpiękniejszych antycznych posągów, pełne wdzięku, ruchu i życia, nagie dziecię, i nagiego siedzącego młodzieńca, o nagim żywym i silnem pięknem ciele, jakiego chyba

sztuka chrześciańska jeszcze nie stworzyła. Wśród tej obojętnej rzeszy widać tylko jakby symbol dwu scen biblijnych. Po prawej stronie obrazu siadł sędziwy Mojżesz na wywyższeniu i czyta księgi zakonu, których wszelako nikt nie słucha, po lewej widać jak ten sam zgrzybiały starzec laskę hetmańską oddaje nad Izraelem w ręce Jozuego, przepysznego klęczącego młodzieńca, przyobleczonego w klasyczne szaty, i ta grupa, byłaby prawdziwym klejnotem sztuki, gdyby nie tonęła pośród ciżby figur obojętnych. W głębi krajobrazu widać wreszcie bardzo piękne pojedyncze małe postacie, wyobrażające, jakoto Mojżesz odszedł w miejsce samotne, aby umrzeć, jakoto Anioł pański konającemu pokazał ziemię Kanaan, i jako Izraelici znaleźli zwłoki Prawodawcy. Mimo niezwykłej piękności szczegółów, nie można doliczyć źle skomponowanego obrazu między najlepsze freski kwadroczentystów w kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie.

Niebawem został Łukasz wezwany do malowania fresków z żywota św. Benedykta u Kartuzów w Monte Oliveto pod Syeną. Wykonał tu dość pobieżnie ośm obrazów, tyczących się przeważnie fantastycznych legend, w których szatan odgrywał główną rolę obok świętego zakonodawcy. W obrazach tych trafiają się często opięte stroje Włoskich młodzieńców i widać w nich smukłe niewieście postacie o długiej szyi i owalnej twarzy, przypominające Perugina i szkołę Umbryjską. Najlepszym wśród szeregu fresków obraz, w którym król Gotów Totila oddaje pokłon św. Benedyktowi.

Ale sława Signorellego opiera się na obrazach ściennych, które wykonał w Umbryjskiem miasteczku Orwiecie, w owej kaplicy Nowej przy katedrze, w której Angelico namalował był dwa pola na suficie. Perugino był się zobowiązał dokonać zamiaru Angelica i namalować dzieje dni ostatnich na ścianach i sklepieniach kaplicy, ale nie dotrzymał kontraktu i zrobił dobrze, bo nie byłby wcale sprostał groźnemu zadaniu i byłby podobno widzów znużył jednostajną słodyczą. Nie mogąc mieć Perugina, powołano tedy starszego a jednak mniej dotąd sławnego Łukasza z Kortony i jemu powierzono spełnienie zadania, przy którem jego geniusz zajaśniał dopiero w pełni swojej.

Signorelli zabrał się do dzieła w r. 1499 i przez trzy lata malował w Orwiecie straszliwą epopeę ostatnich dni. Dokoła drzwi odmalował znaki poprzedzające koniec świata; na prawej ścianie Antychrysta i niebo, na lewej zmartwychwstanie ciała i piekło, dokoła okna oddzielenie zbawionych od potępionych; na sklepie-

niach rozmaite chóry świętych, poniżej obrazów rozmaite groteski i pomiędzy niemi medaliony z wizerunkami poetów i filozofów.

Antychryst rozpoczyna cykl obrazów. W tym obrazie przedstawiono jeszcze ze staroflorentyńska kilka zdarzeń, ale późniejsze przeniesiono w głąb, a grupy rozłożono po mistrzowsku, tworząc całość harmonijną o przewiewnych i okrągłych liniach. Na pierwszym planie, nieco na prawo od widza, stoi Antychryst na starożytnym postumencie; i z twarzy i z szat do Chrystusa podobny, wskazuje prawicą serce, i mówi wyraźnie, że świat cały ukochał tem sercem; ale na twarzy jego maluje się złość straszliwa a rogaty średniowieczny dyabeł stoi za nim na tym samym postumencie i kładzie mu w ucho kłamstwa, które potem Antychryst głośno wypowiada. U lewicy Antychrysta stanęła szajka dworzan przyobleczonych we Florentyńskie albo w fantastyczne szaty, zuchwała, przebiegła, namiętna, ciesząca się dobrami doczesnemi, które Antychryst rozdaje, bogactwem i potęgą, honorami i rozgłosem, pełna nienawiści i wewnętrznego niepokoju. Po prawicy Antychrysta stanął kat muszkularny z zakasanemi rękawami i spogląda z poza siebie, na rzeszę, którą poprzed Antychrysta przypędzono. Skarbnik przekonuje te rzesze pieniądzmi, które rozdaje, że dobrze służyć Antychrystowi, a kat popiera argument groźnem wejrzeniem. Młodzieniec o postaci Jana Ewanielisty, ale z hańbą na twarzy, bierze grosz zelżywy z rąk skarbnika, gotów odtąd Antychrysta popierać ze wszystkich sił swoich, a zanim nabożne niby niewiasty liczą pieniądze, zapłatę grzechu. Tuż obok kilku katów w szatach obciętych morduje tych, którym sumienie nie pozwoliło porzucić wiary Chrystusa dla nauki Antychrysta, dającego doczesną potęgę, a Signorelli i Angelico stoją obok i patrzą na wszystko z załamanemi rękami, jak świadkowie dziejów, które się może nie tylko pod koniec świata wydarzą.

Nie masz pokusy, którejby był Antychryst niewywarł. Nietylko grozi, nietylko płaci, najął sobie chwalców i to przyobleczonych w święte kapłańskie szaty, którzy stanąwszy za nim głoszą jego potęgę. A w głębi obrazu widać dalsze sceny jego żywota zbrodniczego; widać jak stanął w portyku wspaniałego renesansowego pałacu otoczony strażami; jak przed tym pałacem ścinają proroków i nawet jak wskrzesza umarłych wskutek cudownej siły, której mu udzielił szatan.

Nareszcie w pysze wzbił się Antychryst do nieba w obliczu wojsk swoich konnych i pieszych. Anioł Pański wyleciał przeciw niego i poraził klamcę, tak że ten na łeb z obrazu leci wprost

na nas, niesłychanie zuchwale odrysowany, a dalsze czarne promienie zabijają jego wojsko, które pada o ziem nieżywe.

To obraz pierwszy i księga nielada, pełna myśli głębokich, barw intenzywnych. pięknych postaci i potężnego rysunku.

Na prawo od drzwi kaplicy stoją prorok siwobrody w żółtem tureckiem ubraniu, i sybila trawiona natchnieniem w błękitnej szacie; i oboje ludziom wróżą bliski koniec, a ludzie z trwogą ich słuchają; dalej w głębi jakaś świątynia się wali od trzęsienia ziemi, a ludzie uchodzą z niej przerażeni; jeszcze dalej kaci tracą ścinanych, a księżyc i słońce zaćmiły się nad nimi.

Nad samemi drzwiami grupa aniołków podtrzymuje wielką Eucharystyę, a na lewo od nich fantastyczne dyabły, których brzydota nie przeszła jednak estetycznej miary, ulatując po powietrzu, rażą czarnymi piorunami, trzy grupy lancknechtów i nierządnic, które zlatują jakoby z jakiejś góry z dziwnym przestrachem na twarzy, rysowane zuchwale a przepysznie. I u szatanów i u ludzi przychodzi podziwiać skrócenia cudownie zuchwałe i jakąś piękność demoniczną, hardą, po za którą zda się słyszeć głos piorunu, a którą mógł wywołać ten tylko, który posiadł wszystkie tajemnice sztuki.

Może jeszcze zuchwalszem „Ciała zmartwychwstanie“, gdzie ściśle jeden tylko przedmiot, na jednym tylko odmalowano obrazie. Na obłokach wśród nieba, zasianego jeszcze naiwnie złotemi gwiazdami, stanęło dwu potężnych, ogromnych nagich aniołów, o demonicznej sile i tytanicznej piękności, którzy trąbią w trąby zmartwychwstania. Pod spodem ziemia wydaje umarłyeh. Gdzieniegdzie nagie kościotrupy wychodzą z ziemi, gdzieniegdzie piękni już ludzie przyobleczeni w zupełne ciało młodzieńców lub dziewic wyrywają się z trudem zimnym objęciom grobu; niektórzy obrastają w ciało inni mają już na sobie mięśnie, ale nie mają jeszcze skóry, wielu wyciąga członki, jak po długim śnie, inni z zachwytem patrzą w niebo; małżeństwa się witają, a przepyszny rysunek mnóstwa młodych, nagich ciał opromienia dziwną fantastyczność sceny klasycznem pięknem, któremu przeszkadzają jedynie czasem mniej piękne, tępe profile niektórych niewiast.

Piekło Signorellego nie jest ani śmieszne ani dziwaczne nawet, jest straszliwe, a mimo to piękne. Dół obrazu wypełnia gęsty tłum dręczących demonów i udręczonych ludzi. Biesy do ludzi zupełnie podobni tylko rogi i odmienne ubarwienie niektórych części pięknego nagiego ciała i czynna złość na twarzy odróżnia ich od potępieńców. których męczą gniotąc i rękami i nogami

bez pomocy dziwacznych narzędzi. Potępieńcy nadzy, a młodzi i piękni w rozpaczy swojej, a cały obraz zadziwia widokiem ruchu, muszkularnej siły i atletycznego piękna, a wstrząsa straszliwą tragicznością. W górnej części skrzydlate demony rzucają do piekła nagich potępieńców, a lot jednych i upadanie drugich zadziwiają siłą i szlachetnem zuchwalstwem rysunku. Jakiś bies zlatuje do piekła, niosiąc na plecach piękną niewiastę, a trzej aniołowie pancerni stojąc na obłokach, strzegą potępionego miejsca.

I w niebie tłum postaci nagich i młodych płci obojga napełnia tło obrazu; tu piękność ciała ludzkiego występuje w całej od dawna niewidzianej piękności swojej, bez owych subtelnych dowolności, któreśmy widzieli u Boticellego, i nie pojedynczo jak u innych Florentyńców, ale w mnogiej rzeszy, podobnie jak w zmartwychwstaniu ciała i w piekle, stanowiąc zuchwale główną treść wielkich obrazów. Zbawieni i szczęśliwi, po największej części porwani przez zachwyty niebieskie i wsłuchani w muzykę anielską, przypominają wyrazem Perugina, choć posiadają nierównie potężniejsze ciała; ale gdzieniegdzie widać w tem niebie szczęśliwych małżonków, których ziemska miłość została przeniesiona i w te rajskie strony. Dziewięć wielkich skrzydlatych aniołów siadło u góry wśród gwiazd i obłoków w fałdzistych szatach, przygrywając wybranym na różnych instrumentach. Inni aniołowie zlatują między ciżbę zbawionych, niosąc im korony i wypełniając obraz zbytnim może tłumem pięknych postaci.

Choć kaplica doskonale oświecona, trudno widzieć to, co się dzieje po obydwu stronach okna. Zasłoniwszy światło książką lub kapeluszem widać od strony nieba przepyszną grupę wybranych, ponad których głową bujają aniołowie, wiodąc ich do Chrystusa, a od strony piekła nagie postacie potępieńców, oczekujące piekielnego przewoźnika, ponad brzegami płomienistej rzeki. U góry na sklepieniu chóry świętych, przyobleczonych w tradycyjne szaty, piękne najpiękniejszą rozmaitością typów i wyrazów, u dołu godzien uwagi Empedokles, który niegdyś twierdził, że świat jest wiecznym, a teraz wychyla się ze swojego medalionu, aby z postrachem patrzeć na dzieje Bożego gniewu.

Nie ma w tych freskach subtelności barw Perugina, ani wspaniałości kolorów Belliniego i owszem kolory silne, bywają może jaskrawemi; ale jest plastyka inna wywołana heroicznym rysunkiem, jest piękność nagich ciał, są ruchy niesłychanie zuchwałe, a przecież udatne; ani rytm linyi, ani harmonia kolorów nie zwracają tu na siebie głównej uwagi, ale myśl potężna

i głęboka wyrażona za pomocą rysunku i barwy, nie tak po prostu i jasno jak niegdyś u Giotta, ale misternie, głęboko, subtelnie. Geniusz Signorellego przechodzi tu najszerszą skalę, wyraża najrozmaitsze myśli i uczucia, popisuje się zadziwiającą znajomością ciała i duszy ludzkiej, daje treść do niewyczerpanych rozmyśliwań i do coraz odnowionego podziwu. Słowem te obrazy Orwietańskie należą do największych dzieł ludzkich.

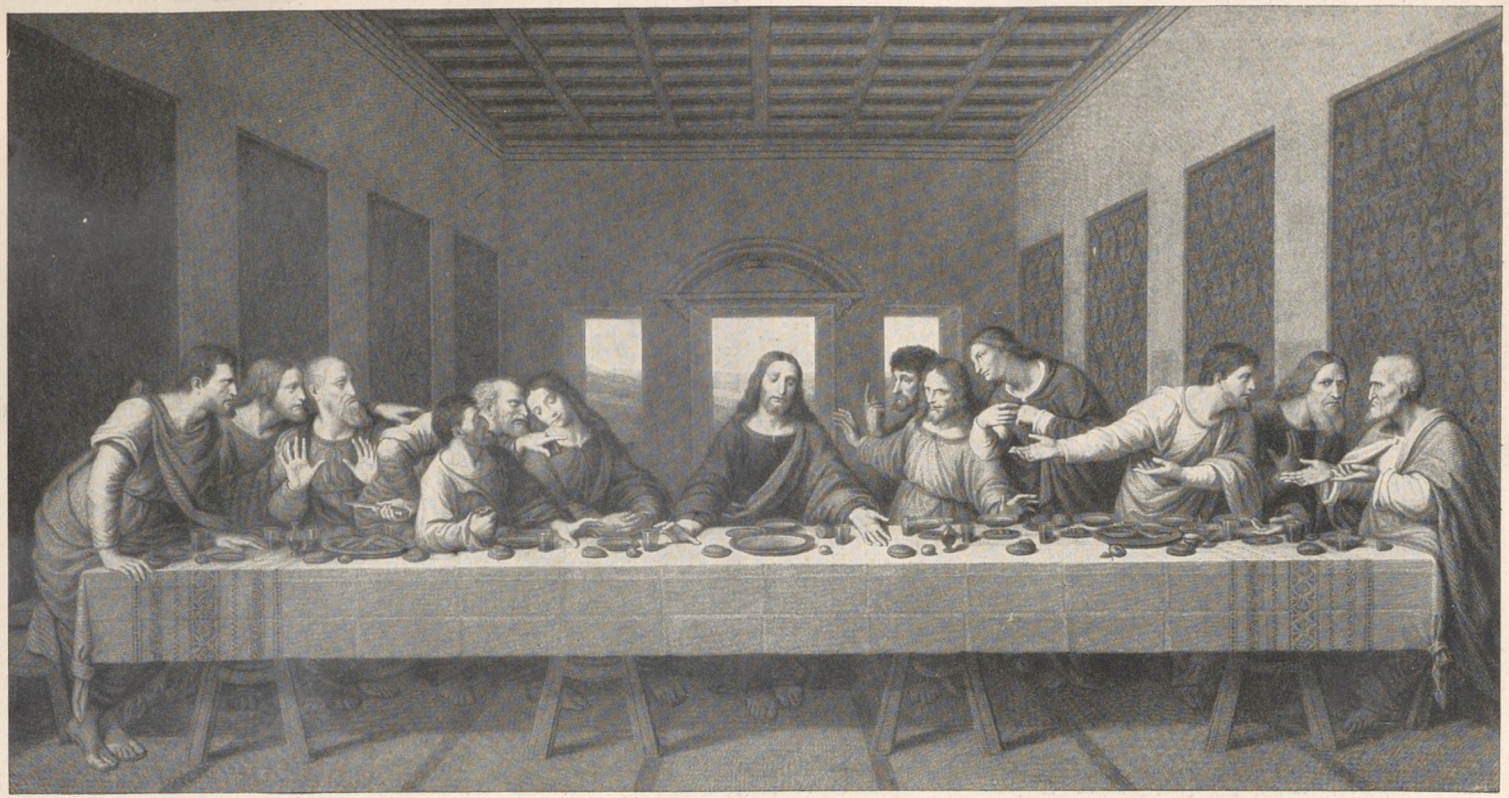
Gdy papież Juliusz II zasiadł na stolicy Piotrowej, postanowił nie tylko papiestwo postawić na czele państewek włoskich, ale prócz tego postanowił także wspaniałością dzieł sztuki wykonanych za jego pontyfikatu przyćmić sławę wszystkich poprzedników swoich. Powołał tedy do Rzymu wielu malarzy, a pomiędzy nimi także Signorellego i kazał im komnaty papieskie ubrać w malowidła ścienne. Signorelli rozpoczął tu większy cykl utworów, ale doczekał się niebawem okropnego upokorzenia. Pomiędzy powołanymi malarzami był także młody Rafael, a obrazy jego tak się podobały Juliuszowi II, że niecierpliwy papież kazał wszystkie dzieła starszych malarzy poniszczyć, tak aby sam jeden Rafael wykonał całe zamierzone dzieło. Signorelli schronił się tedy do ojczystej Kortony, aby nie być świadkiem zburzenia własnych dzieł i tu dożył późnego wieku, jako mąż bogaty, piastujący prawie nieustannie godność burmistrza swojej ojczyzny.

Starość Signorellego była głównie poświęcona spoczynkowi, pozostawił jednak także dzieła z późnych lat życia swego; najlepsze między niemi są w Kortonie po dziś dzień, a obraz olejny wyobrażający wieczerzę pańską, czyli raczej komunię Apostołów, zajmuje pierwsze miejsce między niemi. Apostołowie klęczą w dwu rzędach koncentrycznych na ziemi, tworząc kąt, u którego szczytu stoi Chrystus, podający hostyę swoim uczniom. Tak koloryt jakoteż i rysunek tego obrazu i kompozycya, mają zasługiwać na najwyższe pochwały.

Jeśli Łukasz z Kortyny nie cieszy się chwałą, na którą zasłużył, być może, że Leonardo da Vinci (1450—1516) został niesłusznie wywyższony ponad wszystkich malarzy świetnego pokolenia, do którego należał. Przyczyny tej nadmiernej może sławy Leonarda, są różnorodne, a leżą po części w jego zasługach, po części w rzeczach przypadkowych, a po części nawet w wadach tajemniczego mistrza. Był raczej teoretykiem jak praktycznym malarzem, a w utworach swoich ustanowił prawa klasycznego już znowu malarstwa, prawiąc nietylko o doskonałym rysunku ciała, ale także o sposobie, w którym kompozycya nabędzie jasność

i prostotę starożytną, łącząc takowe z subtelnemi zaletami współczesnych umbryjskich, florentyńskich i weneckich malarzy. Rzadkie obrazy wykonane przez Leonarda zaginęły po większej części; te, które doszły do naszych dni, są istotnie wzorem wskrzeszonej klasycznej wstrzemięźliwości, która bywa połączoną z nadzwyczajną plastyką i z potężną indywidualną charakterystyką głów. Że Leonardo był leniwy, że był nieco dziwakiem i bardzo skłonnym do eksperymentów, przeto jego obrazy są nadzwyczajną rzadkością i częstokroć zbladły albo poczerniały, tak że dziś już tylko prawdziwy znawca pozna ich zalety; po największej części spierają się nawet o to, czy jaki obraz przypisywany Leonardowi, wyszedł istotnie z pod jego pendzla? W ogóle postać wielkiego zresztą matematyka, muzyka a dobrego poety, oczyniona jakimś urokiem, opromieniona sławą wszechstronnego geniuszu, o którym najwyraźniej świadczą ogółowi rzadkie obrazy, stanowiące jedną z najcenniejszych ozdób powszechnie znanych galeryi stołecznych.

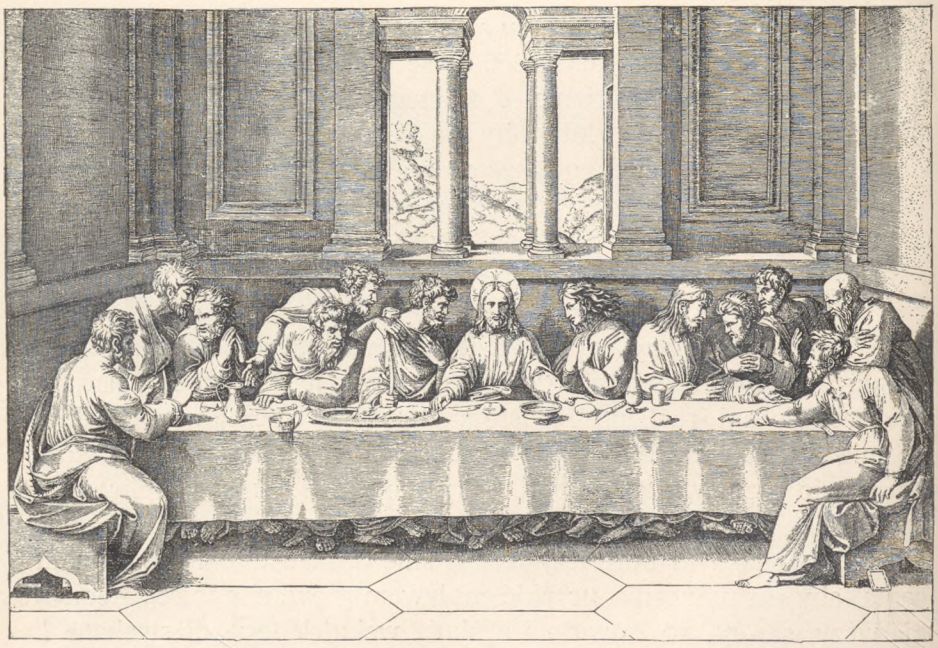
Leonardo, syn naturalny ubogiego notaryusza z pod Florencyi, uczył się malarstwa u Verocchia, upodobał sobie jednak o wiele więcej kunszt inżyniera i naukę matematyka, od sztuki malarskiej, nie zasłynął wcale we Florencyi za życia swego nauczyciela, nie ubiegał się o pierwszeństwo z Ghirlandaiem, Botticellim i Filipinem i już w roku 1482 przeszedł w służbę Ludwika Sforcy, księcia Medyolanu raczej jako technik, a nie jako malarz. Jeśli czasem jakiś obraz wymalował farbami *al tempera*, był to blady portret, albo była to madonna z dzieckiem, nie pozbawiona subtelnego uroku, ale naiwna i dziecinna, a bardzo bezbarwna, na wzór tej, którą przechowują w Seminaryum Weneckiem. Dopiero gdy w późniejszym już wieku dowiedział się w Medyolanie o malarstwie olejnem, przyciągnęła nowość jego umysł ciekawy i podjął się odmalować w refektarzu klasztoru Przenajświętszej Panny Cudownej w Medyolanie (*Santa Maria delle Grazie*) obraz, wyobrażający wieczerzę Pańską (w r. 1496). Obraz ten był pod każdym względem zuchwałą nowością. Leonardo malował swoje postacie olejnemi farbami wprost na wilgotnej ścianie refektarza, przez co zyskał w pierwszej chwili ogromny efekt kolorystyczny i przez co mógł na monumentalnem dziele nietylko ciała doskonale i swobodnie rysowane, jak najsubtelniej wymodelować, ale także inne drobne szczegóły z łudzącą sztuką wykonać. Prócz tego raz jeszcze zmienił układ wieczerzy Pańskiej; sadzając wszystkie postacie, nie wyjąwszy Judasza po jednej stronie stołu naprzeciw widza, a jednostajną ich linię przerwał dramatyczną gestykulacyą wywołaną wrażeniem



LEONARDO. OSTATNIA WIECZERZA. WEDŁUG SZTYCHU STANGA

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

Ghirlandajo. Ostatnia wieczerza



Wieczerza Pańska. Sztych Marc Antonia

słów Zbawiciela oświadczającego, że jest pomiędzy biesiadnikami ten, który go na śmierć wyda. Układ klasyczny obrazu zapewnił mu sławę nieśmiertelną; wykonanie sprawiło, że obraz był ruiną w kilkanaście lat po odmalowaniu; okazało się bowiem, że farby olejne nie trzymają się dobrze, gdy się je wprost na ścianę nałoży.

Nie ma nic smutniejszego i mniej ponętnego nad widok wilgotnego i źle oświeconego pokoju wśród koszar kawaleryi, w którym podłoga ceglana a ściany puste i brudne. Blady cień nieboszczyka obrazu zajmuje całą ścianę. Barwy tu spełzły, rysy postaci wszystkich uszkodzone, a postacie symetrycznie za stołem ustawione przedstawiają oku poziomą linię głów.

Bacząc pilniej rozpoznasz pośrodku Chrystusa, przyodzianego w klasyczne draperye; ma on włos i brodę tradycyjnie ułożone, głowę idealną z lekka na stronę i na dół pochyloną, oczy spuszczone smętnie, usta przyobleczone spokojnym a lekkim wyrazem tęsknoty, rozwarte jakby w mowie. Piękna szyja wygląda z pomiędzy brody i włosów jasno płowych, szata spada w idealnych fałdach na postać siedzącą i z grecka posągową; obie ręce nieco poprzed Chrystusa wyciągnięte i rozłożone na stole, obie rozwarte, prawa z dłonią lekko podniesioną do obrusa, lewa dłoń do widza zwrócona. Ręce tak trzyma ten, co jaką ważną rzecz wypowiada. Smutek niczem pięknych rysów nie zeszpecił, niczem pokoju nie zamącił, niczem majestatowi Boga człowieka ujmy nie uczynił. Oczy spuszczone, snać zwrokiem nie chcą wskazać zdrajcy.

Przed Chrystusem długi stół zastawiony, a po obu Jego bokach sześciu apostołów, tak ustawionych, że się po trzech łączą w grupy, z których znów po dwie w większą całość złączone. Chrystus sam jeden, odosobniony od uczniów, tworzy środek obrazu. Po prawej Jego ręce siedzi Jan Ewangielista, młodzieniec, o prawie po kobiecemu pięknej twarzy i długich włosach, ręce na stół złożone załamał i głowę na prawo pochylił. Widać, że Chrystus wlał swemi słowy w jego serce rozpacz i grozę, widać, że nie wie, czy ma więcej boleć nad tem, że nauczyciel zdradzony, czy nad tem, że znalazł się zdrajca?

Siwy Piotr coś szepce do ucha Janowi. Judasz siadł między nim a Janem, ale Piotr wychylił głowę po za plecy Judaszowe, lewicę włożył na ramię Jana, a palcem wskazuje Chrystusa, podejrzywa już i żyły nabrzękły mu od gniewu, boć zdrajca, co siadł między nim a Janem, nie jego gubi, tylko Syna Człowieczego. Judasza nos orli, włosy rudawe, a twarz piękna, na której się

malują chciwość i bezczelność, pełne rozumu i woli. Cały rzucił się w tył, jakby człowiek zdziwiony, oczy utkwił w Chrystusa, jakby pytał zkąd Chrystus o zdradzie wie? Dziwi się, podziwia, boi się może, ale nie zmieni złego przedsięwzięcia, bo żylastą dłonią ściska kieskę ze srebrnikami. On jeden rozumie, a zacisnął usta, by lepszego ducha nie wpuścić w siebie. Siadł pośród dwu świętych z głową najbardziej od Chrystusa oddaloną, z włosem krótkim a kędzierzawym, z kolcem w uchu, sam jeden potępiony. To jedna grupa.

Jędrzej siwy i łysy o nieco zbyt długiej i żylastej twarzy, siadł za Piotrem wpatrzony w Jezusa. Zdziwiony rozwarł przed sobą obie dłonie, jakby chciał od siebie odepchnąć myśl zbrodni. Postać ta łączy się w jedną grupę, z dwoma Apostołami, co obraz na prawo od Chrystusa zakończyli, ku którym się z lekka cofnęła. Jakóbowi młodszemu podobnemu do Chrystusów, wpadło snać jakieś podejrzenie, któregoby rad udzielił Jędrzejowi, do którego się cały pochylił. Ostatni na prawo, a o wąski bok stołu oparty Bartłomiej; jest to kędzierzawy atleta o silnym poroście, który nic nie rozumie. Wielkie ciało myśl obciążyło, ale to człowiek prawy.

Nieco otyły brodaty Tomasz siadł po lewicy Pana; ręce rozwarłszy, tłómaczy Chrystusowi z otyłą flegmą, że Jego podejrzenie prawdziwem być nie może. To samo czyni jeszcze energiczniej kudłaty brunet, Jakób starszy, zerwał się z miejsca i tylko głowę i gestykulującą rękę z poza Tomasza wychylił ku Chrystusowi. To samo czyni podobny do Jana Filip, który za Tomaszem stanął pochylony ku Jezusowi i obie dłonie przycisnął do serca, jakby chciał mówić: „Ani w tem, ani w żadnem z naszych serc myśl zdrady nie powstanie!“

Do Rzymianina podobny Mateusz wyciągnął ręce ku Chrystusowi, a głowę zwrócił w przeciwną stronę. Powtarza słowo usłyszane Tadeuszowi i sędziwemu Szymonowi Judzie, którego żylasta twarz i żywe ruchy odbijają od nieco ociężałego Mateusza. Wieczerza zastawiona w pokoju nie zwracającym wcale uwagi na siebie. W głębi widać drzwi i dwa niezaszklone okna, a przez nie zielony krajobraz.

O wykonaniu tego obrazu nic prawie sądzić nie można i kto oglądał zbladłe szczątki oryginału nie więcej wie o obrazie, jak ten, który widział dobre sztychy. To jednak pewne, że mamy tu przed sobą pierwszą zupełnie klasyczną kompozycyę czasów nowszych. Wszystkie głowy bardzo piękne choć osobiście rozmaite; rysunek ciał i draperyi swobodny a potężny, ogólny ruch linii har-

monijny stanowią o wielkich zaletach utworu. Wykluczono zeń wszelkie epizody, choćby najpiękniejsze i wszystko co nie wynikało wprost z natury przedmiotu, podobnie jak to już uczynił był Perugino w swoich najlepszych obrazach, a przewyższono te obrazy rozmaitością typów i wyrazów godną Łukasza z Kortony.

Chrystus wypowiedział wieczerzając tęskne słowo, a słowo to wzbudziło we wszystkich dokoła różnorodne uczucia jedną wywołane sprężyną. Jeden tu tylko winien: Judasz, i tego słowo nie skruszy, tamci wszyscy niewinni, wszyscy oburzeni, wszyscy nie dowierzają, wszyscy pełni szlachetnej miłości dla Chrystusa; a jednak na każdego oddziałały słowa Zbawiciela inaczej. Leonardo wyjawił tajemnice duszy ludzkiej w ich subtelniejszych odcieniach, i zgotował dla widza rozkosz rozumową głębszą od tej, którą sprawia podziwianie barw i linii. Patrząc na obraz odkrywasz z radością wzrastającą różnojednię w uczuciach; czytasz księgę roztrząsającą do głębi. I ruch ciał i ruch myśli wywołany jednym tchem zadziwia i cieszy harmonią swoją rozum, widzący chętnie w jednej rzeczy przyczynę wielu skutków i sprowadzający chętnie rozmaitość swobodną pod jedno prawo.

A gdy już zaczniesz współczuwać z tymi ludźmi, widzisz, że wszystkich łączy szlachetna, ofiarna, całopalna miłość dla Chrystusa. Miłość ta podobna jak cały układ obrazu kieruje wciąż twoją uwagę na idealną zupełnie postać Pana, której nieuszkodzoną, a przecudną głowę można oglądać na rysunku, wykonanym przez samegoż Leonarda, a przechowanym w tak zwanej sali Rafaela w galeria „Brera“ w Medyolanie. Gdy się w nią wpatrujesz, czujesz, że ona pełna spokoju, łagodności, miłości i przebaczenia, — a przy tem widzisz, że to postać Boska, nieskończenie wyższa od otoczenia swego i od ludzkości całej, a czujesz, że chociaż grzeszny znajdujesz u niej łaskę i podporę. Ten Chrystus to Bóg nieznanego na Olimpie miłosierdzia, a obraz świadczy o tem, jak dusza mędrca z czasów odrodzenia, Leonarda, domagała się tej nadprzyrodzonej pomocy, o której prawi ewangelia.

Najazd Francuzów na Lombardią wygnał Leonarda z Medyolanu; wrócił tedy do ojczystej Florencyi i bawił tu aż do roku 1515, a w pierwszych latach pobytu swojego w toskańskiej stolicy oddał się sztuce malarskiej na prawdę, a nie już jako dyletant, i stał się królem malarstwa toskańskiego, po Peruginie, a bezpośrednio przed Rafaelem, naprowadzając w ogóle sztukę na tory zupełnie klasyczne, porzucając uroczy archaizm kwadroczentystów,

a zakreślając drogę dla trzeciego już sposobu malowania we Włoszech, zwanego tu pospolicie czinkweczentem *(del cinquecento)*.

Wieczerza Pańska w Medyolanie była klasycznym obrazem treści biblijnej, z którego wykluczono wszystko, co było epizodem, motywem rodzajowym, portretem, albo mistyczną allegoryą. We Florencyi zaczął Leonardo tworzyć klasyczne portrety, będące własnym jedynie celem, a nie częścią większej kompozycyi, jak najczęściej portrety Lippiego, Ghirlandaia i Signorellego. Posiadamy dość wielką ilość takich dość dobrze zachowanych portretów i niemi głównie tłómaczymy nasze podziwienie dla Leonarda.

Galerya dei Uffici we Florencyi przechowuje w mniejszej sali toskańskich malarzy maleńki portrecik przypisany Leonardowi. Blady siedemnastoletni chłopak patrzy na nas ogromnemi oczyma; włosy ciemne spadają na szyję, wykradłszy się z popod czarnej aksamitnej czapki. Widać na całym obrazie tylko klasycznie piękną głowę, o ciemnych brwiach i białą szyję — więcej nic. Tło obrazu szare służy jedynie do uwydatnienia głowy, na której siadł przedwczesny spokój myśli. Pierwszy to już portret klasyczny.

Portret własny mistrza zawieszony w innej sali tejże galeryi. Namacalna prawie twarz, oblana pełnem światłem dziennem spogląda na nas, odstaje od ciemnego tła, a pozostaje w najgłębszym pokoju. Ma na głowie czarną czapkę aksamitną i bogate czarne sobole futro na ciele, które ręką głaszcze. Bujny włos i bujniejsza broda spadają na piersi poważnego światowca, o białej delikatnej dłoni. nie myślącego o sobie, nie oglądającego się na nikogo, nie narzucającego się nikomu, a zawsze pewnego siebie. Myślał wiele, ale bez trudu, jak bożek grecki o Jowiszowej postaci.

Najsławniejszy i rzeczywiście najcharakterystyczniejszy portret znajduje się w Paryżu w Luwrze w *Salon Caré*. Jest to tak zwana Mona Lisa la Gioconda, żona przyjaciela Leonardowego Franciszka del Giocondo. Portret ten został malowany współcześnie z drugim portretem Ginewry Bensi, którą już był odmalował Ghirlandaio w jednym ze swoich fresków u Świętej Maryi Nowej.

Gdy wejdziesz do sławnej sali Paryskiej, w której tyle zawieszono arcydzieł, najpierwszy zwróci na siebie uwagę nie wielki portret Mony Lisy. Nie każdemu się podoba, każdego zadziwi. Wyrysowana jest w czarnej sukni, a zarzuciła na głowę i na ramiona ciemno zieloną przeźroczystą chustkę, z poza której wyglądają

czarne bogate włosy i blade karnacye. Czoło wysokie, także po części pokryte tą chustką. Brwi poziome, proste, z popod których wygląda niezmiernie przenikliwy, badawczy promień wielkich, ale z lekka przymróżonych oczu. Nos grecki, ale bardzo cienki i nerwowy, usta może zanadto wielkie, zeszły się w uśmiech tryumfalny, szczęśliwy, szyderczy, a dolna część twarzy kwadratowa i trochę ciężka, znamionuje nieugiętą wolę. Smukła szyja, ze smuklejszego wyrasta gorsu. Prawica sparta o przeźroczystą chustkę, nadzwyczaj kształtna, a może jednak nad to wielka.

Twarz dość ideału bliska, aby być piękną — ale dusza co z niej wygląda — dziwna, niedowierzająca, przenikliwa, pewna siebie, nad wyraz rozumna. Wszystko zbadała ta młoda kobieta, o wszystkiem zwątpiła, straciła i dziecinną wiarę i młodzieńcze ideały, ale nie żałuje już za niemi, bo znalazła niezwykłe u kobiety szczęście. Filozoficzne abstrakcye, matematyczne ideały i estetyczna wybredność nasyciły tę łakomą duszę, przemieniły jej wiarę może w nowy gmach silny i konsekwentny, ale nie zrodziły w niej bynajmniej fanatyzmu. To postać natchniona, ale zimnem, nienatchnionem natchnieniem matematyki i logiki. Nie udawaj przed nią uczonego, bo cię wyśmieje, nie udawaj ascety, bo ci nie uwierzy, nie podchlebiaj jej, bo ramionami ruszy, wystrzegaj się jej, a jeśli potrafisz, bądź przy niej praktycznym, wesołym, a jednak cnotliwym człowiekiem wielkiego świata, ale świata, w którym rozpustnik niemniej śmieszny od pedanta i w którym mówiąc niby o plotkach, mówią w istocie lekko o tem, co w Niemczech ciężko z katedr wykładają.

Portret Mony Lisy paryski nie jest jednak odosobniony. Leonardo powtarzał ten portret po kilka razy: najsławniejsza duplika znajduje się podobno w galeryi *Prado* w Madrycie, a Towarzystwo sztuk pięknych w Warszawie posiada także bardzo piękną głowę Mony Lisy, malowaną podobno przez Leonarda. Niemniej częstemi są portreta drugiej sławnej piękności florentyńskiej, Ginewry Benci; najsławniejszy z nich i najpiękniejszy znajduje się we Florencyi w pałacu *Pitti* w sali Jowisza, a bywa dla czarnej szaty przezywany „Mniszką“ *la monaca*. Nie mówi tyle co paryski portret Giocondy, ale jest lepiej zachowany i posiada wszystkie techniczne zalety portretów Leonarda, występuje z dziwną plastyką i z zupełnem życiem na tle wyobrażającem miasto Florencyę, widziane przez sklepione okno. Postać cała jest jeszcze trochę sztywną i widać na niej, że siadła do portretu, ale dusza maluje się

cała na żywej twarzy, a dziwne, misterne wykonanie tła dodaje obrazowi niemało uroku. Na innych portretach występuje Ginevra Benci, podobnie jak Mona Lisa z szarego jednostajnego tła i jej tylko głowa zwraca na siebie całą uwagę widza. Bardzo prostym jest portret przechowany w Wielkiej Galeryi Paryskiego Luwru; portret w muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie przez to nabył życia i uroku, że tu Ginewra bawi się z białą łasiczką, którą w ręku trzyma.

Trzeba znać florentyńskie portrety Leonarda, aby módz zrozumieć jak powstały owe niezwykłe obrazy religijnej albo fantastycznej treści, które malował w ostatnich latach swojego życia. Widzimy na nich ukochane przez Leonarda typy, przeniesione w świat zupełnie inny, w nadziemskie otoczenie. Chodziły po Florencyi jednostki tak piękne i tak rozumne, że Leonardo mógł w nich mieć swoje upodobanie; ale to były nawet we Florencyi wyjątki otoczone światem, z którym walczyć musiały zanim się ponad ten świat wzniosły. Otóż mistrz rad marzył o tem, że Mona Liza byłaby jeszcze doskonalszą, gdyby żyła w jakimś cudownym świecie, zamieszkałym przez nadzwyczaj małą ilość doskonałych, niestarzejących się i nieśmiertelnych ludzi, zresztą podobnych do pięknych mędrców Toskany. Taki swiat istniał w legendach chrześcijańskich i w mitach pogańskich. Mona Liza, a czasem Ginevra Benci, albo inna jaka piękność florentyńska musiały się tedy przemieniać to w Madonnę, to w świętą, to wreszcie w jakieś bóstwo greckie. Leonardo uczynił z Ginevry Herodyadę bladą, przyodzianą w zieloną suknię, niosącą obojętnie głowę Jana Chrzciciela, położoną na srebrną misę, jak to można widzieć w jednym z włoskich gabinetów galeryi drezdeńskiej. Czasem przemieniał Giocondę w chłopca, w Dionyzosa greckiego, wieńczonego wianem, uśmiechniętego w dziwnem weselu, nagiego zupełnie, wskazującego palcem niebo, a patrzącego w świat dziwnemi oczyma, co nie znały nigdy troski, jak to widzimy w Luwrze paryskim w Długiej galeryi. Czasem czynił z niej Bogarodzicę, co z rozpuszczonym kędzierzawym włosem klękła w błękitnej pieczarze, w której powinno być ciemno, a w której nie wiedzieć dlaczego jest jasno. W głębi jaśnieje krajobraz, pośród którego dziwaczne skały powstały z łąk i lasów. Skały sine jak kobałt, niebo błękitne, a trawa zieleni szmaragdowej. Wszystko płonie wewnętrznem światłem i nadziemską jakąś, szklanną, jaśniejącą, choć zamroczoną i zielonawą barwą. Twarz blada Madonny udrapowanej w klasyczne szaty błękitnawe, wygląda z popod misternie trefionych kędziorów, tajemniczy uśmiech ją stroi, a wzrok

Madona pośród skał, obraz Leonarda da Vinci, str. 158.

19

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

Maryi przenikliwy, kochający, promienny, nieopisany, spoczął na dwu dzieciach nagich, ponad któremi rozpostarła miłośnie dłonie. Dziećmi temi Jezusik i święty Janek. Jezusik siedząc na ziemi poucza i podniósł pouczając rękę; święty Janek na przeciwko klęczy; złożonemi rękami ujmuje pobożnie krzyżyk drewniany i rozumie. Zdawałoby się, że niepodobieństwem nadać niemowlętom wyraz mądrości najwyższej i przenikliwego zrozumienia, a przytem nie zniszczyć ich dziecinnego wdzięku; dokazał tego Leonardo, i choć te dzieci bardzo blade, jakby przez zielonawe szkło widziane, uczynił dzieci przemądre razem, i święte, i żywe i przecudne. Przy Jezusiku klęczy anioł w wieku pacholęcym, znowu podobny do Mony Lizy, nieśmiertelnie piękny i uśmiechając się czuwa nad niemowlęcem ludzkiem ciałem Słowa Bożego. Obraz ten słynny za odrodzenia, jest jednym z najpiękniejszych obrazów na świecie i jest najpiękniejszym z obrazów Leonarda, które widziałem. Znajduje się obecnie w Wielkiej Toskańskiej sali galeryi narodowej w Londynie. Długa Galerya Luwru posiada mniejszą i brzydką waryantę tego obrazu, wykonaną przez jakiegoś ucznia i zwaną pospolicie: *la madonne aux rochers*, to jest Przenajświętsza Panna pośród skał.

W *Salon Caré* w Luwrze znajduje się natomiast inny wielki obraz Leonarda, zasługujący na wszelką uwagę. Święta Anna zasiada pośród krajobrazu, odgraniczonego w głębi błękitnemi skałami; na jej kolanach siedzi dorosła już Bogarodzica, która się pochyliła ku ziemi, podtrzymując dzieciątko Jezus, które się bawi z barankiem, spoczywającym na murawie. Pomysł ten i układ obrazu dziwaczny i nieprzyjemny, byłby znośnym na starym ikonie bizantyńskim, albo naiwnem niemieckiem malowaniu, ale razi tu gdzie wszystko odrysowane w sposób klasyczny. Przytem zielonawy obraz ucierpiał bardzo z czasem, i wystąpiło na nim mnóstwo czarnych plamek, które szpecą wiele obrazów Leonarda, pokrywając na nich cienie, ale fantastyczny krajobraz i twarze świętej Anny i Bogarodzicy, podobnych do Mony Lizy i do Ginewry Benci, dają przecie obrazowi urok, który się wzmaga w miarę tego, jak się doń przyzwyczajasz.

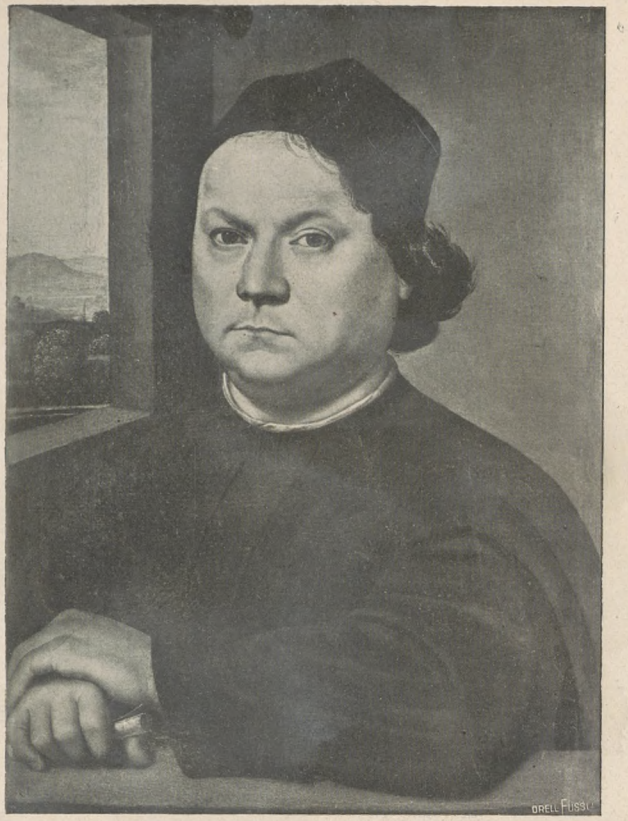
W małej sali malarzy toskańskich w galeryi *dei Uffici* we Florencyi, znajduje się nie wielki obraz olejny, o którym Vasari, dziejopis starej włoskiej sztuki baje, że powstał za młodzieńczych lat Leonarda, ale który nie mógł być malowany wcześniej, jak w szesnastym wieku. Obraz ten wyobraża głowę Meduzy, ściętej mieczem Perseusza, leżąca na srebrnej misie. Gadziny oplotły mar-

murowe czoło dziewicy i syczą. One jeszcze i one jedne tu żywe. Tysiąc świateł metalicznych lśni w bogatych zielonych splotach. Tyle światła w tych gadzinach, że się zapomina o ich śliskiej obrzydliwości. a piękność klasyczna doskonale modelowanej głowy spogląda na nas z popod zbyt czarnych cieni, które siadły na wszystkie niemel obrazy Leonarda. Meduzę obróciła była zazdrośna bogini Minerwa w straszny potwór; kazała jej mieć gadziny zamiast włosów i zabijać wzrokiem. Straszna to być musiała męka dla dziewicy, ale ta męka już skończona i głowa martwa legła już na misie. Martwa ona już na prawdę, bo połyskujące zęby wyglądają z popod skostniałych ust. Błękitne oko, choć martwe, patrzy spokojnie przed siebie. Żaden kurcz nie skalał piękności i ta głowa ścięta o włosach z gadzin, piękna spokojem i potęgą bogiń Fidyaszowych. Leonarda piękność i mądrość nie wtedy cudowne. Gdy jaśnieją spokojem i weselem wśród olimpijskiej ciszy. On chciał wyrazić piękność doskonalszą, mającą początek w duchu, piękność, której żadna boleść i zniewaga żadna, nie zdoła przyćmić.

Gdy się Lronardo starzał, rozbrzmiewała dokoła niego sława malarzy nowego, młodszego pokolenia Michała Anieła i Rafaela. Z Michałem Aniołem musiał nawet we Florencyi stanąć do zapasów, rysując o lepsze z nim kartony bitew dla sali radnej we florentyńskim ratuszu, i choć zrobił rzecz wielce sławną, której dziś już nie posiadamy, zbrzydził sobie ojczyznę i włóczył się odtąd niespokojnie po Włoszech i na ostatku po Francyi, dokąd go był wezwał Franciszek I. Uległ sam wpływowi Rafaela i sławna Madonna Leonarda, przechowana w Ermitarzu petersburgskim ma przypominać raczej owego najsławniejszego ze wszystkich malarzy, a nie tajemniczego Leonarda.

Aby skończyć z wielkiem pokoleniem ostatnich włoskich malarzy pietnastego stulecia wspomnę jeszcze trzy imiona: Lorenza da Credi, Piotra Pollamola i Piotra da Cosimo.

Pierwszy z nich Wawrzyniec czyli Loronzo da Credi (1459—1537) był współuczniem Leonarda w pracowni Verrochia i długo zajmował się wyłącznie obrabianiem kruszców, czy to jako złotnik czy to jako gisser. Dopiero gdy Leonardo zaczął we Florencyi cudów pędzlem dokazywać, imał się Lorenzo malarstwa olejnego w ślad za Peruginem, Leonardem i Belinim, którego poznał był w Wenecyi. Obok kilku dzielnych portretów godnych prawie Leonarda, malował często Boże Narodzenie. Bywa to zwykle obraz



9. **Portrait présumé d'André Verrocchio**
Florence, Musée des Offices

11. **Nativité**
Florence, Académie des Beaux-Arts

20

BIBLIOTEKA NARODOWA

okrągły, wśród którego klęczy Boga Rodzica, nad jakimś Jezusikiem, złożonym na słomie; mały ów chłopczyk bawi się z braciszkiem, a w głębi widać, bardzo pięknie starannie, a drobnostkowo wykonany krajobraz. Barwy bywają na takich obrazach świetne, choć poniekąd jaskrawe; modelowanie ciał jest silne, choć może nieco twarde; głowa Matki Boskiej bywa zupełnie spokojną i zupełnie piękną, a głowy dzieci zresztą bardzo naturalnych, bywają zbyt wielkiemi, ciała ich prawie garbatemi. Jeden z wielu podobnych obrazów znajduje się w zbiorze książąt Czartoryskich w Krakowie. Akademia Florentyńska przechowuje w wielkim korytarzu obraz większych rozmiarów i czworoboczny, malowany przez Lorenza, a wyobrażający ten sam przedmiot. W tym obrazie jest wszelako więcej postaci; jest i św. Józef, są pastuszkowie i aniołowie, a wszyscy pięknie modlą się pobożnie do nowonarodzonego Chrystusika.

Piotr syn Wawrzyńca był tak wiernym i nieodstępnym uczniem Kozmy Rosselego, że zapomniano zupełnie o jego prawdziwym ojcu i że go przezwano Piotrem synem Kuźmy. (Pier di Cosimo 1462—1531). Był to wielki dziwak i odludek, a obrazy jego zwracają raczej na siebie uwagę fantastycznością swoją nieokiełzaną, niżby się miały podobać zaletami swemi. Mimo to nie można temu zaprzeczyć, aby ich układ nie świadczył o silnej wyobraźni i o wielkiej znajomości rysunku.

W sali starych malarzy w galeryi dei Uffici we Florencyi zawieszono obraz Piotra, wyobrażający wyswodzenie Andromedy przez Perseusza. Trudno o dziwaczniejszą poczwarę morską, nad tę, która grozi królewnej nagiej, przywiązanej do skały, na której pięknem obliczu nadzieja walczy z trwogą. Perseusz już podniósł wielkim rozmachem miecz, którym łep poczwarze zetnie, a tłumy które siadły nad wybrzeżem morskiem grając i spiewając cieszą się już naprzód wyswobodzeniem ofiary. Wszystkie figury są miniaturowe, a krajobraz bardzo piękny.

Większą wartość od tej dziwnie rozrzuconej kompozycyi, posiada wielki okrągły obraz zawieszony w Galeryi Drezdeńskiej, w sali Corregia. Jest to podobno arcydzieło malarza; a posiada wszystkie jego zalety, bez wad. Obraz ten wyobraża spoczynek podczas ucieczki do Egiptu, a siła rysunku i żółtawej, płonącej barwy przypomina najlepsze utwory Signorellego. Jest coś nadludzkiego w wielkiej Bogarodzicy przyobleczonej w napoły kapłańskie szaty, a pochylonej nad dzieckiem leżącem wśród pustyni. Nie brak smętnej powagi sędziwemu Józefowi, a dwoje długoskrzydłych anioł-ków, o barwnych szatach, przypomina mistyczną poezyą dawniej-

szej Florentyńskiej szkoły. Siadły wśród pustyni, na skale, ściskają się nawzajem i czuwają nad Boskiem dzieciątkiem.

Galerya Narodowa w Londynie posiada w wielkiej sali Toskańskiej obraz mitologiczny, mniej bezładny od Florentyńskiego. Gdzieś nad morzem leży piękne, nieżywe, pokrwawione ciało Prokrydy; pies jej wierny, Lajlaps, czuwa przy zwłokach, a inne psy chodzą gdzieś w głębi ponad brzeg morza. Faun rubaszny znalazł piękne ciało i patrzy na nie z lubieżną radością, a płonące barwy i wielka malarza sztuka techniczna nadają niepięknemu może przedmiotowi istotną wartość, która bywa jednak zazwyczaj największą w portretach Piotra, w których chodziło przedewszystkiem o umiejętność malowania, a nie o piękność pomysłu i poprawność układu. Można się o tem tu zaraz w Londyńskiej galeryi przekonać, przechodząc do sali Ferarejskiej, gdzie portret rycerza wykonany przez naszego Piotra dei Lorenzi, jak się naprawdę nazywał, uderza życiem i niezwykłą pięknością.

Pietro Paloiuolo (1443—1495) był podobno najznaczniejszym pomiędzy dopiero co wymienionymi. Brat znakomitego rzeźbiarza i złotnika Antonia, używał jego pomocy przy malowaniu swoich obrazów, w mierze która się bliżej nieda określić i która sprawiła wielkie zamięszanie po katalogach galeryi, które obrazy przypisują to Antoniemu to Piotrowi. Malarzem właściwym bywał jednak jak się zdaje zawsze Piotr, Antoni tylko pomocnikiem. Paloiuolo zresztą podobnie jak Lorenzo da Credi i Pier da Cosimo, niemalował fresków, tylko obrazy sztalugowe, a był jednym z pierwszych, którzy we Florencyi i w Rzymie używali farb olejnych. Prześliczne jego Zwiastowanie znajduje się w Starem Muzeum Berlińskiem, bardzo bliskie klasycznej doskonałości i łączące rysunek i bogate pomysły Florentyńskie, ze świetnością kolorytu Belliniego, i z subtelnością jego cieniów. Marya siedzi, w prześlicznym renesansowym gmachu, pośród cudnie zielonej okolicy i pochyliwszy głowę słucha pozdrowienia anioła, który klął na dworze, przed jej domem. Pomysł w głównym zarysie podobny do zwiastowania Crivell'ego i wykonanie szczegółów różnych, włosów i klejnotów równie subtelne; ale jest w obrazie większy spokój, większa pełnia i równowaga, większa prawda i wspaniałość prawdziwego krajobrazu; niema tej fantastycznej poezyi i przenikliwej oryginalności, które nadają tak dziwny urok dziełom subtelnego Wenecyanina.

Najgłośniejszy, a bardzo wielki obraz Paloiuola znajduje się w Wielkiej Toskańskiej sali w Galeryi Narodowej w Londynie.

Jest to obraz nieco dziwaczny, ale znakomity tak rysunkiem, jak kolorytem i przedstawia męczeństwo świętego Sebastyana. Nagi święty, o posągowych formach został przywiązany do ściętych konarów wysokiego drzewa stojącego wśród wspaniałej okolicy, a ludzie w strojach pietnastego wieku strzelają doń z dołu, w różnych zawsze prawdziwych postawach. Jest tu ruch wielki, jest życie potężne, ale obraz nie przemawia do serca tak, jak Zwiastowanie Berlińskie.

VII.

Rafael i jego szkoła.

Powiadają, że młody Rafael Sanzio, syn miernego malarza Jana Sanzio z Urbinu, pomagał Pinturicchiowi przy wykonaniu fresków w Libreryi Syenskiej. Był to uczeń Perugina, stał się największą chwałą szkoły Umbryjskiej i historya malarstwa nadała mu imię największego z malarzy. Każdy człowiek wykształcony słyszał o nim pod imieniem Rafaela, które mu we wszystkich nowożytnych językach nadają.

Rafael (1482—1520) był z razu dość wiernym naśladowcą swojego mistrza i tworzył podobnie smukłe, a dziecinnie wdzięczne postacie, oblane prześlicznym słonecznym kolorytem, wymodelowane zapomocą niezrównanie cieniującego pędzla i przemienione przez jakąś słodycz nadziemską. Zalety Perugina zachował długo, a już w pierwszych swoich utworach posiadł rozmaitość wyrazów i swobodę kompozycyi większą od tych, któremi Perugino zazwyczaj władał i rychło umiał nadać swoim obrazom bardziej powszechnie ludzkie znaczenie; można twierdzić, że skoro Rafael zaczął malować, dorównał najlepszym dziełom nauczyciela, a nauczyciel stracił możność tworzenia dzieł równie dobrych, jak obrazy ucznia.

Związek pomiędzy Peruginem a Rafaelem pozostał aż do roku 1505 tak ścisłym, że malowali wspólnie na drzewie wniebowzięcie, przechowywane w Pinakotece Watykańskiej w Rzymie, i na murze adoracyą Trójcy, dziś prawie zupełnie zniszczoną, w kościele św. Seweryna w Perudżyi, i że się spierają dotąd o to, kto z nich odmalował Wieczerzę pańską u św. Onufrego we Florencyi, i że najgłośniejsze dzieło tej tak zwanej pierwszej maniery Rafaela, poślubiny Matki Boskiej, przechowane w Galeryi Brera w Medyolanie, jest tylko trochę ożywionem naśladowaniem obrazu

Perugina, znajdującego się obecnie w Muzeum miejskiem w Caen w Normandyi. Widzimy tu wiotkie jeszcze postacie Perugina, wprawdzie żywe i naturalne, lubo symetrycznie ustawione. Pośrodku stanął wesół, a silny starzec w pstrej szacie żydowskiego arcykapłana, łączący ręce nowożeńców zawstydzonych. Marya to Umbrejska dzieweczka, w sukience o barwach gołębich ze skromnie spuszczonemi oczyma, zarumieniła się cała i skromnie rękę podaje oblubieńcowi jasnowłosemu. I Józef choć brodaty, młody tu jeszcze, a otwarcie rad i przyobleczony w draperye klasyczne, zadziwiające pośród orszaku przebranego z włoska. Śliczne dróżki stanęły po stronie Maryi i dalekie od zazdrości, gdzieś o własnem marzą zamęściu. Gachowie, których odmówiono, drużbują Józefowi w opiętych włoskich szatach i tak wyglądują żwawo jakby mieli świat piosnką naprawić. Jeden z nich z dziwnym wdziękiem łamie suchą laskę, która zakwitnąć nie chciała. Na drugim planie wznoszą się wspaniale schody, wiodące do świątyni, stojącej w głębi wśród zielonego krajobrazu, po którym wśród wiosny przechadzają się jacyś Florentyńcy i wszędzie widać jednakie wesele i wszędzie jednakie gołębie i słoneczne barwy.

Przedmiot kościelny służy tu za pozór do cudnej czysto ludzkiej sceny. Chodziło młodemu uczniowi Perugina o to, aby okazać ideał poślubin. Młodych tedy tylko sprowadził wśród wiosennej łąki, w młodym orszaku i tylko księdza umieścił między nimi, a nie masz ani nudnych gości, ani zakłopotanych rodziców, ani przyborów, któremi świat otacza i dręczy nowożeńców. Dwoje młodych ślubuje sobie wieczne kochanie, w młodym orszaku, na zielonej łące, a Bóg im błogosławi, oto treść obrazu i treść idealna zaślubin. Pomysł tedy już ze wszystkiem Rafaelowski. Jednak obraz przypemina przewiewnością swoją i świątynią, widzianą w głębi, nietylko poślubiny Perugina, które temu obrazowi za wzór służyły i od których jest piękniejszym, ale także oddanie kluczów niebieskich Piotrowi, malowane w kaplicy Sykstyńskiej, któremu nie dorówna. W wykonaniu trwa niepewność. Szczegóły doskonale malowane, ale postacie długie i twarze zbyt dziecinne i jednostajne, a pendzel jeszcze równie nieśmiały, jak kompozycya obrazu, Rafael sam wiedział o tych niedostatkach i chcąc kiedyś przedstawić widzom doskonałe obrazy, postanowił pojechać do Florencyi na naukę.

Gdy przybył do słynnego miasta nad Arnem, w którem Leonardo da Vinci piastował berło sztuki, podjął się od razu dzieła monumentalnego i odmalował w refektarzu klasztoru św. Onufrego Wieczerzę Pańską, na której zostawił swój podpis i datę 1505.

Obraz zupełnie jeszcze skomponowany tak, jak u Rossellego i Ghirlandaia, a postacie w nim młodociane wiotkie i ekstatyczne jak u Perugina. Jest jednak w głowach biesiadników, siedzących spokojnie za stołem, dziwna piękność i nieopisana świętobliwość, które nadają freskowi wysoką wartość, pomimo dziecinnej nieśmiałości pomysłu. Osobno siedzący Judasz ma rysy równie piękne, jak rysy jego świętych towarzyszy, ale wyraz dziwnej nikczemności siadł na tej pięknej twarzy. Obraz ten to piękna pieśń kościelna i siedząc przed nim, radujemy się i podziwiamy jedno z najpiękniejszych dzieł sztuki kwadroczentystów. Współczesnym Florentyńcom nie podabał się obraz; był rzeczą spóźnioną, był dziełem klasztornej jeszcze prawie sztuki, a Florentyńcy pracowali od trzydziestu lat nad tem, jakby sztukę ze wszystkiem wyprowadzić z klasztoru na świat Boży, i radowali się właśnie ze wszystkiem świecką pięknością portretów Leonarda, malowanych na szerszem tle. Obraz ten złocony i symetryczny, malowany w dziewięć lat po Wieczerzy Pańskiej Leonarda, nie mógł tedy zwrócić uwagi na młodego artystę; milczała o nim krytyka szesnastego stulecia. Pokryto go niebawem tynkiem, może za pozwoleniem samego Rafaela, dopiero w roku 1845 odkryto fresk pod tynkiem i zaczęto ten fresk podziwiać, niedowierzając zresztą znalezionemu podpisowi i spierając się o to, czy obraz jest dziełem Rafaela, czy Perugina, czy Guerina z Pistoi?

Nie długo jednak, za kilka miesięcy zaledwo dorównał Rafael samemu Leonardowi, na tem właśnie polu, na którem tenże zbierał najświetniejsze wawrzyny i szybkie sukcesa Rafaela jako portrecisty sprawiły podobno, że Leonardo zniechęcony znowu zaniedbał sztukę, którą był się przez kilka lat zajął gorliwie. Portreta te Florentyńskie Rafaela dość liczne, są wstępem do jego, tak zwanej, drugiej maniery. Przypominają bardzo Leonarda, są nadzwyczaj starannie wymodelowane i przedstawiają ludzi jakby żywych, pięknych i rozumnych, a widocznie pozujących do portretu. Słusznie najsławniejszemi między niemi są dwa maleńkie portreciki, bogatego Florentyńca, Anioła Doni i jego żony, Magdaleny z domu Strozzi, przechowane obecnie we Florencyi, w pałacu Pitti w sali Apolina. Muzeum* książąt Czartoryskich w Krakowie posiada, z tej samej epoki prześliczny lubo niedokończony portret księcia Urbinu, o młodziuchnej twarzy i wdzięku przypominającym jeszcze pendzel Perugina, a jednak przejęty prawdą życia niezrównaną. Patrząc, na te obrazy myślałbyś może, że to arcydzieła Leonarda, gdyby cię odmienny koloryt nie przestrzegał, że to portreta wykonane przez in-

nego malarza; złote bowiem słoneczne barwy Perugina dodały swój wdzięk wiosenny do zalet niezwykłych portretów wielkiego Florentyńca.

Madony Rafaela zasłynęły niebawem obok portretów i bardziej od nich. Trudno temu dać wiary wiele takich madon namalował niezmordowany młodzieniec, w trzech leciech, które spędził we Florencyi. Możemy tylko wymienić sławniejsze. Nie znalazł jeszcze w nich Rafael ideału Matki; zbyt młode to jeszcze dzieweczki, prawie dzieci, z dziećmi na ręku, albo u stóp swych, mistyczna jakaś niepokalaność owiała ich jasne czoła, otoczone jasnym włosem, a strój ich strojem Toskańskich wieśniaczek. Rafael młody szukał wszędzie wdzięku tylko, wierny w tem tradycyi nauczyciela; nie matki malował przeto, tylko starsze siostry, bawiące się z młodszem rodzeństwem. Każda z tych madon to rzecz cudna, to pączek wiosenny pełen przedziwnej obietnicy, ale to jeszcze nie pełny kwiat.

Czasem Boga Rodzica zachowała majestat kościelny i zasiada na stolicy pośród świętych, słuchając grania, albo spiewu prześlicznych, nagich a pulchnych aniołków. Obrazy to symetryczne, a uroczyste, na wzór świętych rozmów malowanych przez Ghirlandaia i Jana Bellini'ego, w których przebija jeszcze cała słodycz Umbryjskiej szkoły, z których przemawia złoty blask kolorów Perugina. Najdawniejsza pośród nich jest to Madonna Ansidei; przechowana w sali umbryjskiej galeryi narodowej w Londynie, obraz, w którym widać jeszcze wątłe zamodlone postacie, jak na obrazach nauczyciela Rafaela. Później już naprzykład na Madonie księcia Ripaldo w (*South Kirssington museum*) w Londynie, kształty postaci są z Florentyńska pełne, a najsławniejszą i najlepszą z tych Madon, jest Przenajświętsza Panna pod baldachimem, wielki obraz nie wszędzie własnoręcznie przez Rafaela samego wykonany, który podziwiamy w sali Saturna, w Pałacu Pitti we Florencyi. Te Madony jednak najmniej charakterystyczne dla Rafaela i może najmniej piękne, choć dorównują najlepszym obrazom malowanym, zanim Rafael przybywał we Florencyi.

Najczęściej widzimy na niewielkich obrazach zwykłe śmiertelnice, proste chłopki albo mieszczki Toskańskie, których świętość widoczna tylko po niewinności i miłości i prostocie, które wystąpiły na śliczne lice, a których jedyną królewską ozdobą, słoneczne barwy rozlane mistrzowską dłonią Rafaela na ich ciało niepokalane. Często siedzą na darni wśród łąki, a u ich stóp igra dwu nagich trzyletnich chłopczyków, Chrystusik i św. Janek, bawiąc się ptaszkiem albo krzyżem. Miejsce dawnej uroczystej symetryi, zajmuje

swoboda wiosenna, wśród której dziewczę tworzy wraz z dziećmi piramidę samotną, pośród wiosennego krajobrazu, wykonanego z największą miłością. Nie ma dokoła ani świętych, ani aniołków, tylko wiosna i niewinność, towarzysząca samotnej panience trzymającej często w ręku książeczkę do nabożeństwa, a miłość niewinna i urocza, łączy ze sobą trzy młodziutkie, a cudownie malowane postacie, stworzone przez młodego Rafaela, a posiadające właściwą sobie tylko a przedziwną poezyę, za którą wiecznie tęsknić będzie ten, co się raz w nią wsłuchał. Taką jest przedewszystkiem Madonna ze szczygiełkiem (del cardelino) w Trybunie w Galeryi dei Uffici we Florencyi; takiemi są Madonna na łące (im Gruenen) w Belwedrze w Wiedniu, Piękna ogrodniczka (La belle jardinière) w Salon Carré w Luwrze w Paryżu, Madonna księcia Alby w Ermitarzu w Petersburgu, i Madonna Esterhazy w muzeum peszteńskim.

Podobną, a przecież różną jest wreszcie Madona z dyademem (au diadème) w Salon Carré w Luwrze, w Paryżu. I ona także przyklękła pośród łąki zielonej, ale tylko Chrystusik spiący leży przed nią na murawie, a ona z niego zdejmuje zasłonę, aby spojrzeć na jego ciałko międziutkie, bielutkie, prześliczne, a jednak nie tak piękne, jak jej oblicze dziewicze.

Inne obrazy niemniej piękne, bywają jeszcze prostsze. Widać na nich dziewczę jedno tylko malowane po pas, na szarem tle, jakby jaki portret, a trzymające na ręku nagie niemowlę, niby braciszka. Postacie to zwykle naturalnej wielkości, prawie żywe i niepokalanie piękne; ideał kształtów dziewiczych widnieje na drzewie, a barwy jaśnieją pełną, choć subtelną jakąś prawdą i wiośnianym wdziękiem. Lekka zasłona ulata zwykle na plecach Przenajświętszej, a dzieweczka, już jak matka pochyliła się z pieszczotą nad dzieckiem, które się śmieje do niej, albo które się dziwi światu, na pół przelęknione i ze wszystkiem dziecinne, a nie tak przemądre i kapłańskie jak na obrazach dawniejszych. Jeśli ci chodzi o matkę dziewicę, o ową matkę, do której się modlisz, gdy odmawiasz Litanyę loretańską, masz ją tu na tych obrazach. Tu rozkwitł wonny kwiat na Madonnie wielkiego księcia (del gran Duca) w sali Saturna w Pałacu Pitti we Florencyi; na Madonnie Torrigiani w temże mieście, pałacu tego imienia, w Monachijskiej pinakotece na Madonnie Tempi w Chantilly, na Madonnie de la Maison d'Orleann, na Madonnie Colonna w starem muzeum berlińskiem i na wielu innych obrazach. Ale jeśli ci chodzi o pełny

ideał Matki, poczekaj jeszcze, a Rafael po każe ci kiedyś ten ideał!

Madonny te, rozrzucone po szerokim świecie, najgłośniej może roznoszą sławę Rafaela. Niewszystkie zarówno piękne, nie wszystkie powstały w chwili prawdziwego natchnienia, a niektóre bardzo ucierpiały w kolei wieków; ale wszystkie podziwia cnotliwy turysta z obowiązku, choć ich może wcale nie rozumie — bo nie odrazu dla każdego dostępne — boć przecie nie wolno się przyznać do tego, że się nie lubi Rafaela!

Nie same tylko Madonny i portrety malował Rafael w czasie swojego pobytu we Florencyi. Dwa przedewszystkiem obrazy innej treści domagają się koniecznie wzmianki. Św. Katarzyna z Aleksandryi stoi w Narodowej Galeryi w Londynie, wśród zielonego krajobrazu, podobna do jakiejś Madonny, a tem tylko od nich różna, że sama i że zamiast dziecka ma tylko w ręku swoim palmę męczeńską. Istnym cudem sztuki miniaturowo wykonany Chrystus w Galeryi Tosio w Brescyi. Dla tego już tylko obrazeczka warto odwidzić to Lombardzkie miasteczko. Podobnie jak owe Madonny, zasiadające pośród łąki, tak ów Chrystus nie przedstawia historycznej osobistości w jakiejkolwiek dziejowej chwili żywota. To Syn człowieczy, wyobrażony równocześnie i w swojej męce i w swojej chwale. Nagi, ma bok i ręce przebite, a na głowie koronę cierniową tak, jak wtedy, kiedy był przybity do krzyża. Ale na twarzy nie masz cierpienia, sama tylko miłość widnieje; lewicą wskazuje ranę w boku, prawicą błogosławi ludziom i zdaje się nam mówić: „Pokój z wami“. Gdyby nie było całego Chrześciaństwa w twarzy Chrystusowej, starczyłoby samo namacalne prawie wykonanie tego cudu, aby z tego obrazka zrobić pierwszorzędne arcydzieło.

Inne miniaturki Rafaela z owej epoki mają bardziej szkicowy charakter, ale są pełne świeżego wdzięku i nie mogą tu być pominiętemi.

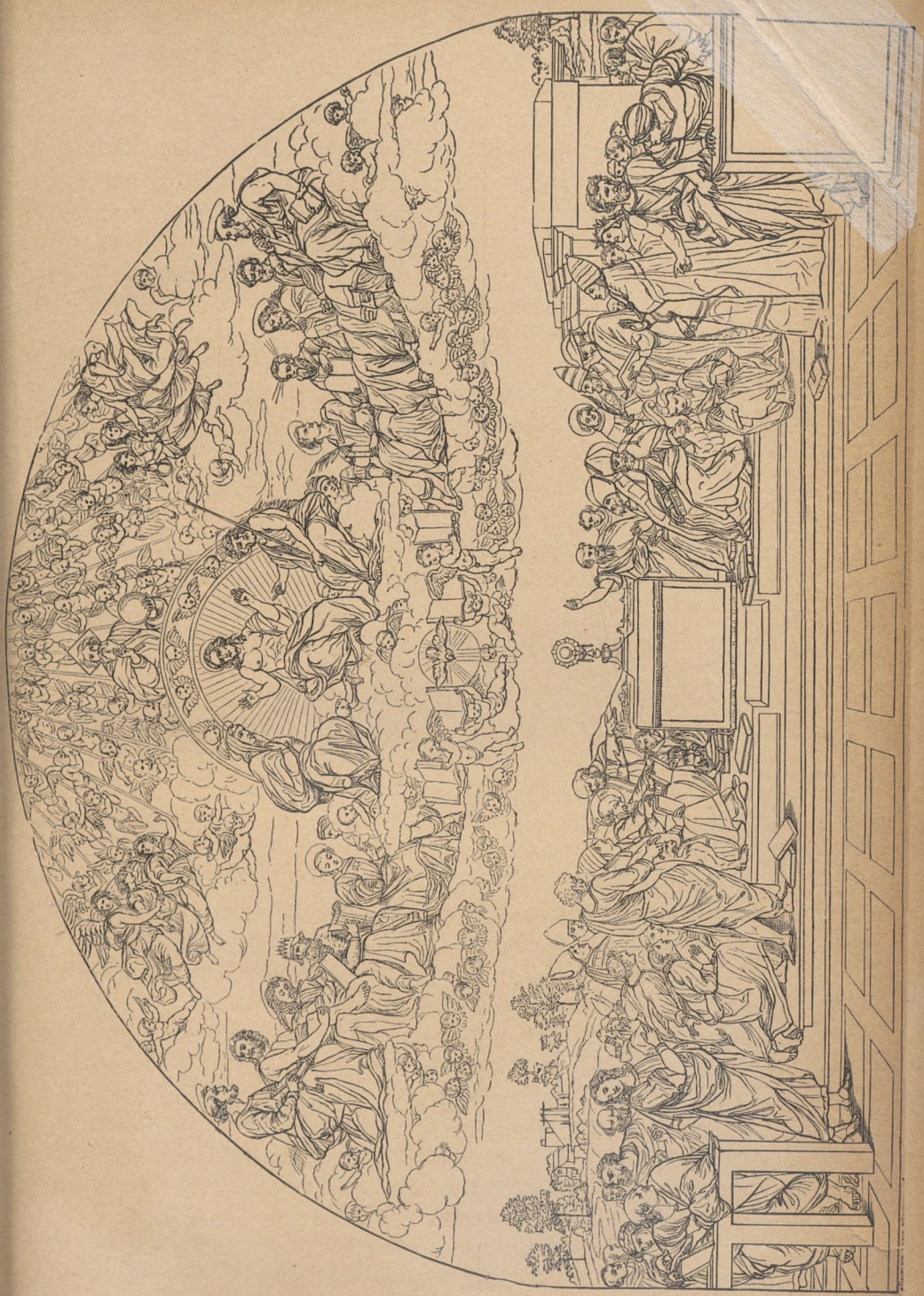
W sali Umbryjskiej Galeryi Narodowej w Londynie nieopodal od świętej Katarzyny i od Madony Ansidei znajduje się obrazek zwany snem rycerza. Jest to starożytna alegorya, prawie klasycznie oddana. Młody wojownik starogrecki usnął na swej tarczy, na rozstajnej drodze pod młodem drzewkiem oliwkowem. Dwie alegoryczne niewiasty przyszły do niego, a każda woła go przez sen w swoją stronę. Rozkosz podaje mu kwiat, a poważna cnota miecz i księgę. Gdy się rycerz zbudzi — wybierze. Rzecz tę opowiedział

przed wiekami Ksenofon, wymalował teraz młody Rafael, z dziwnie świeżym urokiem.

W *Salon Carré* w Paryskim Luwrze oglądamy aż trzy podobne miniaturki. Święty Michał, zwalczający smoka, powstał pod jakimś wpływem flamandzkim, zbrojny, pancerny, skrzydlaty archanioł stoi na jednej nodze na karku węża, czy raczej smoka, który się ogonem oplótł dokoła tej nogi. Archanioł wzniósł drugą nogę i miecz wśród nocnego powietrza. W głębi płonie miasto jakieś, a najdziwaczniejsze piekielne poczwary przypatrują się z przestrachem pogromowi swojego hetmana. Na drugim obrazku siadł nagi, a brzydki człowiek wśród wiośnianej okolicy i gra na sopiałce. Jest to Marsyasz. Apollo Bóg pieśni słucha go, młody, piękny i podobnież nagi, ze wspaniałą wzgardą, sparłszy swoje prześliczne ciało o długą laskę, a zawiesiwszy lutnię na ściętym pniu. Wreszcie widzimy na trzecim obrazku średniowiecznego rycerza siedzącego na koniu ognistym i zwalczającego mieczem smoka. Ten sam rycerz na tym samym koniu zwalcza tego samego smoka kopią w Ermitarzu Petersburskim. Zaraz poznamy, że tu chodzi o świętego Jerzego.

Mniej może piękną jest większa dramatyczna scena, którą Rafael odmalował we Florencyi w roku 1507 na obstalunek pani Atalanty Baglioni z Perugii. Obraz ten wyobrażający złożenie do grobu Chrystusa, znajduje się obecnie w pałacu Borghese w Rzymie. Klasycznie udrapowane postacie niosą Chrystusa do grobu, z przesadzonem wytężeniem siły muszkularnej; Marya Magdalena zagląda po raz ostatni w twarz umarłego, a matka jego mdleje w głębi, ratowana przez święte niewiasty. I koloryt i wyraz twarzy, i układ postaci jasny, piękny, różnorodny, a jednak w kompozycyi jednolity, a choć w gruncie rzeczy geometryczny, przecie tak swobodny, jak to nigdy u Perugina nie bywało. Na to, aby piękna linii i aby klasycznie pięknych twarzy nie zamącić osłabiono wszystko, co może boleść wyrazić i starano się o to, aby postawa każdej postaci była jak najpiękniejszą. Tem samem wprowadzono do kompozycyi pierwiastek teatralny i akademicki, który podnosi pierwsze wrażenie, ale sprawia, że kto się dłużej w obraz wpatruje, zupełnej prawdy w nim nie odczuje. Rafael malował później sceny dramatyczne pełne życia, najdoskonalsze może wzory obrazów historycznych. Ale do śmierci trafiało mu się, że popadał w zimno akademickie.

Sława młodego malarza doleciała rychło do Rzymu, dokąd go powołał papież Juliusz Ilgi i gdzie mu kazał odmalować wielkie



Dysputa Przenajświętszego Sakramentu, fresk Rafaela w Watykanie w Rzymie, str. 171.

21

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

freski w sali watykańskiej, w której papieże zwykli uroczyście pieczęć na bulach przykładać. (*Stanza della Seguatura*). Dorwawszy się wielkiego, monumentalnego zadania, postanowił Rafael wyobrazić treść duchownego życia ludzkości, i stworzył zatem pierwszy wielki cykl, który w swojej głębokiej filozoficznej myśli objął zarówno Chrześciaństwo i klasyczne pogaństwo. I w wykonaniu jawi się to, co zresztą było już widocznem w złożeniu do grobu, że Rafael uwierzył już stanowczo w grecki ideał, i że go odnalazł w zupełnej czystości, używając nawet najchętniej strojów starożytnych, dlatego że najmniej osłaniają kształty ciała ludzkiego i że najmniej przenoszą widza w czas i przestrzeń ściśle ograniczone, i najbardziej człowieka tylko nam przedstawiają, a nie człowieka z tego lub owego narodu lub wieku. I w tych freskach przekonał Rafael i siebie i potomność, że nikt nie umiał lepiej malować, nawet wówczas i we Włoszech, że Michał Anioł i Tycyan może malowali równie dobrze a inaczej, że nikt z pewnością nie przewyższył sztuki Rafaela, że nikt nie dorównał jego słodyczy pięknej prawdzie jego postaci i wszechstronności jego spokojnego geniuszu.

Na suficie odmalował Rafael cztery boginie niby: Teologię, Filozofię, Poezyę i Prawo. Teologia sparta o księgę, siadła z natchnionym wzrokiem pośród obłoków i zna Boga, Filozofia zamyślona i poważna wśród ksiąg i narzędzi matematycznych jest panią myśli i rachuby, liczby i duchownego ładu, a przyczyn znawczynią; bogini prawa trzyma w ręku miecz karzący; bogini poezyi lirę dzierży i siadła z wieńcem na czole, natchniona cała, przez Boga owiana mistrzyni słowa i sztuki. Alegorye to, ale świeżo wykonane, z natchnienia własnego wymyślone, alegorye, w których się malarz kochał i które są jeszcze pełne naiwnego wdzięku Perugina, a posiadły już także pełne piękno klasyczne.

Pod Teologią stanęła oblana złocistem światłem, a gdzieniegdzie jeszcze pozłotą kraśna: „Dysputa Przenajświętszego Sakramentu“ (*la disputa*) dziwnie nazwany cud młodzieńczego malowania. Jest to ostateczne i najpiękniejsze powtórzenie scen malowanych od wieków po całem chrześcijaństwie po absydach i łukach tryumfalnych kościołów. Jest to apoteoza Chrystusa i wyobrażenie chrześcijańskiej prawdy. Pośrodku obrazu, na dole, spoczywa Chrystus ukryty w Przenajświętszym Sakramencie, w monstrancyi na niewielkim ołtarzu. Po obydwu stronach stanęli symetrycznie, ale swobodnie ułożeni, a złączeni w różnorodne, jak najmisterniejsze i najpiękniejsze grupy, ojcowie i nauczyciele kościoła, którzy

Hostyi oddają cześć boską, którzy o niej rozmyślają, albo jej sławę głoszą, wskazując na niebo, gdzie się świętym Bóstwo kiedyś zjawi, już nie pod figurą.

Ołtarz nie wystawiony w Kościele, tylko na posadzce, otoczonej kamiennemi szrankami, a wymurowanej pośród zielonych słonecznych wzgórz. Koło ołtarza zasiedli na czterech krzesłach czterej wielcy nauczyciele Kościoła Zachodniego, przyobleczeni w szaty mszalne, tak jak wszyscy dygnitarze kościelni na tym fresku. Na lewo od ołtarza, (ze stanowiska widza) siedli papież Grzegorz wielki w potrójnej koronie i święty Hieronim, u którego stóp spoczął lew, towarzysz jego w pustyni. Obaj trzymają księgi otwarte na kolanach, ale Grzegorz księgi nie czyta i natchnienia szuka w niebie, ku któremu zwrócił oczy. Hieronim badawczo zagłębiony w Piśmie Świętym, którego był tłómaczem. Nad Hieronimem stanął kapłan łysy i brodaty, podobnie jak Hieronim, i z zapałem wskazuje oburącz Przenajświętszy Sakrament, jakby miał naprzód odpowiedzieć protestantom, mówiąc: tu zbawienie, a nie w martwej literze Pisma.

Naprzeciw Hieronima siadł w biskupim stroju, Ambroży święty, który ujrzał w zachwycie Trójcę Przenajświętszą, zjawioną ponad Sakramentem w niebie, w górnej części obrazu. Ale jeśli ksiądz katolicki wskazuje Hieronimowi Chrystusa, ukrytego pośród nas, o którym tylko pokorna wiara świadczyć może, poganin jakiś w klasycznej draperyi wskazuje, Ambrożemu Trójcę niebieską, podnosząc wspaniale ramię. Ów poganin, barczysty i brodaty, to podobno Platon, którego rozum naturalnem światłem wiedziony przeczuł istotę Swiętej Trójcy. Obok Ambrozego drugi biskup, św. Augustyn, dyktuje siedząc. U jego stóp siadł na stopniach ołtarza, klasycznie udrapowany idealnie piękny młodzieniec, spisujący skrzętnie treść teologii, dyktowaną przez Augustyna.

Za Augustynem i Ambrożym stanęło grono późniejszych teologów: mnisi: Duno Scot i Tomasz z Akwinu; papieże Inocenty III i Sykstus IV, stryj Juliusza IIgo wreszcie kardynał Bonawentura i poeta Dante, który tak wspaniale opisał tajemnice chrześcijańskie, a którego poznasz i po rysach i po średniowiecznym kapturku i po wawrzynowym wieńcu. Wreszcie na pierwszym planie u prawego krańca obrazu oparł się na kamiennych szrankach sławny za odrodzenia we Włoszech filozofii i miłośnik starożytności *Pico della Mirandola* i obrócił się plecami do. chrześcijańskich tajemnic. Ale Aristoteles, którego dzieła nadewszystko ukochał, przechodzi koło niego w stroju starogreckim i bez zapału Platonowego,

ale wyraźnie i stanowczo wskazuje mu zgromadzenie chrześcian, jako miejsce, w którem się dowie o najważniejszych prawdach; bo Aristoteles podobnie jak Platon przeczuwał metafizyczne prawdy Chrześciańskie. Dwu biskupów prawdopodobnie Atanazy i Chryzostom, stoją za krzesłem Grzegorza Wielkiego. Przed nimi mąż poważny, w szatach starożytnych, plecami do nas obrócony, kroczy ku ołtarzowi, rzuciwszy księgi pogańskiej mądrości na ziemię. On jednak waha się jeszcze, czy ma w pokorze uklęknąć przed świętą tajemnicą; trzej podobnie udrapowani młodzieńcy już klękli z zapałem właściwym swojemu wiekowi, a czwarty prześliczny usiłuje oderwać od zażartej dyskusyi, grupę sofistów, spartą o szranki na pierwszym planie, u lewego brzegu obrazu, a przeciwstawioną pięknej, spokojnej grupie Pika z Mirandoli i Aristotelesa.

Jest jeszcze kilka innych pomniejszych grup w głębi obrazu; ale myśl kompozycyi już wyłożyłem i każdy może osądzić, jak jest głęboką i filozoficzną. I w niej jest już urok wielki, ale niezmiernie wdzięczny i żywy rysunek harmonia linii, harmonia nieco bladych barw, prześliczne fałdowanie szat, słodycz wyrazów i rozmaitość pięknych jednostajnie głów, czyni już z tej dolnej części obrazu dzieło tak doskonałe, że trudno się nań napatrzyć do syta.

Lecz oto nad głowami zgromadzenia ludzi ziemskich zjawił się na stolicy z obłoków pośrodku obrazu, wśród złotej gloryi, Chrystus niebieski, Chrystus w chwale, już nie pod figurą widziany, ten którego Platon wskazał Ambrożemu; pół nagi, młodociany, cudnie piękny cały miłością natchniony, i ręce otwiera wołając: „kochajcie, kochajcie tylko! a ja was do Boskiego przycisnę łona!“ Przy nim u Jego prawicy, na tejże chmur stolicy, Marya w błękitny płaszcz otulona, w Syna zapatrzona, cała w jednej miłości z Nim pogrążona; na lewicy Jan Chrzciciel, znów na poły nagi, brodaty i żylasty, męski i surowy, co Chrystusa ludom wskazuje, mówiąc: Oto baranek Boży!

Obłoki tworzą pod stolicą Chrystusową półkole zwrócone rogami do góry, na tem półkolu siedli w chwale święci Pańscy i patryarchowie, apostołowie i prorocy i z miłością wielką płomienistą patrzą w Chrystusa, piękni jak bogowie greccy i szczęśliwi zachwytem. Grono ich nie wielkie, są to tylko wybrani wśród wybranych, ci co Boga nadewszystko ukochali i co najgłośniej o nim świadczyli. Tuż za Matką Boską widać oblicze jakiejś starożytnej Sybilli, prawie zupełnie przez obłoki zakrytej, ona jeszcze za pogaństwa prorokowała o przyszłem zbawieniu poganom. Przy niej siadł w szatach dyakońskich młody jeszcze Szczepan, który pierwszy

po przyjściu Chrystusa, świadczył o nim krwią swoją i pochylony ku ziemi, wskazuje na niej narody wierne, przyprowadzone do wiary prawdziwej przez krew męczenników. Dalej król Dawid gra na harfiie, Jan Ewanielista spisuje swoje poetyczne widzenia, a nagi Adam rozmawia ze św. Piotrem o dokonanem już zbawieniu.

Zaraz za Janem Chrzcicielem starorzymski pogański żołnierz, obłokiem osłonięty. I on, podobnie jak sybilla i jak filozofowie tam na dole przygotowywał narody na przyjście Chrystusów, przywodząc je do owej jedności cesarstwa rzymskiego, wśród której mogło się jedynie rozejść słowo Chrystusowe; i jemu dlatego przeznaczono miejsce pośród świętych. Dalej siedli: Dyakon Wawrzyniec, jako przedstawiciel początkującego kościoła wśród pogan; prawodawca żydów i poprzednik Chrystusów Mojżesz, mąż brodaty, potężny, trzymający na kolanach swoich tablice, na których wypisano dziesięcioro przykazania Bożego; Jakób drugi obok Jana Ewanielisty „brat“ Chrystusów, Abraham przodek jego, trzymający w ręku ów nóż, którym gotów był przez posłuszeństwo własnego syna zabić, i wreszcie Paweł, apostoł pogan.

Gloria okrągła Chrystusów, jest naiwnie złocona; Bóg Ojciec w postaci błogosławiącego starca, na pół tylko widomy, stanął nad nią, pośród podobnież złoconych promieni, i dzierży w lewicy kulę światów podobny z umysłu do starochrześciańskiego ikonu. U stóp Chrystusów ulatuje duch święty w postaci gołąbka, otoczonego podobnież okrągłą glorią. Mnóstwo cherubinów napełnia obłoki i powietrze; sześciu większych aniołów ulatuje nad głowami świętych, a aniołkowie nadzy i rozkoszni dźwigają ewangelię, u stóp Chrystusa pośród chmur, kończąc od dołu, wyższą połowę obrazu, w której zjawione piękno doskonałe, idealne, nieskalane, oświecone światłem złocistem cudu, a tak pełne miłości i zgody, że ciebie gwałtem do siebie woła, na łono doskonałości, że ciebie wywyższa siłą kochania ponad świat ludzki, że niestrasznem czyni dla ciebie przebywanie w Bóstwie i że budzi w twej piersi wielkie bicie serca, podobnie do bicia skrzydeł, unosząc cię miłością, wobec ogromu boskiego ideału.

I oto na ziemi, w dolnej części obrazu przyjęte objawienie, budzi u zgromadzonych mężów owe uczucia, których się Chrystus u góry domaga, miłością płoną.

W każdym większym obrazie Rafaela żąda miłości, choćby jeden z owych przedziwnie żywych ludzi, odtworzonych przez jego pendzel i nigdy tak się nie łączysz słodko z ideałem, tak się nie wzmagasz miłością rzeczy boskich, jak kiedy się wpatrujesz w to,

co Rafael stworzył, a zwłaszcza za drugiej najczulszej maniery swojej.

Obok teologii, na drugiej ścianie, nad oknem, pod postacią poezyi, odmalował Rafael boski wczas, wśród którego rozum o pięknie marzy, a ten nazwano Parnasem. U szczytu Parnasu siadł Apolo nagi, pod wawrzynowemi drzwiami, u źródła Hipokreny, w cichem świetle wieczoru, i gra na skrzypcach wcale anachronistycznie. Postać to naga prawie i bardzo piękna, bóg poezyi, którego postawiono tu zuchwale obok Boga Chrześcian. Dokoła niego siedzą lub stoją siostry jego muzy, nieskalanie piękne, starogreckie dziewice, słuchające gry Boga, uważnie a spokojnie. Wnet za nimi u prawicy Apolina, stanęli najwięksi zdaniem ówczesnych Włoch poeci, — poeci epiczni. Na ich czele widać Homera, deklamującego swoje poemata, które młody skryba, siedzący u stóp jego, pilnie spisuje. Za nimi Wirgiliusz poucza Danta, wskazując palcem na Apolina, a sam prześliczny Rafael słucha ich rozmowy. U stóp Homera siadła Safona, wsparta o okno, i przysłuchuje się rozmowie, którą lirycy Alkeusz, Anakreont i Petrarka prowadzą o miłości, z Petrarkową Laurą. Z przeciwnej strony okna siadł białobrody Pindar na ziemi, i odę swoją wygłasza przed Horacym i Włochem Senazarem, niemogącymi ochłonąć z podziwu. W głębi obrazu wreszcie, gdzieś w skromnej dali u lewicy Apolina, zalecają się jakieś Frynie czy Leenie, lekkomyślni poeci Tybulus, Katulus, Propercyusz i Boccacio.

Jesteś wśród ludu poetów, co lotnym powiewnym marzeniom ciało nadaje, co ludzkość co chwilę od nudy uśmiechem wyrywa, jesteś wśród ludu co nadaje urok wczasowi; wszędzie na obrazie widzisz swobodę i szczęście, a z niejednego oka, wygląda na ciebie czułość Rafaela. Pieśni unoszą się w powietrzu wieczornem, a rozmowa wdzięczna ludzi rozmażonych pięknem wieczora, toczy się między niewiastami i mężami szczęśliwymi. Oto zaiste atmosfera, pośród której powstaje „matka Poezya, przez Boga natchniona“ co, wiecznie nowych upaja kochanków.

Obok wiary odmalował Rafael sztukę i stworzył obraz prześliczny. Obraz ten jednak, mimo to, że na każdym kroku świadczy o geniuszu Rafaela, i że należy do największych arcydzieł sztuki malarskiej, nie równa się dyspucie, a to z różnych powodów. Po pierwsze wyznaczono dla tego obrazu ścianę węższą i przebitą oknem tak, że Rafaelowi było ciasno i niewygodnie. Malarz potrafił nawet niewygodną framugę okna zużytkować i śliczną kompozycyę ustawić swobodnie dokoła jej górnej części, ale nie mógł

już temu zaradzić, że na to, aby módz obraz oglądać trzeba sobie okno przedtem zasłonić kapeluszem albo książką, i że bez tego obrazu odmalowanego jak zwykle cichemi barwami, nie widać do tego stopnia, że obraz ten prawie nie oddziałuje na fizyognomię komnaty pieczęci, i że każdy widz ogląda go tylko czas krótki.

Oprócz fizycznych przeszkód, moralne, że tak rzekę, defekta, zmniejszają dla nas wrażenie tego obrazu. Źródłem tych defektów jednostronne zapatrywanie ówczesnych humanistów włoskich, którzy treść obrazu podyktowali. Zamiast przybytku wszystkich sztuk, mamy tylko przed sobą przybytek poezyi, a pośród poetów umieszczonych na Parnasie, u Rafaela, podobnie jak pośród poetów włoskich za odrodzenia, nie ma ani jednego tragika, i ani jednego komika, z czego wynika to dziwactwo, i poetom epicznym przeciwstawiono jedynie, trzy dość niestosownie oddzielone grupy liryków.

Na trzeciej ścianie przedmiot poważniejszy i obraz głośniejszy, tu stanęła przed widzem „Szkoła Ateńska“, tu zjawiła się ludzkość oddana nauce i szlachetnemu badaniu prawdy; tu wyobrażono poczet najznakomitszych sług filozofii, nauki, którą Rafael sam także musiał uprawiać, skoro i siebie samego wymalował, choćby na najskromniejszem miejscu we wielkim obrazie.

W dyspucie płonęło nadprzyrodzone światło, jeszcze naiwnie a może z umysłu naiwnie pozłotą oddane. Na Parnasie dychał wieczór chłodny; w szkole dzień biały, choć ziemski tylko, jaśnieje. Święci zasiedli na niebieskich obłokach, poeci pozwalali wyobraźni bujać po zielonych gajach myśliciele zebrani, w „szkole“ wśród olbrzymiej sali. Na pierwszym planie rozciąga się sień ogromna o mozaikowej posadce, w głębi niskie, a szerokie schody marmurowe i przestrzenie podobne do kościoła z czasów Odrodzenia, zakończone w dalekiej głębi otwartym łukiem; a na ścianach framugi z posągami bogów, pośród których jedynie widać wyraźnie, na lewo od widza, Apolina, na prawo Minerwę. Architektura to wspaniała, dzieło ludzkie, będące godnym przybytkiem ludzkiej wiedzy. Na schodach, w głębi w samym środku obrazu, stanęli królowie myśli. Platon i Aristoteles. Platon stoi trochę za Aristotelesem, ale kroczy po prawicy. Platon ręką wskazuje niebo, Aristoteles ziemię jako źródło wszelkiej wiedzy; obaj z grecka udrapowani, pełni siły i powagi, stanowią środek obrazu. Aristoteles stanął od Minerwy, od Apolina Platon, bo jeden bardziej uczony, bardziej poetą drugi. Słowo ich, nauka ich rozbrzmiewa po przewiewnych przestrzeniach gmachu, i wszystko porusza pragnieniem wiedzy.

Przed obydwoma mędrcami stanęła przestrzeń próżna, a grupy po bokach swobodnie ułożone, ale tak, że od środka siedzą postacie, potem stoją, albo wchodzą na estradę zakreślając jakby dwa półkola, kończące się to na Platonie, to na Arystolesie.

Od strony Apolina i Platona, ugrupowano przeważnie filozofów *à priori* to jest tych, którzy usiłowali wiedzę wyższą wysnuć przedewszystkiem z własnej myśli. Filozofowie *á posteriori* stoją po prawej stronie A istolesa i szukają jedynie w doświadczeniu wiedzy. Nadzwyczaj subtelna kompozycya sprawiła jednak, że nie tylko układ obrazu jest dla oka najprzyjemniejszy, że nie tylko wielkie podziały szkół uwydatnione, ale że można w chronologicznym prawie porządku przejść historyę filozofii, postępując od postaci na pierwszym planie, na lewo od widza najpierw w głąb obrazu ku Platonowi i Aristolesowi, a potem schodząc od nich znów ku pierwszemu planowi na prawo od widza. Gdy dodamy do tego klasyczną, posągową męską piękność każdej postaci, rozmaitość indywidualną, prawie jednostajnie pięknych głów męskich, spokojne powszechne linie, piękność rysunku i prawdę wyrazów, pojmiemy niezmierne pochwały, jakie wszyscy krytycy oddają temu obrazowi, niejaśniejącemu barwą, nie przemawiającemu ani do wyobraźni, ani do uczucia, i niewyobrażającemu ani czynu, ani zdarzenia żadnego.

Na pierwszym tedy planie, na lewo od widza, widać tak zwanych w Grecyi „fizyków“, t. j. pierwotnych filozofów, pragnących odgadnąć najogólniejsze prawa rządzące widomym przeważnie światem. Słusznie króluje pośród nich Pitagoras, potężny mąż, który przyklęknąwszy zapisuje do księgi swoją naukę, że w liczbie należy szukać istot rzeczy i początków świata. Trzech uczniów go otacza, mąż ze Wschodu; jakiś Indus, czy Pers, czy Arab, stojąc za Pitagorasem patrzy w księgę jego z nabożeństwem; śliczny młodzieniec przedstawia mu geometryczne rysunki; wreszcie najgłośniejszy z jego uczni, Empedokles, który jego naukę przemienił, zachowując jej podstawy, usiadł przy nim jako łysy starzec i badawczo spogląda w jego księgę.

Nie wszystkich jednak przekonały zdania Pitagorasowe. Opodal nieco ku środkowi obrazu siadł mąż wspaniały, Heraklit, i w ciężkiej zadumie pisze, że sama niestałość, przypadkowość i marność, wszechrzeczy jest istotą. Nad Heraklitem stanął równie piękny Anaksagoras, zwrócony ku Pitagorasowi, pokazuje mu w swojej księdze zwycięsko wyższą prawdę, którą odkrył, tę mianowicie, iż wszechrzeczy źródłem i początkiem rozum najwyższy. Piękny a młody książę Urbinu, ten sam, którego portret jest w Krakowie, stoi przy

Anaksagorasie i patrzy rozumnie i spokojnie w tę księgę, w której zapisano prawdę o istnieniu rozumnego Stwórcy.

U krańców lewych obrazu, stoi na pierwszym planie podstawa kolumny, bez kolumny. O nią sparł się wieńczony liściem młody i zdrów Demokryt i czyta swój system atomistyki, pierwszą podstawę późniejszego materalizmu; a że także pisał o hygienie i to z dobrym podobno skutkiem, słuchają go zdrowe dzieci i starzec, który przeszedł zwykłe kresy żywota ludzkiego, przypominając może i to, że w materalizm wierzą społeczeństwa dziecinne i przeżyte.

Powyżej już w głębi i na estradzie widać dwie postacie „sofistów“, na pół nagiego Protagorasa i Gorgiasza z tych, którzy badając ściśle zdania „fizyków“ dowiedli ich błahości, ale nie znajdując w świecie innej prawdy; wszelką pewność podali w wątpienie.

Od nich na lewo stanęła grupa ludzi słuchająca mowy łysego i brzydkiego Sokratesa. Brodaty już Eszyn, mowca, odwrócił się ku „sofistom“ i woła na nich, aby tu nie szli, bo tu nie mają nic do powiedzenia, gdzie Sokrates odnalazł już źródło pewności w wewnętrznem przeświadczeniu każdego rozumnego człowieka, świadczącem dostatecznie o prawach potrzebnych ludzkości. Panicz i hetman Alcybiades w świetnej starogreckiej zbroi, historyk Ksenofon wsparty o mur i dwu prostych rzemieślników słuchają zarówno z uwagą, filozofa odwołującego się do świadectwa zdrowego rozsądku i sumienia, uważnie, aby także słyszeć słowa mądrości.

A teraz przechodzi już kolej na środkowe postacie obrazu, Platona i Arystotelesa. Platon, bezpośredni uczeń Sokratesów, stanął bliżej nauczyciela i wysnuwa z jego nauki, śmiały i wcale niespodziany wniosek, jakoby wewnętrzny głos sumienia pouczał człowieka nie tylko o tem, co winien robić i czego winien unikać, ale jakoby także odkrywał świat praw boskich i niebiańskich, których nędznem tylko spaczeniem zmysłowa rzeczywistość. Tę naukę głosi natchniony a barczysty starzec, a grono młodzieńców słucha jego z zapałem.

Obok mąż w pełni wieku, Aristoteles, odpowiadając nauczycielowi swojemu Platonowi, nie przeczy moralnemu zadaniu filozofii — bo księgę o etyce trzyma w ręku — i nie przeczy temu, że w sumieniu i rozumie jest źródło wszelkiej pewności. Każe jednak szukać podstawy dla wiedzy w zjawiskach ziemskich, na które wskazuje prawicą. I nie tylko młodzieńcy słuchają Aristotelesa, słuchają go także i starcy, na których czele stoi Aristotelesów uczeń słynny Teofrast.

Na schodach przed Aristotelesem legł pół nagi Diogenes, który szukał już praktycznej tylko wskazówki dla cnotliwego życia, i doszedł do przekonania, że ten tylko szczęśliwy i rozumny, kto się wyprze wszelkich potrzeb cielesnych i wszystkich próżności. Chwali się tedy swojem ubóstwem z drewnianą czarką przy boku, i z księgą w ręku, pełen wyrazu tej pysznej pokory, która znamionowała jego uczniów, cyników.

Powyżej stanął w łysym majestacie Zenon, otoczony przez grono starców, otulony w płaszcz filozofa, a zwrócony ku Platonowi i Aristotelesowi, których naukę w wielu rzeczach zachował podobnie jak i Diogenes. To nauczyciel stoików, także praktycznych filozofów, dla których zmysłowe szczęście było rzeczą obojętną a surowa i wysoce przyzwoita cnota jedynym celem życia. Obok nich rozmawiają żywo ich stanowczy przeciwnicy Epikurejczycy — stojąc na schodach. Dla nich rozumnem życiem tylko mierne i uczciwe używanie tak zmysłowych, jako też umysłowych przyjemności. To też założyciel sekty, Epikury, pokazuje Zenona palcem, jako niebacznego twórcę dumnego błędu, a przyjaciel jego trefiony Metrodor wskazuje na dziwacznego Cynika Diogenesa, jako tego, który doprowadził do ostatecznych a śmiesznych konsekwencyi wzgardę ziemskich przyjemności.

W niemożliwej pozycyi stoi przy murze tuż za Epikurem jakiś młodzieniec i notatki robi w księdze spartej o własne kolano. To podobno jeden z eklektyków, usiłujących w późniejszej starożytności sprzeczne systemata pogodzić z sobą. Piron sceptyk, który o wszystkich tych systematach wątpił zarówno, sparł się przed nim o gzyms, i zagląda do jego zapisków, z ironicznym uśmiechem.

Nareszcie u prawych krańców drugiego planu obrazu, tuż pod posągiem Minerwy, stoi otulony w ciemno czerwony płaszcz filozofa, brodaty i surowy Plotyn, późny odnowiciel nauki Platona, mąż o górnej metafizyce i niezachwianej cnocie. Bardziej jeszcze mistyczny następca jego Proklus, starzec w kapłańskiej szacie, zbliża się do Plotyna wsparty o kostur, a dwaj uczniowie tej teologicznej prawie szkoły, Jamblich i jakiś młodzieniec wybiegają z obrazu na prawo ku teologii; bo tu rzeczywiście przekroczono już granice filozofii.

Tak jakby który z nowożytnych pozytywistów, tak Rafael zamyka swój cykl gronem matematyków i fizyków, tak jakoby sądził, że nie jasne fizykalne marzenia, wszelkiej filozofii początkiem, a takie same, ale już ścisłe, skuteczne badania jej końcem. Stoją tedy tu ze sferami dwaj wielcy matematycy — przyrodnicy starożytności: Hiparch i słynny Klaudyusz Ptolemeusz, który został odznaczony

koroną jako potomek dawnych Ptolemeuszów Egipskich i jako „król“ astronomów i geografów. Otaczają ich artyści szesnastego wieku jako ci, którzy owe starożytne nauki skutecznie i szczęśliwie w czyn wprowadzili. U krańca prawego obrazu stoją tu na pierwszym planie Perugino i Rafael, a więcej ku środkowi, kreśli budowniczy Bramante jakieś plany, dla grona podziwiających go młodzieńców w szatach klasycznych.

Tak tedy Rafael rozwinął w tej komnacie myśl swoją o duchownem życiu ludzkości. Treść jego winne składać wiara, sztuka i nauka, ale póki ręka prawa nie opiekuje się narodami, nie mogą używać w pokoju tych wspaniałych darów Bożych. Prawo wstrzymuje zwierzę, gdy się budzi w człowieku, a poskramiając łakomstwo i chucie, daje zakwitnąć myśli modlitwie i natchnieniu, daje człowiekowi być naprawdę człowiekiem. Rafael tedy odmalował pod boginią prawa, naprzeciw Parnasu, nad drzwiami wielkiemi, trzy postacie alegoryczne, uzmysławiające znaczenie prawa. Na lewo zasiadło męstwo, pancerna mężyni, z zgałęzią dębową w ręku patrząca posłusznie w twarz nieruchomej Mądrości, co nad nią siadła na stolicy. Mądrość także surowo z grecka przyodziana, nieruchoma, opatrzna, groźna prawie, zapatrzona piękną niewieścią twarzą w źwierciadło trzymane przez anioła, a męską starą twarzą, co się z popod włosów wyraźnie wychyla, bacznie patrząca w świat. Na prawo wreszcie siadła pani Umiarkowania, z klasztorna przebrana i podaje pochodnię aniołkowi, by ją zaniósł mądrości. Mądrość tedy znająca świat i siebie, powinna dawać prawa, zapytawszy wpierw o radę Umiarkowania, a męstwo powinno jej rozkazy wykonać. Oto nauka, którą głoszą trzy idealnie piękne niewiasty, na tym czwartym wielkim fresku Rafaela, w komnacie pieczęci w pałacu papieskim. Oto cena, za którą może człowiek użyć wyższego życia.

Ze wszystkich dzieł Rafaela, te odmalowane na ścianach *Stanzy della Segnatura* dają najobfitszy umysłowy pokarm ludziom. Przytem kompozycya ich prześliczna, urok wyrazów ludzkich, piękność pojedyńczych postaci i niezrównany wdzięk wszystkich ruchów i draperyi, sycą oko patrzące z podziwem na te kompozycye świadczące o tak wysokim rozumie. Obrazy są dotąd zupełnie, aż do drobnych szczegółów wyraźne i z wyjątkiem Parnasa dobrze oświecone. Kolory na nich są jednak dość blade, chociaż są harmonijne i obrazy te nie uderzają w pierwszej chwili widza, gdy im się przypatruje, dostrzeże wkrótce nie jedno przykre uszkodzenie tych kompozycyi podrapanych podczas rabunku Rzymu przez Niemców w r. 1527. Tak naprzykład dolna część twarzy Inocentego IIIgo na dyspucie

odpadła. Niejednem i to stanie na przeszkodzie, że te arcydzieła stały się później wzorami dla mnóstwa malarzy, i że plagiaty wzięte z tych obrazów i w ogóle z dzieł Rafaela, stały się na świecie pospolitemi i oklepanemi. Częstokroć dopiero dłuższa z tymi obrazami znajomość odkrywa ich niezwyczajne piękności.

Wielu znowu innych przesadnie chwali Rafaela, mówiąc, że on jakoby stworzył sztukę. Kto zna dzieła najlepsze jego bezpośrednich poprzedników, wie, że Rafael był tylko dojrzałym owocem współczesnego rozwoju, że w niektórych rzeczach innym współczesnym malarzom nawet nie sprostał, a że górował nad nimi tylko niezmierną płodnością swoją, wszechstronnym pokojem i równowagą.

W tym czasie, w którym Rafael malował freski komnaty pieczęci, odmalował ideał Matki, Madonę na krześle *la Madonna della segiola* perłę i ozdobę galeryi Pitti we Florencyi, zawieszoną w sali Saturna, naprzeciw Madony *del Gran duca*. Nie ma nic prostszego i mniej pretensyonalnego od tego obrazu, artyści z rzemiosła twierdzą, że Rafael nie rozwinął w nim tak wielkiej biegłości penzla jak gdzieindziej, nie szukając efektów światła i gorącej barwy, jak to niekiedy umiał uczynić później, nie grupując misternie tłumu osób, jak we freskach Watykańskich, i nie okazując oku nagich, choćby dziecinnych tylko ciał; oko widza nie bywa wcale odrazu przyciągnięte do obrazu, w którym wszystkie barwy jakby przygłuszone i zaledwie tylko cichem złotem światłem oblane. A jednak mimo to wszystko nie ma obrazu tak powszechnie ukochanego jak ta Madonna. Znajdziesz jej kopię w każdym prawie domu i to nie dla tego, aby się mogła wydać mistyczną panią dusz i przedmiotem czci nabożnej. Tych, którzy szukają kościelnego obrazu, nie zadowolni nigdy ta kobieta dwudziestokilkoletnia, we wschodnim może trocha, ale nie malowniczym i nie zakonnym stroju, co pyzate, prozaicznie w koszulkę przyodziane dziecko, trzyma na kolanach, otuliwszy je ramionami i sparłszy głowę o twarz. To tylko matka ludzka, ale matka w ideale, piękniejsza od innych, spokojniejsza od innych, co jakby opieką otoczyła idealnie piękne, spokojne dziecko. Nic tu nie ma teatralnego, ani strój, ani układ nie nadzwyczajne, i to, że drugie starsze dziecko, mały św. Janek, u stóp cudnie cichej matki pacierz odmawia; nie zmienia wcale pospolitości przedmiotu. Widywałeś tę scenę tysiąc razy w życiu, ale nigdy tak piękną jak tu, na tym niewielkim okrągłym obrazie, nigdy tak pełny miłości tej, co tu wygląda z oczu Maryi i z oczu zamodlonego św. Janka. Matka Boska z firanką *Madonna della Tenda* w Pinakotece Monachijskiej, i madona Aldobrandini w ga-

leryi Narodowej w Londynie są waryantami tego samego motywu, mniej sławnymi i udatnymi, choć w ostatnim zwłaszcza obrazie o wiele żywszym i bardziej intenzywny koloryt, raczej czerwonawy jak żółtawy, świadczy o tem, że Rafael malował tę Madonę już w trzecim okresie swojej twórczości, w którym sprawiał barwą, że jego obrazy i na pierwszy rzut oka wrażenie robią tak silne pod tym względem, jak obrazy najlepsze Perugina a przypominające nawet może tu i ówdzie większą potęgę barw Belliniego.

Oryginalnym zupełnie pomysłem, powstałym w tym trzecim już okresie twórczości Rafaela, to jest po r. 1512, w którym skończył freski *Stanza della Segnatura*, Matka Boska na przechadzce, *(la Madonna del Passeggio)* w galeryi Bridgewater w Londynie. Widać tu, wśród letniego krajobrazu niewiastę potężną, coś na kształt starogreckiej Junony ze spokojem błogim na obliczu przechadzającą się powoli wśród łąk intenzywnie zielonych. Dwa pięcioletnie nagie prawie chłopczyki, Chrystusik i św. Janek pozdrawiają się, przytuliwszy się do jej stóp. Został spokój Rafaelowski, została piękność, ubyło coś ze słodyczy, wzmogła się nie mało siła barwy; płonące czerwone szaty Maryi, odbijają wspaniale od jej płaszcza o intenzywną zieloność krajobrazu, na którym miejsce drobnych szczegółów zajęły masy, przedstawiające przyrodę tak, jak ją istotnie widać z daleka. Tak Rafael zmienił swój sposób malowania, że łatwo by kto mniemał, iż to wcale nowy malarz malował.

Tak zwane Przenajświętsze Rodziny Rafaela powstały także przeważnie w ośmiu ostatnich leciech jego życia; tylko tak zwana Przenajświętsza Rodzina Coneggiani w Pinakotece Monachijskiej, i bardzo podobna Przenajświętsza Rodzina Ricciardini obecnie na sprzedaż w pałacu Corsini we Florencyi, powstały wcześniej i to jeszcze we Florencyi. Sam już silny koloryt i pewna klasyczna pełń innych Przenajświętszych Rodzin piętnuje je jako utwory powstałe za trzeciej maniery Rafaela. Wymienię tu Madonę z firaneczką *(dela impanata)* w sali Marsa w pałacu Pitti i Madonę o Boskiej Miłości *(del Divin Amore)* w Muzem Neapolitańskiem małą i wielką świętą Rodzinę w Salon Caré w Paryżu, w Luwrze, i wreszcie tak zwaną *Perłę* w Muzeum Prado w Madrycie.

Najczęściej klękły w tych obrazach naprzeciw siebie, Matka z najpiękniejszym w świecie, nagim, śmiejącym się chłopczykiem, któremu ręce do modlitwy składa; tylko w Pałacu Pitti siedzi

Marya na krześle; zresztą odmalowano tu zawsze szerzej pojęte szczęście rodzinne, w którem uczestniczą prócz tego albo św. Józef, niby ojciec, albo niby młode ciotki, św. Marya Magdalena, umieszczona tu wbrew wszelkiej chronologii, lub inna jaka święta. Niekiedy miłość płonie gorąco na tych obrazach, częściej jawi się tylko Boska równowaga w przedziwnej sztuce Rafaela. Wszędzie widać ideał grecki lubo złagodniały, uczucia prawdziwe lubo spokojne, linje pełne a harmonijne, barwy silne a łagodne. Trzy Madony z tej epoki, domagają się osobnego opisu. Pierwsza pośród nich zwana *di Foligno* znajduje się w Piniakotece Watykańskiej w Rzymie. Matka Boska występuje tu już nie jako ziemska matka, tylko jako zjawienie niebieskie, wśród blasków niezrównanie malowanej niebiańskiej gloryi. Przecudna a spokojna Matka malowana z siłą przypominającą pęzel wenecki, a jednak z dokładnością właściwą szkole Umbrejskiej zasiada na obłoku a trzyma w ręku nagiego Chrystusa, uśmiechniętego a chcącego widocznie zstąpić między ziemskich ludzi. Tłumy ślicznych aniołków otaczają gloryę Maryi, uzupełniając niebieskie widzenie, jakie się jeszcze dotąd nie zjawiło było żadnemu malarzowi. W głębi widać krajobraz malowany szeroko, a w sposób niedawno w Wenecyi wynaleziony, a odtąd przez wszystkich niemal malarzy naśladowany, a wśród niego miasto Foligno, ponad którem ulatuje bomba i wspina się tęcza; na pierwszym planie na ziemi u stóp Matki Boskiej cudownie zjawionej widać grupę mistyczną. Na prawo od widza klęczy, modląc się, kardynał Conti, który był obraz obstalował, a przy nim stoi siwobrody św. Hyeronim, położył lewicę na głowie Contie'go, prawicę rozwarł błagająco. Naprzeciw tej czerwonej grupy widać na lewo drugą, w której przeważają ciemne kolory. To św. Jan Chrzciciel w skórze wielbłądzej wskazuje niebo św. Franciszkowi, klęczącemu w zakonnym habicie, a zapatrzonemu ekstatycznie w niebo. Pomiędzy obydwoma grupami stoi nagi aniołek zapatrzony pobożnie w niebo. Nie ma obrazu Rafaela, w którymby jaśniał tak płomienny koloryt, udzielający podwójne życie postaciom. Inna Matka Boska znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie, i ma na imię „Madonna z rybą“. I tu także widzimy królowę niebieską. Ale zasiada na tronie przed firanką z dzieckiem w ręku; nie bez pewnej królewskiej dumy, którejbyśmy u Boga Rodzicy nie szukali. U jej lewicy klęczy na stopniach tronu znowu św. Hyeronim, starzec, którego biała broda odbija o porpurę szat kardynalskich, i czyta w biblii, którą przetłumaczył; u stóp świętego spoczął lew podaniowy. Po przeciwnej stronie tronu prowadzi

Anioł młodego Tobiasza po przed tron Boga Rodzicy, a Tobiasz klęka, trzymając w ręku niewielką rybkę. W ręku Matki Boskiej jest znowu nagi Chrystusik, który się wyrywa i chce iść ku Tobiaszowi.

Najpiękniejszym olejnym obrazem Rafaela jest Madona Sykstyńska (*Madonna di san Sisto*), która się znajduje w osobnej sali w galeryi Drezdeńskiej. Jest to młoda bogini greeka, w lotnej draperyi, stojąca wśród obłoków z nagiem dzieckiem w ręku; cudna istnie, jasna, wielkooka, złotowłosa; nadziemskie to, wiecznie szczęśliwe widzenie, wymarzone przez poetę malarza. Święty Sykstus, starzec, w papieskim ornacie klęczy po prawicy jak żywy i drgającą rękę wyciąga ku nam w zachwycie zapatrzony w lotne zjawienie. Po lewicy piękna św. Barbara klęczy w pokorze, a dwoje pyzatych aniołków wpatruje się z dołu w Madonę. Cud to nad cuda! prawdziwe widzenie!

Jednak kto nie nawykł jeszcze do obrazów klasycznych, ten powie spojrzawszy po raz pierwszy na ową Madonę „Przechwaloną. O niczem nie mówi!“ Nie znajdziesz ani gorących zachwytów, ani chorobliwej romantycznej bladości, do których się nowsi przyzwyczaili; nie znajdzie niespodziewanych efektów światła, patetycznego interesu jaskrawych piękności odbijających o brzydkie tło; nie znajdzie także mistycznych zagadek. Więc będzie niekontent.

Ale gdy się wpatrzy w tę Madonę, gdy zrozumie, że na to tylko została odmalowaną, aby wyobrażała wieczny spokój i wieczną piękność wśród wiecznego szczęścia, ujrzy, że te postacie żyją i ulatują przed nim, że rozwarł się przed nim kawał nieba prawdziwego. Madona ta, podobnie jak niegdyś posągi greckie, to żywy ideał niewiasty objawiony tobie; tylko słodycz jakaś nieznana starożytnym siadła na jej obliczu, i ciągnie cię miłośnie w kraje wiecznego zachwytu.

Inny sławny olejny obraz Rafaela jest chlubą Pinakoteki Bonońskiej. Jest to św. Cecylia. Kompozycya tego obrazu, bardzo szczęśliwa, wykonanie nie wszędzie równe. Święta Cecylia z małemi organami w ręku i szyją szeroką spiewaczki, przerwała swoją grę i raptem usłyszała pieśń aniołów, a słuchała jej z zachwytem, gotowa owe niebieskie tony ludziom powtórzyć. Przy niej stanęło cztery świętych postaci. Na pierwszym planie stoją po obydwóch stronach Cecyli św. Paweł, jeden z najpiękniejszych mężów, jakich odmalował Rafael, oparty o miecz swój w głębokiej zadumie, i Marya Magdalena, którąbyś ledwie poznał pod surewemi i poważnemi lubo młodemi i klasycznie pięknemi rysami. Na drugim

planie widać św. Jana Ewangielistę i św. Petroniusza, odmalowanych ręką uczniów Rafaela, i przeto o wiele mniej idealnych. Podanie niesie, że Franciszek Francia umarł na widok tego obrazu z żalu, że nic podobnego stworzyć nie potrafi. Mnisi Sycylijscy w klasztorze Przenajświętszej Panny od spazmów w Palermie obstalowali u słynnego na świat cały malarza obraz olejny przedstawiający dźwiganie krzyża. Rafael obraz ten wykonał, jak był to zwykł podówczas zbyt często czynić, z pomocą uczniów, którzy w znacznej mierze zaprzepaścili delikatność rysunku i przeźroczystość barwy. Powstało zawsze jednak szlachetne arcydzieło. Okręt, który miał obraz przewieść do Sycylii, zatonął jednak i myślano, że obraz ten przepadł. Złowiono jednak później skrzynię z nieuszkodzonym obrazem, i wspaniałe dzieło zdobiło przez sto lat przeszło kościół klasztorny w Palermie. Filip IV hiszpański, wielki sztuki miłośnik, zakupił wreszcie obraz i przeniósł go do Madrytu, gdzie jest do dziś dnia najznakomitszą ozdobą Muzeum Prado, i gdzie się nazywa dla pierwotnego swojego przeznaczenia spazmem Sycylińskim. Jest to jedna z najznakomitszych kompozycyi Rafaela. Sam jej środek zajmuje powalony pod krzyżem Chrystus. Sparł prawicę na ziemię i ogląda się boleśnie poza siebie na Matkę, która w zakonnej szacie a z prostą boleścią ramiona doń wyciąga. Przepyszną postać zbolałej ale pięknej Maryi, otacza i podtrzymuje współczuwając grupa uczniów i niewiast, na którą najeżdżają rzymscy jeźdzcy przewodnicząc pochodowi. Żołnierz włócznią, kat biczem naganiają Chrystusa, aby powstał i szedł dalej, a św. Szymon z Cyreny już wziął krzyż w żylaste ramiona, aby umęczonemu ująć ciężaru. Jeszcze jeden obojętny żołnierz rzymski z rozwiniętym rzymskim sztandarem, przewodząc pochodowi, ustępuje w głąb obrazu ku Kalwaryi, widniejącej w dali.

Współdziałanie uczniów, które temu obrazowi zaszkodziło, daje się dostrzedz na wielu obrazach powstałych wtedy, kiedy Rafael stał u szczytu sławy. Obrazy te malowane ze zbyt wielką może biegłością, prawie na pamięć podług pewnego zbyt klasycznego pojęcia natury, a więc prawie akademicznie, przedstawiają jednak pojedyńcze postacie pełne ruchu, potęgi i wdzięku, i zachwycałyby każdego, gdyby były wykonane przez samego mistrza. Tak jak są, są piękne, ale mniej piękne niżby być mogły, mniej piękne od niejednego portretu własnoręcznie wykonanego przez Rafaela, w owym już czasie, że wspomnę tylko potężny profilowy portret młodego bankiera rzymskiego Binda Aldoviti w Starej Pinakotece Monachijskiej, i konterfekt pełen wdzięku Johanny księ-

żniczki Aragońskiej, zasiadającej w czerwonej szacie w Długiej Galeryi Paryskiego Luwru.

Nie godzi się jednak zamilczyć o dwu obrazach, które zwisły w tymże Luwrze. Święty Michał Archanioł, którego Rafael malował już za młodu w miniaturze, zleciał teraz z nieba w takich rozmiarach jak człowiek żywy, bije potężnie skrzydłami po nad skaliste morskie wybrzeże i depcze po ohydnym szatanie powalonym na pierś, któremu grozi niebiańską włócznią w Salon Caré Luwru.

W Długiej Galeryi tegoż Muzeum widać świętą Małgorzatę, wykonaną przez jakiegoś bardzo nietęgiego malarza wedle rysunku Rafaela. Lepszy o wiele egzemplarz wykonany pod mistrza okiem i z jego współdziałaniem znajduje się w Belwederze Wiedeńskim; gdyby koloryt był tu bardziej przeźroczystym, byłaby święta Małgorzata cudownem zjawiskiem, stępującem wspaniale i uroczo po okropnym smoku, zabitym przez samą jej świętość. Ten sam czerniawy koloryt przeszkadza także piękności poważnego spoczynku w Egipcie, rysowanego przez Rafaela, malowanego przez jego uczniów, a także zawieszonego w Wiedeńskim Belwederze.

Mniej już znać rękę uczniów w świętym Janie Chrzcicielu na puszczy, w nagiem a wspaniałem pacholęciu wołającem, aby ścieżki równano i góry zniesiono, w Trybunie w Galeryi Uffici we Florencyi. Ani się nietknęła dłoń obca i mniej doświadczona niezrównanej miniaturki, zawieszonej w Sali Saturna w pałacu Pitti we Florencyi, a wyobrażającej widzenie Ezechiela. Jehowa z rozwartemi ramionami leci przez otchłań, niesiony przez orła i przez skrzydlatego lwa i byka. Dwoje aniołków podpiera otwarte ramiona Wszechmocnego, a anioł młodzieniec zagląda mu w niezrównanie potężne oblicze. Poznasz wnet symbole ewanielistów, unoszące Pana ponad jakieś zielone w dali widziane okolice, a gdy na ten obraz spojrzesz, zagra w piersi twej muzyka nieskończoności.

Najsławniejszym w przeszłym jeszcze wieku obrazem Rafaela Przemienienie Pańskie (*la transfigurazione*) w Pinakotece Watykanskiej. Długi czas twierdzono jednozgodnie, że to największe arcydzieło sztuki malarskiej; a do dziś dnia nie wielu śmie się sprzeciwić temu zdaniu. Zkąd się wzięła taka sława? Dowiemy się o tem może.

Nie dla kompozycyi pewno, bo brak w niej jedności i bo postać główna usunięta w głąb i w dal. U dołu widać grupę ludzi, wśród której dwie kobiety posiadają wielką wprawdzie ale zimną

i akademicką piękność, a wśród których główna postać najwidniejsza na całym obrazie brzydotą razi. Jest to chłopiec dwunastoletni, opętany, przyprowadzony pod górę Tabor, aby zeń czarta wygnał Chrystus. Gestykuluje szalenie i wykrzywia się ohydnie, jako wzór i obraz tego, czem jest człowiek, gdy zeń rozum ustąpił, i robi na widzu wprost przykre wrażenie. Na człowieku nie powinien się zjawiać taki wyraz; on gwałci wprost nasze pojęcia o człowieku i jest przeto tak brzydkim, jak jaka monstrualność fizyczna, którejby przecie nikt nie malował; a prócz tego upokarza nas nieznośnie samą myślą, że mamy coś wspólnego z ową istotą niższą od zwierząt. Otóż ta postać jest tu na pierwszym planie i nadaje całej kompozycyi odrażający charakter, którego nie odkupi część górna obrazu, czyli raczej obraz drugi, prześliczny ale odmalowany na górze i w drugim plamie, ów obraz znany wszystkim jako „Przemienienie Pańskie“, gdzie Chrystus unosi się jakoby płynąc, pośród powietrza i światła, pomiędzy prorokami ulatującymi ku niemu i nad głową trzech apostołów pełen blasku, cudu i miłości, przeciwstawiony zeźwierzęciałemu człowiekowi, jako człowiek ubóstwiony. Powiadamy: górna ta część nie okupi błędu dolnej, bo opętaniec obejmuje tu więcej miejsca od Przemienionego i zwraca bardziej na siebie uwagę widza. Nie kompozycya przeto jest przyczyną sławy Przemienienia pańskiego, bo to kompozycya najgorsza u Rafaela.

A wykonanie także wiele zostawia do życzenia. U góry dokazał pęzel cudów. Postacie zamglone oddaleniem, prawie niewyraźne wśród światła a pływające po powietrzu i malowane i rysowane po mistrzowsku ze zwyciężeniem największych trudności; ale to postacie bardzo małe i na drugim planie. I na dole jest wiele pięknych postaci, ale ustawione na pamięć tak, aby wywołały liniami swemi efekt ogólny; wykonanie szczegółów, zlanie najdrobniejszych odcieniów niedbałe, gdyż uczniowie Rafaela mniemali, że skoro ogólny układ linii i barw będzie udatny, mniejsza o resztę; w dodatku cienie czerniawe psują wielce wrażenie obrazu.

Przyczyna sławy niezmiernej tego obrazu leży po części w tem, że jest w nim to, w czem się lubowały następne pokolenia malarzy; są linie piękne na pamięć rysowane, oddające ogólny pozór ciała ludzkiego, a oprócz tego robiące owo miłe i jasne zbiorowe wrażenie, które właśnie dopiero od początku szesnastego wieku umiano wywoływać; a brak myśli wyrażonej w każdym szczególe wynadgrodzony gwałtownym kontrastem pomiędzy opętańcem i Chrystusem; brak życia tętniącego wszędzie

pod misternym pęzlem malarza, zastąpiono śmiałością, z którą kazano kilku postaciom latać bez skrzydeł. Po części zaś pamiątki przywiązane do obrazu przyczyniły mu sławy. Młody jeszcze Rafael umarł, gdy ten obraz malował i obraz ten niesiono za jego trumną; on tedy ze wszystkich obrazów Rafaela najbardziej bezpośrednio przypomina nam tę sympatyczną a piękną postać, co umarła zawześnie dla sztuki, dla Włoch i ludzkości, już w roku 1520 mając lat trzydzieści tylko. Także wiele portretów i to portretów wspaniałych powstało w ośmiu ostatnich latach życia Rafaela. Portrety te są to własnoręczne dzieła mistrza i jako takie odznaczają się nadzwyczajną pięknością. Nie widać tego już wcale po malowanych postaciach, aby siedziały do portretu; poruszają się swobodnie na drzewie, na którem je odmalowano gorącemi, czerwonawemi nieco barwami; dzięki sile koloru wychodzą z desek jakby żywe i nie potrzeba dopiero wpatrywać się w te dzieła, aby oglądać i podziwiać subtelny wdzięk rysunku i dziwne wykończenie niektórych szczegółów, tak wybranych, aby mogły powiększyć złudzenie. Najpiękniejszemi może a z pewnością najsławniejszemi są portrety Juliusza IIgo, którego dwa egzemplarze istnieją: jeden w Trybunie w galeryi Dei Uffici, a drugi w Palazzo Pitti, obydwa we Florencyi; Rzym posiada między innemi skrzypka przechowywanego w pałacu Colonna a popiersie nagiej niewiasty w płacu Berberini zwykle przezywane imieniem kochanki Rafaela, Fornariny; Paryż wreszcie szczyci się tem, że posiada w wielkiej galeryi Luwru portret wspomnianej już Joanny Aragońskiej; a w Salon Caré prześliczną głowę zadumanego młodzieńca.

Wszystkie portrety, o którycheśmy dotąd wspomnieli, posiadają koloryt silny i pełny, uwydatniający jak najwspanialej kształty malowanych postaci, ale podobnie jak wszystkie bez wyjątku obrazy, wspomniane, nie są to właściwe dzieła kolorysty. Barwy, choćby najszczęśliwiej dobrane, służą tylko do tego, aby postacie uczynić piękniejszemi, i piękność postaci jest całą pięknością obrazu. Widok dzieł Wenecyanina Sebastiana del Piombo, który przybył do Rzymu i tam osiadł, pouczył Rafaela o tem, że można tak barwy w obrazie zlać z sobą, że ich sam widok już zachwyca, zanim zdał sobie kto sprawę z tego, co na obrazie widnieje. Usiłował tedy Rafael i to piękno naśladować wszelako tylko w rzadkich portretach, a to mianowicie w portrecie sławnym Leona Xgo w pałacu Pitti w Sali Apollina we Florencyi, i w portrecie dwu weneckich uczonych w pałacu Doria w Rzymie. To, że się posługiwał pomocą uczniów

przy wykonaniu większych obrazów w ostatnich dwu albo trzech latach życia swego, w których właśnie dopiero poznał koloryt Wenecki, sprawiło, że Rafael nie dokazał jako kolorysta tego, coby go z innymi równało.

A teraz wrócimy do monumentalnych dzieł, wykonanych w tej trzeciej dobie życia Rafaela, a w których podobnie jak we współczesnych obrazach olejnych, talent Rafaela jaśnieje z razu w całej pełni, a potem zdaje się przygasać, kiedy Rafael zanadto zaufał ogólnemu wrażeniu, wywołanemu przez linie zbyt klasycznych może kompozycyi, a wykonanie obrazów powierzał młodszym i służebnym niejako rękom.

Obrazy wykonane przez Rafaela w Watykańskiej Sali pieczęci, tak zachwyciły Juliusza IIgo, że kazał w przyległych komnatach zburzyć obrazy, które zaczęli byli w nich malować inni malarze, i że polecił Rafaelowi przyozdobienie tych komnat dalszymi freskami. A najpierw kazał Juliusz IIgi odmalować na czterech ścianach przyległej sali obrazy, opiewające znaczenie i potęgę arcykapłańskiego urzędu papieży.

Na prawo od głównych drzwi odmalował tedy Rafael Wypędzenie Heliodora ze świątyni Jerozolimskiej, wyobrażając w nim arcykapłaństwo żydowskie, jako poprzednika i symbol późniejszego Chrześciaństwa. Nad oknem naprzeciw drzwi wchodowych, odmalowano uwolnienie św. Piotra z więzienia, aby uprzytomnić dzieje założyciela Chrzeciańskiego już papiestwa; wreszcie msza w Bolsenie nad drzwiami wchodowemi i powstrzymanie Attyli, na ścianie na lewo, wyobrażają zwycięstwa dogmatyczne i polityczne papiestwa.

Są to już obrazy historyczne. Widnokrąg duchowy, który widnieje na tych obrazach jest ciaśniejszy jak w Sali pieczęci, i Rafael kroczy tu na drodze dopiero przyszłym wiekom właściwej. Są to jednak kompozycye wspaniałe, głęboko pomyślane, wykonane własnoręcznie i po mistrzowsku przez Rafaela, a jeśli im nie dostaje głębokości myśli i słodyczy, któremi się Rafael zresztą odznaczał, występują na nich dramatyczna prawda, siła i ruch, i plastyczna pełnia kolorytu, o jakich Rafael nie wiedział dawniej.

„Wygnanie Heliodora“, całej komnacie nadało imię. Widzimy tu puste prawie przestrzenie świątyni Jerozolimskiej, wśród której modli się w głębi, w przybytku przenajświętszym, przed Arką przymierza i świecznikiem siedmioramiennym, sędziwy arcykapłan, który chrześciańskim obyczajem klął i złożył ręce. Za

nim stoją i klęczą mężowie i niewiasty z Izraela, błagając Boga; aby raczył odwrócić od ludu wiernego klęskę, jaka na kościół spadła, bo oto Heliodor wysłaniec króla Antiochusa wszedł do świątyni, aby ją znieważyć, aby jej skarby zabrać, i na to może nawet, aby ją poświęcić Jowiszowi, obcemu i kłamliwemu Bogu Greków.

Z obu stron obrazu na pierwszym planie pełno ruchu, ale środek próżny, tak, że w tej części widać tylko owe trwożne, ale wierzące postacie w głębi, i że zachowana tu wśród swobodnego ruchu symetrya, w którą Rafael wszystkie swoje utwory w ład ujmował.

Akcya główna dzieje się po prawej ręce widza i opowiada o tem, jako to Bóg wysłuchał modlitwę swego arcykapłana. Heliodor, który rozpoczął był już na czele swoich ludzi rabunek świątyni, leży powalony na ziemi a nad nim stanął koń anielski i nieskrzydlaty archanielski jeździec trzęsie hetmańską laską. Cała zgraja Heliodora ucieka w krzykliwem zamięszaniu, a dwa inne piesze, ale także nieskrzydlate i niezbrojne nawet anioły, towarzyszą Michałowi w cudownej pogoni.

Z przeciwległej lewej strony klęczą na pierwszym planie obrazu przerażone i gwałtownie wzruszone niewiasty, a kilku mężów w strojach szesnastego wieku wnosi siedzącego na krześle papieża Juliusza IIgo.

Nie trzeba tego mówić, że każda postać malowana doskonale, że drga życiem i że zadziwia wykonaniem. Zastanowimy się tedy tylko nad pomysłem; jest on niezawodnie prosty i jasny, choć go Juliusz IIgi wikła i psuje; pokój Rafaelowski ustąpił zeń tylko dlatego, ponieważ ruch i dramatyczne wzruszenie były w tym obrazie koniecznością. Widać na twarzach pojedyńczych postaci różnorodne namiętne wzruszenia, ale nie współczuwamy bynajmniej z przestrachem Heliodora i jego towarzyszy, i owszem, cieszymy się ich klęską a radujemy wespół z aniołami, z niewiastami i z arcykapłanem, wspólnie z nimi czujemy, gwałtowne wzruszenie czynu zemsty i zwycięstwa. A to wszystko zdobyte tem, że strona Heliodora wydaje się i fizycznie i moralnie pospolitą a strona przeciwna i fizycznie i moralnie piękną, a w dodatku miotaną jednem gwałtownem uczuciem i zgodną namiętnością; arcykapłan się modli, aniołowie zwyciężają, ale wszystkich myśl jedna, a arcykapłan wskazuje, że to myśl bogobojna, tryumf kapłana jest przeto także tryumfem widza. Gdy dodamy jeszcze, że wszystkie szczegóły stroju, zbroi i architektury wykonano starannie, poj-

miemy, że stoimy przed niepospolitą koncepcyą historyczną, która nas przenosi w dawne czasy i która nam się każe cieszyć dawnym czynem i dawnem zwycięstwem.

Tylko ów Juliusz IIgi razi. Pocóż go wnoszą? Niestety! dla dworskiego pochlebstwa a może dla patryotycznego wspomnienia. On to pomógł był wygnać Francuzów z Włoch, będących dla Rafaela nową świątynią Salamonową i on zresztą sam podawał pomysły do tych wszystkich obrazów. Pomysły to genialne, z których skorzystał dopiero Rafael, aby stworzyć genialne kompozycye po mistrzowsku wykonane; możemy tedy przebaczyć Juliuszowi, że i siebie tu kazał odmalować.

Skończywszy „Wygnanie Heliodora“, zaczął Rafael malować nad drzwiami głównemi komnaty Heliodora mszę w Bolsenie. Imię tego obrazu nie ze wszystkiem jest właściwe. Msza w Bolsenie nie odbyła się bowiem wcale w obecności papieża. Ksiądz niemiecki jadąc w trzynastym wieku do Rzymu odprawiał mszę w Umbryjskiem miasteczku Bolsenie, a prawiąc mszę, przeczył w duchu cudowi transsubstancyacyi, w tem krew pokazała się na hostyi; ksiądz skruszony pospieszył do Orwietu, gdzie przebywał podówczas papież Urban IV i przywiózł jemu cudownie pokrwawioną bieliznę ołtarzową, a na pamiątkę cudu ustanowił papież święto Bożego Ciała i kazał postawić katedrę Orwietańską.

Prześliczny obraz Rafaela przedstawia podobne, a jednak odmienne zdarzenie: ksiądz prawi mszę w obecności papieża. Ołtarz mały, wymalowany nad drzwiami komnaty i ksiądz w ornacie stoi przed ołtarzem na lewo od widza, a ruchem i wyrazem świadczy o zadziwieniu i skrusze, jakie w nim krwawa hostya wzbudziła i te same uczucia owładnęły ministrantów, pacholęta w białych albach, z których jeden do mszy służy, a trzej inni świece trzymają; te same uczucia, silniejsze jeszcze, ogarnęły lud klęczący już u boku drzwi wielkiej komnaty, na którego twarzach występuje raz jeszcze z całym dziwnym urokiem słodycz postaci malowanych przez Rafaela za młodu.

U góry bezpośrednio za ołtarzem, po prawej stronie widza, klęczy Juliusz IIgi w białej szacie z czerwoną mantylką i patrzy spokojnie na to, jak cud niebieski przeczy kacerskim błędom, za nimi klęczą kardynałowie, a u dołu straż jego przyboczna; nic nie zamąciło pokoju majestatycznego tych postaci, które wiedziały naprzód, iż żadne kacerstwo się nie ostoi przed majestatem sługi sług Bożych i które się przeto cudem wcale nie zdziwiły.

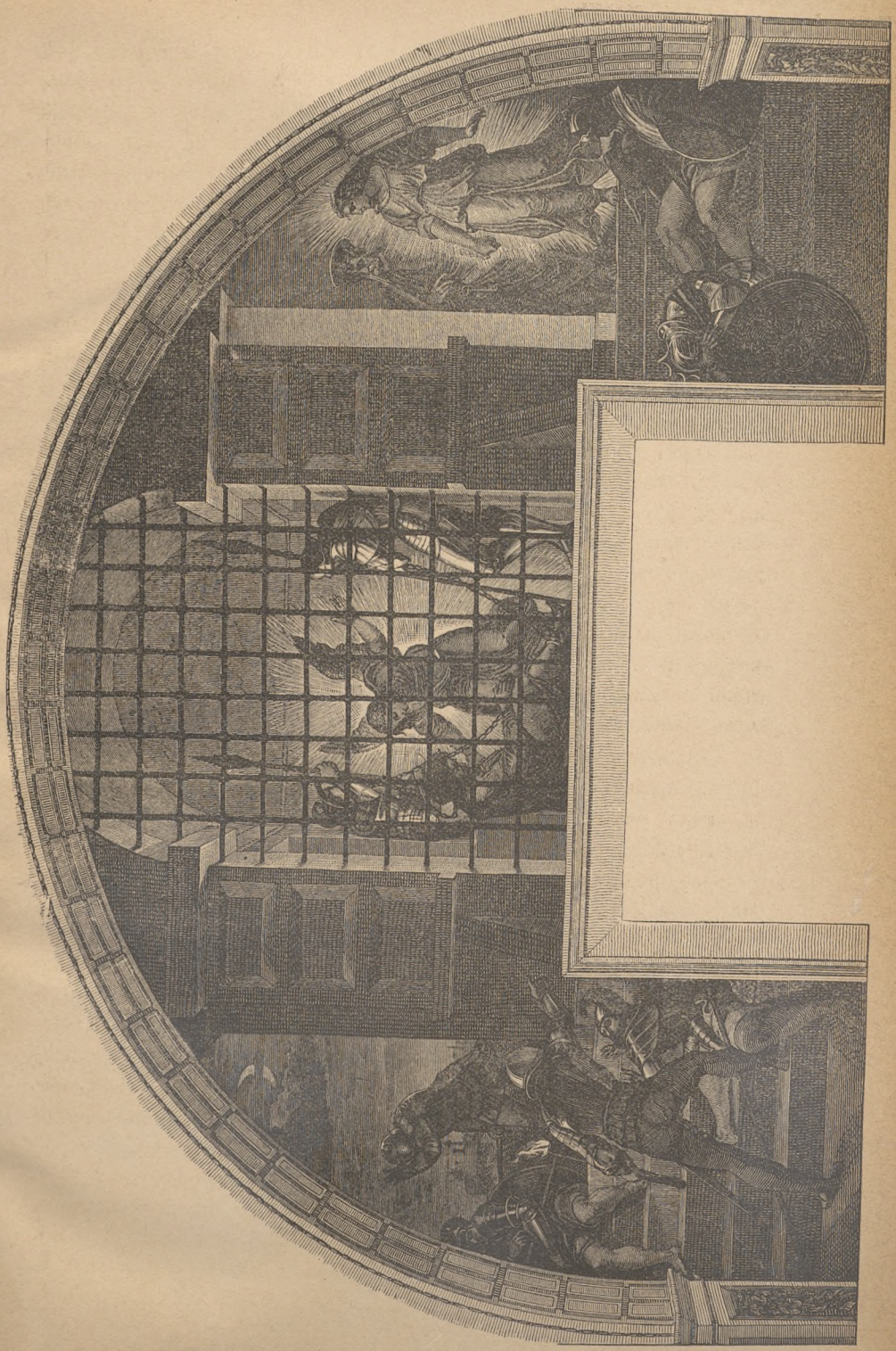
Wielu znakomitych znawców twierdzi, że Msza w Bolsenie jest najlepszym obrazem Rafaela; niektóre inne jego obrazy robią większe wrażenie, ale prawda, że ten obraz jedynie łączy słodycz i wdzięk drugiej maniery, z męska powagą, z dramatyczną siłą i ze świetnemi barwami trzeciej maniery Rafaela. Obraz ten odmalowano w roku 1513 i papież Juliusz IIgi umarł w czasie, w którym ten obraz malowano, a na jego miejsce wyniesiono młodego Medyceusza, który przybrał imię Leona Xgo.

Następującym z kolei wielkim utworem Rafaela, Powstrzymanie Attyli, zajmujące całą ścianę naprzeciw Wygnania Heliodora. Jest to obraz spokojniejszy od przeciwległego. I tu jesteśmy świadkami zwycięztwa przedstawionego po prostu, a tym razem z dziwną prawdą. Obraz zupełnie pokryty potężnemi, pięknemi i barwnemi postaciami, a rzecz dzieje się na wielkiej równinie, pod gołem niebem, w głębi widać Rzym starożytny, strojny w świątynie i amfiteatra. Na lewo od widza stanęło na mułach spokojnie kilku księży, pomiędzy którymi poznasz papieża po tyarze, a dwu kardynałów po purpurze i wielkich kapeluszach. Z przeciwnej strony jedzie na niespokojnych koniach orszak Attyli, groźny dziwacznemi zbrojami, a namiętny ruchem; na czele tego orszaku jedzie sam Attylla w koronie, na wspaniałym kasztanie; kilku żołnierzy pieszych prowadzi orszak, a konie dwu huńskich jeźdźców na pierwszym planie skaczą niespokojnie.

Spokojny i skromny orszak papieża, a wojska Attylli właśnie już się spotkały i stoczyły z sobą duchowną walkę. Przemoc jest po stronie najeźdźcy, ale zwycięstwo stanęło po stronie papieża, broniącego Kościoła, cywilizacyi i ojczyzny. Papież Leon I podniósł prawicę, pouczając, a nad nim zjawiły się w powietrzu święte postacie świętych apostołów Piotra i Pawła, które lecą szybko przez powietrze, lubo bez skrzydeł i grożą mieczami Attyli.

Nikt zresztą nie ujrzał tych duchownych potęg. Ujrzał je Attylla wzrokiem wielkiego polityka, który przeczuł siłę tkwiącą w papiestwie i który ją uszanował. Sam się tedy zwrócił zdziwiony, wyciągnąwszy wstecz obie ręce swoje i konia zwraca powoli. Już odwrót rozpoczyna, jako uosobistnienie wszystkich późniejszych wojowników, którzy się w długim toku dziejów cofnęli przed duchowną potęgą papiestwa.

I tu wśród tej swobodnej, a prostej kompozycyi wyraźne zwycięztwo i tu nie wahając się i chwili, radujemy się zwycięstwem, a to dlatego, ponieważ po postawie i wyrazie widzimy, że Leon bronił słuszności odwagą pełną poświęcenia i pokoju, gdy przeci-



Uwolnienie św. Piotra, fresk Rafaela, w Watykanie w Rzymie, str. 193.

22

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

wnie Attylla przybył podbijać i niszczyć przemocą i orężem. Więc radujemy się zwycięztwem ducha i cnoty i wraz z niemi zwyciężamy.

To może najlepszy w świecie obraz historyczny, który człowieka najwyżej wznosi. który mu każe myśleć, że we własnem sercu może znaleść siłę większą od wszelkiej przemocy, i że wolność jego od niego tylko, a nie od zewnętrznych przyczyn zależy. Obraz ten uprzytomnia i tłómaczy całe prawie dzieje papiestwa, toczącego boje z władzą świecką u narodów germańskich i romańskich i słowiańskich; posiada układ zupełnie swobodny, a jednak dla oka dziwnie przyjemny odznacza się zarówno prawdą psychologiczną jak przedziwnie oddanym ruchem, a jest pełen niezrównanie plastycznych postaci opromienionych przez przepyszne kolory.

Czy uwolnienie Piotra zasługuje w równej mierze na nazwę historycznej kompozycyi? Wątpimy, i to bardzo. Nie jest to także właściwy obraz kościelny i nie jest to obraz rodzajowy. Interes estetyczny nie ześrodkował się tu około wypadku dziejowego, chociaż dobra sprawa tu także najwidoczniej święci swój tryumf. Przeciwnie chodzi tu przedewszystkiem o oddanie piękności zresztą obcej Rafaelowi, romantycznej raczej, a nie klasycznej, a mianowicie piękności świateł jasnych, a rozmaitych płonących wśród nocy. Po środku, nad oknem komnaty Heliodora widać przez malowaną kratę oświecone cudownie więzienie apostoła, w którem apostoł i pancerny stróż usnęli, i w którem się zjawił anioł promienny — oswobodziciel. Na prawo od widza wyprowadza anioł zadziwionego apostoła, w spokojną księżycową noc, wśród której jego promienie jaśnieją wspaniale, ale której nie napełniły nadprzyrodzonym blaskiem, jak napełniły więzienie. Na lewo, zbudzeni strażnicy w połyskujących zbrojach szukają zbiega przy księżycu, biegnąc zapaliwszy pochodnie. Jasność anioła, blask pochodni i promienie księżyca, walczą tu z nocą i w różne sposoby cieszą widza światłem tem milszem, że jaśnieje wśród ciemności. Minęło było pół wieku jak Pier della Francesca popisywał się podobnymi efektami światła w Arezzo. Na tym fresku watykańskim stworzył Rafael niezrównane w swoim rodzaju arcydzieło, które mimo niekorzystnego umieszczenia nad oknem, ćmi i cieszy oko blaskami świoimi, odsłaniającymi piękne postacie, wśród których anioł kształtami swoimi przypomina młodociane bóstwa starożytnej Grecyi. W sto lat później Rembrant i jego uczniowie oparli swoją sławę w Holandyi na tem, że się podobnemi oświeceniami popisywali, ale chociaż także błyskanie światłem wśród ciemności było ich głównem

rzemiosłem i choć Rafael raz tylko w życiu i to mimochodem o nie zawadził, nie ma obrazu w tym rodzaju, któryby robił tak wspaniałe wrażenie jak to uwolnienie Piotra, w którym przecie odezwało się ostatnie echo starej florentyńskiej romantyki, malując naiwnie lancknechtów w starej Herodowej Jerozolimie i opowiadając na jednym obrazie zdarzenie z trzech części złożone, na którem widać po dwa razy postać apostoła i postać anioła-oswobodziciela.

Nie masz już w Watykanie fresków Rafaela, któreby się mogły równać z malowidłami w komnatach Pieczęci i Heliodora, zajmujących środek tak zwanych *Stanc* Rafaela. Jest jeszcze przed komnatą Pieczęci, komnata Pożaru i jest po komnacie Heliodora komnata Konstantego, które doliczają do Stanc Rafaela; ale tu malował już niezliczony dwór uczniów, którym otoczono młodego mistrza, tu mało jest własnoręcznych robót Rafaela, i tu jawi się już omyłka ostatnich lat jego życia, która mu kazała wierzyć, że dość będzie, jeśli się piękne ciała ułożą w piękne grupy, aby się obraz bezmyślny i pobieżnie wykonany podobał.

W komnacie Pożaru najważniejszym obrazem Incendio del Borgo, przedstawiający pożar części Rzymu przyległej Watykanowi. a zwanej Borgo który się zdarzył w roku 847 i który ugasił Leon IV, papież, błogosławieństwem, stanąwszy na krużganku ówczesnego kościoła św. Piotra.

Koloryt obrazu silny, ruch w nim potężny, układ linii jak zawsze śliczny, wykonanie własnoręczne Rafaela, a zatem przepiękne; razi to jednak, że rzecz nie dzieje się wcale ani w średnich wiekach. ani za czasów Rafaela, któreby był naiwnie odtworzył. Widok posągów i ruin Rzymu, i tu i owdzie odkrytych malowideł starożytnych usposobił już Rafaela w roku 1517 zanadto klasycznie, zamiast ludzi żywych potworzył tedy Rafael same reminiscencye z posągów, poruszające się pośród reminiscencyi z architektury klasycznej. Ciała przepyszne, ruchy ich cudownie prawdziwe, dramat pożaru zupełnie zrozumiany, a jednak wrażenie całości trochę akademickie i to tem bardziej, że wydało się Rafaelowi, gdy ten obraz malował, że niewiasty pół nagie będą piękniejsze, jeśli im da nieco przedługie ramiona.

Widzimy na pierwszym planie wspaniałe starożytne miasto, strojne w korynckie i jońskie kolumnady, a oddane na pastwę płomieniom, a w głębi autentyczną średniowieczną fasadę pierwotnego kościoła św. Piotra, do połowy zasłoniętą przez jakąś lotną renesansową lodżyę. Pożar sroży się tylko na pierwszym planie; pół

nagie niewiasty i nagie dzieci wybiegły w wymownym przestrachu na pierwszy plan obrazu, wzywając z krzykiem pomocy papieskiej. Na lewo od widza płonie dom koryncki w sposób zupełnie konwencyonalny i nieprawdziwy, ale przepyszny nagi młodzieniec zawiesił się rękami na murze, a drugi z pośrodka płomieni nowonarodzone niemowlę podaje ojcu, stojącemu tuż na ulicy; bliżej widza widać jak inny nagi młodzieniec wynosi na barach sędziwego ojca. To dwa posągi starogreckie, jak najpiękniejsze, ale to także Eneasz, wynoszący Anchizesa z płomieni Troi. Podobnież nagie pacholę Askanyusz biegnie przy ojcu; z tyłu zostaje się małżonka i i matka. Klasyczne wspomnienie przymięszało się do obrazu i stanowi jego główny interes, zastępując mitologiczną sceną, widok chrześcijańskiego cudu, o który przecie głównie chodzić miało. Na lewo od widza dziewczęta i młodzieńcy podają sobie z pospiechem wodę i gaszą pożar. Kto się lepiej rzeczy przypatrzy, ujrzy wreszcie papieża w Lodżyi, zażegnującego pożar i błagalne tłumy otaczające Watykan, ale to tylko jakby ślad zamierzonego historycznego znaczenia.

Byłem tak śmiały, żem zaznaczył w tym fresku zwiastuny bliskiego upadku sztuki. Jest to jednak zawsze obraz bardzo a bardzo znakomity i który pozostaje w pamięci. Nie można tego mówić o innych freskach tej komnaty skomponowanych przez Rafaela, już bardzo szablonowo, a wyobrażających zimne szeregi radzących biskupów, albo grupy akademickie nagich albo pół nagich postaci, nie przemawiających ani do serca, ani do wyobraźni, mimo wielce poprawnego rysunku i kolorytu, mimo pięknych krajobrazów w głębi i misternego układu linii.

Do najpiękniejszej komnaty Konstantego pozostawił Rafael tylko projekta fresków, a te projekta nawet zostały po jego śmierci w znacznej części zmienione. Tak zwana „Bitwa“ jednak, obraz przedstawiający zwycięztwo odniesione pod „Ponte Rotto“ przez Konstantego Wielkiego nad Maksencyuszem, a gruntujące panowanie chrześcijaństwa, została wiernie wykonana podług kartonu Rafaela, przez jego ucznia najlepszego, Juliusza Rzymskiego, i mimo barw twardych i surowych, obraz ten należy do najpiękniejszych rzeczy na świecie.

Układ obrazu jest jasny i bardzo zajmujący, a klasyczne uzbrojenie wojsk, które się z sobą potykają jest tu zupełnie na swojem miejscu, skoro chodzi o historyczną starorzymską bitwę. Już wojsko Maksencyusza się łamie już zaczyna pierzchać, wpadając pośród ucieczki do Tybru. Ruch pogoni idzie z lewej na prawą rękę tak,

jak u nas pismo i druk; i dzięki temu rzecz dla nas zrozumialsza, czytamy bowiem obraz jakby jaką zapisaną kartkę; a tu ruch ten cały, żywy jak na ruch bitwy przystało, przedziwnie urozmaicony, a przecie i w całości i w każdym szczególe jasny. Pośrodku góruje nad wojskami obydwoma wódz zwycięzki, cwałujący na koniu, nawołujący swoich żołnierzy i ciskający włócznią. Ponad głową Konstantego ulatują aniołowie, zwiastuni zwycięztwa.

Patrząc na obraz czujemy, że wszystko wrze, że wszystko się rusza; dolatuje nas jakiś oddzwięk dzikiego szału bitwy; ale czujemy przedewszystkiem spokojne zadowolenie artystyczne, bo nic w kompozycyi i rysunku zganić niepodobna, bo ludzie piękni i konie piękne, i układ jasny, i dramat boju w zupełności oddany, a oprócz tego uwydatnione zupełnie znaczenie historyczne wielkiego zdarzenia.

Z komnaty Konstantego wchodzi się do długiego krużganka, zamalowanego przez uczniów Rafaela, podług jego rysunków i pod jego okiem. Malowidła w tym krużganku nazywamy z włoska lodżyami Rafaela. Wszystkie ściany tego korytarza zostały pokryte stukami i groteskami przez Jana z Udine (Giovanni d'Udine) wedle rysunków Rafaela, wykonanych pod wrażeniem grotesków, odkrytych za dni Rafaela pośród ruin łaźni Tytusa. Wszędzie wieje w tych ornamentach duch czysto klasyczny, podobnie jak we wszystkich dziełach ostatnich kilku lat życia Rafaela. Ale ten duch został ożywiony niesłychaną bujnością wiecznie wiośnianej i uroczej wyobraźni. Arcydzieło to w swoim rodzaju niezrównane zostało strasznie uszkodzone prawie zniszczone, tak, że chromolitografie przeszłowieczne dają dziś najlepsze wyobrażenie o bajecznej a wdzięcznej fantazyi, którą się Rafael tu popisywał, łącząc dowolnie, a jednak zawsze szczęśliwie i dowcipnie zwierzęce, ludzkie i roślinne kształty.

Sufit sklepiony korytarza podzielony na dwanaście arkad, a w każdej arkadzie jest cztery okrągłych obrazków, wykonanych przez uczniów Rafaela: Juliusza Pipi (Giulio Romano), Franciszka Penni (il Fattore), Piotra czyli Pierina del Vaga, Rafaela del Cole, i innych. Rysunki do obrazów w dziewięciu pierwszych arkadach podał sam Rafael i sam nadzorował ich wykonanie, a obrazki te wyobrażają zdarzenia starego zakonu, od stworzenia świata aż do śmierci Mojżesza. Obrazki te opowiadają nadzwyczaj po prostu i całkiem klasycznie dzieje biblijne. Wszystko powiedziane jasno, a nie ma w żadnym obrazku nic nadto, co miało być powiedzianem. Nie szukał Rafael tu ani efektu, ani ory-

ginalności i nie bał się przenieść żywcem do swoich obrazów postacie malowane przed stoma laty przez Massaccia, i nawet postacie malowane przez współczesnego Michała Anioła, skoro tylko czuł, że tak należy się najlepiej wyrazić malowane zdarzenie. Kolory są silne i harmonijne, a pobieżność wykonania nie razi na obrazkach małych, umieszczonych na suficie. Chodzi tu wreszcie tylko o ilustracye do biblii i szkoda, że te doskonale zachowane obrazki są malowane w miejscu, w którem człowiek nie zwykł widywać obrazków; i że przeto oglądanie najładniejszych nawet ilustracyi, pobieżnych, jak to ilustracyom przystoi prędko nuży, kiedy się ogląda te ilustracye na suficie.

Najgorszem nadużyciem geniuszu Rafaela było mnóstwo obstalunków, które papież Leon Xty dawał młodemu mistrzowi. Zmuszał Rafaela do tego, by robił na pamięć, by niekiedy gotowe i znane już postacie i postawy odtwarzał. i aby wykonanie obrazów pelecał uczniom. Całą sztukę spychał na koleje niebezpieczne, na manowce, wsród których uczniowie i następcy Rafaela mieli się stać niezmiernie zręcznymi rzemieślnikami, malującymi na pamięć bezmyślne ale efektowne grupy, rysowane z niesłychaną łatwością, w bajecznie krótkim czasie, ale bez głębszej myśli i staranniejszego wykończenia. Nie można powiedzieć, aby dzieła samego Rafaela nie były ucierpiały przy tej pospiesznej twórczości; trzeba podziwiać geniusz artysty, który mimo to potrafił dać każdemu utworowi swojemu osobną myśl i osobny charakter.

Najdziwaczniejszym pomysłem, na który mógł popaść Leon Xty, był ten, że kazał wielkiemu malarzowi porobić wzory do kobierców, mających przystroić dolną część ścian Sykstyńskiej kaplicy. Podług pierwotnego pomysłu Sykstusa IVgo miały tu powstać freski, wyobrażające zdarzenia z dziejów apostolskich; było rzeczą naturalną, aby Rafael te freski malował. Ale nieszczęśliwa myśl przyszła papieżowi, aby kobierce tkane w Aras zastąpiły freski, a Rafaelowi kazał tylko porobić kartony, podług których miano tam we Flandryi kobierce wyhaftować. Chciał tedy papież, aby gruba rzemieślnicza robota na efekt w dolnej części kaplicy Sykstyńskiej zastąpiła żywe dzieła subtelnego pęzla, a Rafaela skazał na tę niewdzięczną robotę, porobienia wzorów dla rzemieślników.

Rafael odmalował tedy kartony do tapetów akwarelą na płótnie, kartony te pojechały do Brukseli, tam je pokrajano i podług nich porobiono kilka garniturów kobierców, które się rozeszły po dworach królewskich; egzemplarze Watykańskie uległy zna-

cznemu zniszczeniu i wiszą dziś w osobnym kurytarzu; inne bywają dobrze zachowane, ale robią bardzo mierne estetyczne wrażenie, rażąc i niemiłym kolorytem i grubością rysunku. Są to kobierce piękne i to nie bardzo — bo Rafael robiąc kartony zapoznał w znacznej mierze naturę kobierców.

Rubens w siedemnastym wieku odnalazł jednak ułamki tych kartonów w fabrykach brukselskich, a Karol I, król angielski, kupił je, kazał je pozszywać i posiadł tak kartonów siedm. Kromwel nie pozwolił tych arcydzieł sprzedawać, kiedy rozprzedawano galeryę obrazów królewskich, i tak się stało, że te kompozycye są dziś wystawione na widok publiczny w Londynie w tak zwanej Rafaelowskiej galeryi w *South Kensington Museum*.

Podobnie jak tryumf Cezara Mantengni, tak i te kartony ucierpiały potroszę na całej powierzchni, tak jednak, że żadna ich część nie została zniszczoną. Piękność ich jest na pierwsze wejrzenie uderzająca. Kompozycye to doskonale klasyczne i klasyczne w najlepszem tego słowa znaczeniu, skoro Rafael powiedział przy każdej z nich wszystko, co się przy tej sposobnośei dało powiedzieć, i skoro nie powiedział ani słowa więcej. Po Stanzach Watykańskich stworzył Rafael tu jeszcze cały rój nowych typów, a każda postać jest piękna i żywa, każda inna, potężna uderzająca. Słodycz Rafaela odnajduje się w niektórych głowach, ale wszędzie przeważają raczej pokój i siła, i każdy obraz jest osobnym, doskonałym dramatem. Brak w tych arcydziełach ostatecznego rzeczy wykończenia, ale pewność rysunku zadziwia, harmonya kolorów zachwyca.

Cykl obrazów rozpoczyna się już po Zmartwychwstaniu. Chrystus niepoznany siadł na łódź, w której apostołowie daremnie łowili ryby. Było ich na dwu łodziach pięciu; a gdy teraz z rozkazu Chrystusowego sieci zarzucili, ułowili odrazu tyle ryb, że je udźwignąć nie mogli, i że obie łodzie niemi napełnili. I nawet siecie im się nie porwały. Wtedy poznali dopiero, że przybywał z nimi Jezus; bo to nie mógł być nikt inny. Piotr tedy i Jędrzej przyoblokłszy odzież — byli bowiem wpierw nadzy — rzucili się do stóp Jezusowych. Tę oto chwilę widzimy. Jezus siedzi pośród ryb złowionych na łodzi, pełen spokoju; Piotr ukląkł przed nim, Jędrzej klęka, a nieopisane radośne rozrzewnienie maluje się na obliczu obydwu. Na drugiej łodzi widać na pół obnażonych Jana, i podobno obydwóch Jakóbów. Jan i Jakób młodszy ciągną siecie z wszelkiem wytężeniem; siwobrody Jakób starszy robi wiosłem. Tłem tej radośnej sceny, tego przywitania i tych uniesień jest niezrównany,

Cudowny połów ryb, karton Rafaela w South Kensington Muzeum w Londynie, str. 198.

23

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

błękitny, pojezierny krajobraz, ożywiony przez ptactwo wodne, które na brzegu stoi albo powietrzem ulata.

Perugino, nauczyciel Rafaela, odmalował był niegdyś w kaplicy Sykstyńskiej oddanie kluczów Piotrowi, i to było jego arcydziełem. Dziś uczeń jego, stojący u szczytu niebywałej sławy, wrócił do tego przedmiotu i odmalował także swoje Powołanie świętego Piotra. Ale ogromna różnica zachodzi pomiędzy obrazem ucznia a dawnym utworem nauczyciela. Wszelki romantyzm znikł z obrazu; miejsce wspaniałej świątyni w głębi zajął dobry ale skromny krajobraz; tłumy Florentyńców czy Rzymian z odrodzenia znikły ze wszystkiem; nie masz nawet widnego światła słonecznego, a symboliczny klucz jest wprawdzie, ale prawie całkiem ukryty w fałdach płaszczu Piotrowego. Są na obrazie tylko Chrystus i apostołowie. Piotr klął pobożnie przed wspaniałym nad wyraz Chrystusem; za nim o stóp kilka dalej apostołowie z Jakóbem starszym i Janem na czele, a na każdej pięknej głowie widać inny wyraz wywołany tem, ze Chrystus kazał Piotrowi paść owieczki swoje, wskazując tu na obrazie prawicą prawdziwą grupę owiec, paszącą się obok.

Mniej przyjemnym jest obraz następny, który wyobraża pierwszy cud apostołów Piotra i Jana; apostołowie uzdrawiają kalekę z urodzenia w krużganku świątyni Jerozolimskiej. Pokręcone, ciężkie, brzydkie kolumny krużganku dzielą obraz na trzy pola, a przepiękni apostołowie wskrzeszają w środkowem polu ohydnego kalekę. Piotr jest to mąż pełen powagi, Jan jest to młodzieniec pełen miłości, ale ułomny jest to istota ohydna, stojąca gdzieś u najniższych krańców ludzkości i szpecąca utwór swoją brzydotą. Drugie szkaradniejsze monstrum pełza na kulach po lewej części kartonu, domagając się cudu także dla siebie, a piękność nadzwyczajna kobiety, która karmi dziecko tuż nad nim, daje oku schronienie, ale nie może pokryć jego ohydy. Naród do koła wzruszony, i pośród narodu są postacie jaknajwspanialsze. Ale znać ciężką rękę uczniów w lewej części obrazu, gdzie jedno zwłaszcza nagie dziecko o przesadnej muszkulaturze wróży już akademicki upadek sztuki.

Śmierć Ananiasza natomiast jest wspaniałem arcydziełem dramatycznego malarstwa, i jest niezawodnie jedną z najpiękniejszych rzeczy, jakie na świecie oglądać można. Wierni pierwszego Jerozolimskiego kościoła znosili swoje mienie do stóp apostołów, aby wszystkich wiernych tem mieniem podzielono za równo. Widzimy tedy pośrodku obrazu, nieco w głębi, wspaniale poważną grupę apostołów; na czele ich stoi Piotr, a tuż przy nim Jakób starszy.

Obaj książęta apostołów pełni grozy i gniewu, bo o to Ananiasz skłamał przed nimi i przed duchem świętym i usiłował ukryć część swojego majątku; Piotr i Jakób wyciągnęli tedy karzące dłonie, a kłamca i obłudnik padł konając na ziemię. Jest przerażenie pomiędzy apostołami, jest postrach pomiędzy wiernymi; oddany w odcieniach, od świętej grozy, do lęku młodzieńca co przykląkł i krzyczy; od pobożnego, żalu aż do zadziwienia, które mało że z nóg nie zwali. Kobieta odwraca się przerażona, a młodzieniec drugi pochyliwszy się ku porażonemu, pokazuje mu palcem apostołów, przed którymi się nie godzi kłamać. Straszno tu i niespokojnie. Aby dramat nie był zbyt groźny i aby się Chrześciaństwo nie wydało zbyt srogiem, widać na prawo i lewo na drugim planie przykłady Chrześciańskiej cnoty i braterskiej miłości. Tu wdzięczna postać młodego Jana rozdaje jałmużnę między sieroty i wdowy pełne piękności i szlachetnego spokoju; tam Chrześcianie znoszą swój dobytek radośnie i spokojnie; tylko żona Ananiaszowa, Sapira, która miała skłamać po raz wtóry, tak jak jej mąż skłamał, i tą samą śmiercią zginąć, wlecze się z tyłu, zafrasowana i liczy skwapliwie pieniądze.

Ukamienowanie Szczepana, nawrócenie Pawła i więzienie Piotra, następywały w szeregu kartonów. Ale oryginały tych kompozycyi zaginęły i znamy je tylko z kobierców, wiemy tedy, że były potężne pomysłem, nie możemy sobie zdać sprawy z tego, jakie na widzu robiły wrażenie.

Nie ma za to dość słów uwielbienia dla kartonu, wyobrażającego Ukaranie Elymasa. Gdy Paweł św. z Barnabaszem przybywali na wyspie Cyprze, zastali tam w mieście Pafos prokonsula Rzymskiego, Sergiusza Pawła, który wysłuchawszy apostołów, przychylał się ku Chrześciaństwu. Był jednak tam czarodziej Elymas, który go powstrzymywał od dokonania swojego zamiaru. Święty Paweł poraził tedy w obecności prokonsula czarodzieja ślepotą przemijającą i tem ostatecznie skłonił prokonsula do tego, by przyjął chrzest. Tę chwilę oślepienia Elymasa odmalował Rafael z największą prostotą i największą potęgą; Paweł wyciągnął rękę, wydając rozkaz cudowny; Elymas naprzeciwko ślepotą rażony, wyciąga dłonie po omacku; pośrodku i w głębi siedzi prokonsul na tronie, a najwyższy podziw i nabyte nagle przekonanie, rysują się na jego twarzy i w jego postawie. W tych trzech postaciach już wyrażony cały dramat. Ale postacie inne, poboczne, a zawsze nadzwyczaj piękne, myśl tę dramatyczną jeszcze potęgują. Za świętym Pawłem modli się Barnabasz z gorącą wiarą i z zupełnem poddaniem się pod wolę Boską. Legat

Kazanie św. Pawła w Atenach, karton Rafaela w South Kensington Muzeum w Londynie, str. 201.

24

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

prokonsula, stojący tuż przy jego krześle, pokazuje z wymownem zadziwieniem niemoc Elymasa, a inni dworzanie spoglądają z podziwem pełnym czci i lęku na świętego Pawła: jeden starzec o twarzy kończastej ale nadzwyczaj wyrazistej zagląda z ciekawością przerażoną w oślepione oczy czarodzieja; a nawet liktorowie, przy tronie prokonsula, zapomnieli na chwilę o wojskowej karności i nieumieli ukryć strachu i zadziwienia na widok oślepionego dziś, a przed chwilą tak możnego czarodzieja.

Moce cudowne apostołów wszędzie budziły podziw pośród pogaństwa; ale nie wszystkich doprowadzały do wiary; wielu oglądając cuda, wierzyło tylko w moc dziwną apostołów, i chciało im oddawać cześć jako bohaterom, albo półbogom. Stało się to między innemi w greckiem mieście Listrze, gdzie lud przywiódł byki i barany ofiarne, i przy odgłosie fletów świętych ofiarował je Pawłowi i Barnabaszowi; co widząc apostołowie, szaty na sobie podarli. I to znowu wyraził Rafael w tapecie poprostu i wyraźnie; ale ten karton jak się zdaje odmalowany ręką ucznia, co wielką część jego piękności niszczy, tworząc grube cienie i plamiste powierzchnie.

Cuda nie były żadnym dowodem prawdy Chrześciaństwa; świat starożytny przywykł był do cudów i śmiało nawet śmiercią karał cudotwórców, jak to zresztą później średnie wieki czyniły z czarownikami. Dowodem prawdy Chrześciaństwa była sama tylko Chrześciańska nauka, i wiara szerzyła się tem tylko, że ludzie tknięci łaską, tę naukę przyjmowali, gdy usłyszeli przekonane słowo apostołów. Zakończył tedy Rafael cykl tych kartonów kazaniem Pawła w Atenach, w sercu starożytnego świata, w najuczeńszem mieście, i ten Paweł w Atenach jest może najpiękniejszym ze wszystkich kartonów Rafaela.

Widzimy poważne miasto klasyczne pełne ludzi, kolumn i posągów. Święty Paweł stoi na estradzie i głosi ewanielię z podniesionemi rękami i z tą wiarą, która góry przenosi i którą Rafael potrafił jakimś cudem wyrazić. Naokoło obstąpili go Grecy słuchając, a rozmaitość wyrazu u tych Greków jest poprostu niewyczerpaną. Tuż za potężnym apostołem siadł mąż brodaty, który nie wierzy, ale bardzo zaciekawiony; przy nim stoją poważny filozof, podobno stoik, który słucha uważnie ale obojętnie, i mąż otyły a ogolony, może Epikurejczyk, na którego twarz wystąpiło widoczne wzruszenie. W głębi siadła grupa mężów i młodzieży, która rozmawia o Pawle ciekawie i prawie namiętnie, dziwiąc się i dysputując. Kilku starców stanęło przed posągiem Marsa, rozmyślając uważnie ale z niedowierzaniem; jeden z nich wysunięty naprzód,

silnie wzruszony i gotów uwierzyć. Na pierwszym planie obrazu siedzi dwoje, mąż i żona, oboje w sile wieku, którzy uwierzyli i ręce wyciągają w szczęsnem wzruszeniu.

Rafael przygotowywał jeszcze inne kartony do życia Chrystusowego, i robił w tym celu studya i szkice; nie mógł jednak przystąpić do dzieła przed przedwczesną śmiercią swoją. Z rozkazu Leona Xgo zużytkowano jego szkice i porobiono bardzo niefortunne wzory do dalszych kobierców, zdobiących dotąd krużganki Watykanu, i bardzo niestosownie przypisywanych Rafaelowi, twórcy Londyńskich kartonów, o których pomyśle i układzie, można tylko powiedzieć jedno: a to, że jest doskonale i niezrównanie pięknym.

Rzym posiada natomiast jeszcze dwie zupełnie wykończone a monumentalne prace Rafaela. Pierwszą z nich fresk, wyobrażający Sibile w kościele Przenajświętszej Panny od Spokoju. Jest to grupa niewiast i aniołów, pojęta zupełnie klasycznie, pełna ruchu, siły i piękna, ale nieco zimna. Drugiem dziełem, o którem nam przyjdzie jeszcze mówić, są niezrównane freski Farnezyny.

Bogaty bankier Chigi postawił sobie za Tybrem willę, którą przystroił freskami, wykonanemi przez różnych malarzy. Willa ta przeszła później na własność rodziny Farnezych i po nich otrzymała swoje dzisiejsze imię. W niej to wykonał także Rafael wiekopomne arcydzieła, jedyne może mitologiczne obrazy większych rozmiarów, które sie po nim przechowały, i które wielostronnego mistrza znowu w całkiem nowem świetle przedstawiają.

W dolnej części pałacu były dwa dziś oszklone poddasza, w których Rafael malował. W tem, które patrzy na ogród, odmalował nymfę Galateę, bujającą na fali, pośród duchów morskich, postać prześliczną, otoczoną przez śliczniejsze jeszcze postacie, widowisko pełne wdzięku, świetne harmonią linii i pięknością barwy. Później wykonał Rafael rysunki do kompletnego przystrojenia poddasza od strony dziedzińca, a uczniowie jego Giulio Romano i il Fattore wykonali te pomysły *al fresco* pod okiem Rafaela, i to tak świetnie, że tylko zrzadka zbyt czerwony odcień zdradza rękę jednego, albo zbyt gruba linia robotę drugiego, i choć później musiano w ośmnastym wieku te freski z gruntu restaurować, przecież restaurator Carlo Maratta dokonał swojego dzieła tak umiejętnie, że patrząc na sufit tej sali, czy tego poddasza w Farnezynie, odnosisz jedno z najpotężniejszych wrażeń estetycznych, jakich Rzym dostarczyć może. Masz takie wrażenie, jakbyś stał przed własnoręcznem dziełem Rafaela, bo linie są przecudne, a kolory syte i piękne, bo postacie te wszystkie nagie, występują niby żywe, na

szafirowem tle sklepienia. Obrazy te opowiadają historyę Kupidyna i Psychy podług staro-rzymskiego romansu Apulejusza. Perspektywicznie malowane grupy bogów występują wprost z tła szafirowego, stroją trójkąty, na których sklepienie się oparło, a każdą taką grupę otoczyły malowane girlandy, ułożone w trójkąt, o podstawie zwróconej do góry. W przestrzeniach pomiędzy trójkątami ulatują znowu bezpośrednio na tle szafirowem wdzięczne amorety. Wreszcie odmalowano na środku sufitu niby dwa wielkie kobierce szafirowe, na których widać „Radę Bogów“ i „Wesele Psychy“. Te ostatnie wielkie kompozycye wykonał Giulio Romano, resztę il Fattore. Nagość postaci, wielka prostota kompozycyi i zupełny brak krajobrazu, czynią te utwory najklasyczniejszem może dziełem nowożytnego malarstwa. Ten klasycyzm nigdy jednak nie wpada w akademię; wszędzie pełno życia, myśli i uczucia; każda postać jest to zupełne, prawdziwe indywidyuum i całość robi wrażenie, jakoby była dziełem jednego ze starogreckich mistrzów, o których sława tylko doszła naszych uszu, a których dzieła wprowadzały pewno widzów do Olimpu zaludnionego przez żywe postacie.

Wenera tedy ujrzała, że lud na ziemi zaślepiony niesie ofiary nie jej, a królewnej Psysze; pokazuje to synowi swojemu Kupidynowi i do zemsty go wzywa; matka przepyszną panią jest piękności, której nagość żywa, pełna, oddychająca, a przecie jakaś nieskalana i boska; syn to młodzian tak piękny, o jakim chyba śnił starogrecki poeta.

Ale niebawem Kupido zakochał się sam w Psysze i pokazał ją w drugim trójkącie trzem prześlicznym gracyom, sam pełen zachwytu. Zakochał się, odwidził Psychę wśród ciemności nocnych, a gdy oblubienica ciekawa zapaliła pochodnię, aby widzieć Boskiego Kochanka, omdlał i kona. Gniewna matka skarży się Junonie i Cererze na trzecim trójkącie, w trzeciej grupie, ale nie spotyka współczucia. W czwartej grupie widzisz jak Wenera sama ulatuje przez powietrze, w rydwanie ciągnionym przez gołębie; w piątej stanęła naga a na pół zawstydzona i dziwnie wdzięczna przed ojcem swoim Jowiszem, i prosi go ze spuszczoną głową, aby zaradził nieszczęściu; Jowisz, mąż o sile pełnej, młodzieńczej jeszcze świeżości, o białych już włosach i białej brodzie, słucha prośby łaskawie, oparty na własnym ręku; i oto leci w szóstym trójkącie Merkury z rozkazem Jowiszowym na ziemię. nagi młodzieniec, pędem rozegrzany, rozpalony, zadychany, rozwarł ramiona i spuszcza się ku ziemi. Posłał Psychę do piekieł, a ztamtąd wyszła z puszką cudowną, która Kupidyna uzdrowi, piękność Wenery podwoi. Dwa geniusze przeto

unoszą w siódmej grupie Psychę kraśną, młodą a Psycha lecąc w objęciach duchów młodzieńczych, niesie do stóp Wenery puszkę, którą na Prorezpinie w piekle zdobyła. W ósmym obrazie oddaje Psyche puszkę w ręce Wenery; w dziewiątym widać jak Jowisz całuje prześliczne pacholę Boskie Kupidyna, który wdziękiem pacholęcym wyprosił u ojca, aby mu wolno było Psychę poślubić; i oto ostatni obraz przedstawia raz jeszcze Merkurego, który porwał Psychę uradowaną, przyobleczoną w powiewne zielone szaty, i który ją niesie do Olimpu, gdzie ma poślubić boskiego oblubieńca swojego.

W tych obrazach jest piękności niewieściej, i pacholęcej, i męskiej, i młodzieńczej tyle, że gdyby szesnasty wiek nie był wydał innego dzieła, byłby sam jeden godzien stanąć obok starożytności i mógłby powiedzieć o sobie, że umiał przetwarzać ludzi nagich w bogi nieśmiertelne. A bodaj czy ta piękność w większej jeszcze pełni nie występuje w dwu środkowych obrazach, wykonanych przez Giulia Romana, niby na kobiercach zawieszonych pośród sufitu. W „Radzie Bogów“ widać, jak Kupido, skrzydlaty nagie pacholę, stanął raz jeszcze przed Jowiszem ojcem Bogów i ludzi i jak doń przemawia, tłómacząc, iż się należy, aby Psyche stała się boginią; z groźnem obliczem słucha go Jowisz, słuchają go bracia Jowiszowi, Neptun i Pluton, snać nie radzi, że się nowi goście wdzierają na Olimp, aby uczestniczyć w majestacie nieśmiertelnych; spokojnie słucha prozby i wywodu skromna i piękna Junona, ktora siadła przy boku małżonka; a obie dziewice Minerwa i Diana stoją za tronem Jowiszowym, za tronem obłocznym, zdziwione tem, że bogowie mogą tak tęsknić za małżeńską niewolą. Wprost za Kupidynem stoi nieco zbyt rozkoszna Wenera, po której ruchu i wyrazie znać, że się pogodziła z synem, i że o to samo prosi co on, ale po ktorej krztałtach odgadniesz, że nie Rafael ją malował i nie il Fattore, najwierniejszy jego uczeń, tylko Giulio Romano.

Za Wenerą widać drugą młodszą grupę męskich bogów, zwróconą obliczem ku Jowiszowi. Mars zbrojny stoi oparty o włócznię; nagi Apollo rozmawia z nagim Bachusem, siedząc, a przy Bachusie siadł trzeci Herkules, oparty o wielką maczugę. Obok Herkulesa legli na obłokach nadzy starcy Oceanus i Proteusz, sparci o grzbiety jakiejś poczwary morskiej i sfingi.

Za Herkulesem stoi Wulkan w zawoju, z młotem na plecach; dalej Merkury podaje Psysze puhar z nektarem, a Janus, gość łaciński, którego nie było koniecznie potrzeba w tem czysto greckiem

towarzystwie, przechyla się ku nowożeńcom; młoda twarz wydaje się na pierwszy rzut oka jedyną jego twarzą, a dopiero przypatrzywszy się bliżej, widzisz z tyłu drugą starą pogrążoną w cieniu, i zdaje się prawie, że na to go Rafael tu umieścił, aby pokazać jak można zwyciężyć trudność odmalowania postaci o dwu twarzach. Amorek wreszcie figlarny tuli się do nóg Psychy.

Na drugim większym obrazie widać wesele Kupidyna i Psychy. Bogowie legli parami dokoła ołtarza okrągłego, na którym boskie jadło spoczęło; na pierwszem miejscu legli Kupido i Psyche, którzy się zapomnieli wśród wiośnianego szczęścia nowożeńców; dalej widać Jowisza z Junoną, Neptuna z Amfitrytą i Plutona z Prozerpiną. Na osobnej ławce, z obłoków, naprzeciw nowożeńców siedli Mars, Herkules i Wulkan, i Mars rzucił zbroję i Herkules lwią skórę i obaj rozmawiają swobodnie, a Mars pokazuje palcem nowożeńców. Wulkan, żylasty robotnik, odwrócił się, aby patrzyć na śliczną grupę, która obraz kończy. Tu tańczy Wenera, wieńczona kwiatami i lotnie przyodziana, a brat jej Apollo przygrywa na lutni; towarzyszy mu Pan koźlorogi, koźlonogi na flecie, towarzyszą mu śpiewem muzy.

Ganimed, młodzieniec nagi, który tylko draperyę fałdzistą narzucił przez ramię i kolano, i któremu długie włosy spadają na barki podaje Jowiszowi naczynie z nektarem. Koło dzbanu boskiego napoju stoją prześliczne amorki; a nieco nad miarę barczysty Bachus przylewa do nich swoje wino. Trzy nagie a piękne gracye stanęły za Kupidem i Psychą, i zlewają na ich włosy wonny olejek, który daje wdzięk nieśmiertelny i nieznikomą młodość, a trzy nimfy przyobleczone w greckie draperye a skrzydlate skrzydłami motylemi rzucają kwiaty na stół bogów.

Pamiętamy, jak Boticelli próbował postacie mitologiczne przenieść w świat romantyczny, w którym się obracało jego pokolenie i jak zdołał tym sposobem nadać Bogom umarłej wiary nowe życie i urok niespodziany. W trzydzieści lat potem wrócił do tych samych przedmiotów klasyk Rafael i udało mu się wskrzesić starożytność tak, jak gdyby był Grekiem starożytnym. W Rzymie zakochał się w tej starożytności tak nadmiernie, że sprowadzał klasycyzm do ostatnich fresków Watykańskich, gdzie jego wcale nie było potrzeba. Tem gorliwiej, z tym większym zapałem chwycił się zadania, danego mu w Farnezynie. Ono jedno odpowiadało w zupełności usposobieniu jego męskiego umysłu, ono było przy tem całkiem prawie nowem. Prócz Boticellego i Mantegni poprzednicy Rafaela nie stąpali po tych ścieżkach, mógł tedy Rafael z całą

świeżością potężnego geniuszu tworzyć napowrót typy, jakie malowali może niegdyś Zewksys i Apelles, jakich nie malowano już później. Każdego bożka uczynił na obrazach swoich żywą osobną istotą, a tak się przejął duchem starożytności, że te bożki nie tylko są wdzięczne, ale są także groźne w piękności swej, i gotowe zazdrościć i źle czynić, i że wiew klasycznej poezyi odzywa się żywcem z tych fresków, w których Rafael wszystko własnoręcznie poprawiał, a niejedno własnoręcznie malował.

Gdy powiemy jeszcze, że Rafael odmalował w samym Watykanie freski treści mitologicznej, które papież Pius IX kazał pobielić, i że dał rysunek na mozaikowy sufit kaplicy Chigi w kościele Przenajświętszej Panny od Ludu w Rzymie, w której to kaplicy postawił nawet posąg, prześliczny Jonasza, gdy dodamy, że bywał także budowniczym i że kierował archeologicznemi poszukiwaniami w Rzymie, powiemy wszystko, cośmy zamierzyli mówić o artystycznej działalności Rafaela. Nie ożenił się nigdy, pod koniec życia żył po książęcemu, otoczony niezliczonym dworem uczniów a umarł nagle wskutek przeziębienia.

Uczniowie jego naśladowali jego manierę trzecią bardzo pobieżnie, wierząc stanowczo, że odmalują dobry obraz, skoro ugrupują postacie pięknie choć bezmyślnie, i stworzyli styl akademicki i dekoracyjny zarazem, na pierwszy rzut oka dość efektowny, ale nie znoszący bliższych oględzin. O jedynym wyjątku będziemy mówić poniżej.

Napisałem tyle o Rafaelu, nie wskutek zamiaru z góry powziętego; i owszem zadziwiłem się sam, kiedy się pokazało, że to co koniecznie o nim powiedzieć potrzeba, tyle miejsca zajmuje. Płodność jego była niezmierną, a bogactwo jego wyobraźni było tak wielkie, że prawie każdy jego obraz przedstawia jakąś myśl nową, i że raz widziany i poznany utrzymuje się w pamięci i domaga się tego koniecznie, aby o nim osobno wspomniano. Pominąłem wszystko, co się dało pominąć i więcej, niźlim był powinien pominąć, a jednak musiałem o jednym Rafaelu pisać tyle, ile pisałem o całych grupach malarzy.

Rafael mało w czem doskonalił sztukę. Zastał już rysunek, sztukę kompozycyi, perspektywy i kolorytu wydoskonalone; posiadł tylko w najwyższym stopniu biegłość artystyczną, choć właściwie kolorystą nie był. Biegłość ta musiała służyć niestrudzonej twórczej wyobraźni i malowała przeto ludzi zupełnie żywych, prawdziwych i pięknych. Zadziwiająca wiedza posłużyła Rafaelowi do tego, aby kazał malarstwu swemu, przedziwnie pogodnemu wyrażać myśli

najgłębsze i najrozmaitsze i tym sposobem stał się Rafael najgłówniejszym przedstawicielem chwili dziejowej, w której malarstwo doszło do najdoskonalszego rozkwitu. Pierwsze to miejsce dają Rafaelowi jego płodność i wszechstronność, nie należy jednak o tem zapominać, że Michał Anioł i Tycyan żyli współcześnie, i że malowali równie dobrze jak Rafael, nie równali się z nim co do pewnych zalet jego kunsztu; co do innych przewyższali go jednakże.

Malarze piętnastego wieku nie umieli jeszcze grupować postaci tak, aby jak największe wrażenie wywoływały, a śliczne szczegóły ich obrazów uchodzą czasem zupełnie uwagi, a czasem odwracają oko widza od głównych motywów obrazu. Układ kompozycyi tych starszych bywa czasem chaotyczny, a czasem symetrya zdradza się zbyt wyraźnie i robi wrażenie sztywne. Sztukę komponowania doskonalili Mantegna, Perugino, Pinturicchio, Signorelli i Leonardo da Vinci; doskonałą już zastał Rafael i mógł za jej pomocą nadać swoim obrazom całą siłę i całe znaczenie zamierzone, układając grupy w sposób symetryczny, a jednak naturalny i niewymuszony, stawiając główne postacie tak, że na nie uwaga paść musi, a usuwając na bok szczegóły pomniejsze. Dzięki tej sztuce użyczonej u Leonarda, podobają się obrazy u Rafaela w ten sposób, że kto się przyzwyczaił do nich i do obrazów poźniejszych, podobnie komponowanych, ma w pierwszej chwili wrażenie, że wszystkie, nawet najpiękniejsze obrazy przedrafaelowskie, są bohomazami. Trzeba się przezwyciężyć, trzeba się przypatrzeć szczegółom, głowom, wyrazom, krajobrazom, aby módz po Rafaelu polubić jego poprzedników.

Dla innych znowu jest Rafael oklepanym. Osoby przyzwyczajone do wykwintnego otoczenia widzą na każdym kroku rzeczy, skomponowane podług prawideł sztuki Rafaela i przyzwyczaili się do tego, że pod temi formami nie ma treści, Gdy widzą dzieło Rafaela oburza ich to, że mają przed sobą nie co innego, jak tylko te tysiące razy widziane linie i grupy. Oni lubią coś nowego, a na pierwszy rzut oka Rafael im nie powie nic nowego. Sam ogrom Rafaelowskich prac przyczynia się do tego wrażenia; powiększa je ta okoliczność, że rysunki i kopie rozpowszechniły znajomość każdej prawie kompozycyi Rafaela i każdą prawie z pospolitowały. Trzeba dopiero patrzyć się dłużej na oryginały, aby w nich odkryć dziwne wdzięki rysunku i wyrazu, nie podniesione częstokroć przez efektowny koloryt. Wiele osób wielkiego świata pozostanie tedy niesprawiedliwymi dla Rafaela.

Sąd ich najzupełniej niesłuszny względem ogromnej większości dzieł Rafaela, będzie jednak słusznym prawie względem niektórych prac ostatnich lat jego życia. Rafael bowiem zrobił ciężką krzywdę sztuce, gdy w niektórych freskach Watykańskich, jako to w „Napadzie na Ostyę“, w „Izbie pożaru“ i w niektórych obrazach spuścił się na same tylko zalety kompozycyi i poprawnego klasycznego rysunku. Przeto stał się ojcem stylu akademickiego istotnie oklepanego, którym jego uczniowie władali z przestraszającą łatwością, i który prawie o niesławę przyprawił późniejsze malarstwo religijne i mitologiczne. Patrząc na Farnezynę i na kartony londyńskie powie każdy, że Rafael umarł zawcześnie; patrząc na niektóre inne utwory malowane na pamięć, może powtórzy to zdanie z mniejszą stanowczością.

Jedno jeszcze imię muszę wymówić zanim skończę rzecz o Rafaelu. Marek Antoni Raimondi, zwykle zwany pokrótce Markiem Antonim (1475—1546), rodem z Bononii, oddał się niemieckiemu kunsztowi drzeworytnictwa i odtworzył mnóstwo dzieł Rafaela, przyczyniając się swojemi rycinami jak najpotężniej do tego, że obrazy w ówczas przez Rafaela w Rzymie malowane, stały się klasycznemi wyobrażeniami, naśladowanemi dotąd po całej Europie. Mniejsza albo większa sława tego albo owego obrazu Rafaela, zawisła w wielkiej mierze od tego jak się udała rycina Raimondi'ego. Najpiękniejszą jest podobno rycina, wyobrażająca ową św. Cecylię, przechowaną w Pinakotece Bonońskiej, przy której wykonaniu Jan z Udine pomagał Rafaelowi. Obraz ten byłby zawsze sławnym. Przez Marka Antoniego stał się sławniejszym.

25

Szkoła Rafaela. Kazanie młodego św. Jana

VIII.

Epoka klasyczna malarstwa toskańskiego.

Widzieliśmy jak malarstwo Toskańskie zbliżało się przy schyłku XV. stulecia do odnowienia klasycznych ideałów, widzieliśmy, że zasługa, którą wielu przypisuje jednostronnie to Rafaelowi to Leonardowi była spólnem dziełem całej plejady wielkich malarzy, szukających doskonałej piękności form, i chcących za jej pomocą wyrazić myśle swoje w sposób najbardziej przyciągający dla widza, najmilszy dla oczu i najwymowniejszy dla duszy spragnionej boskiego ideału.

W XVI. wieku piękność formy przestała być dla Florentyńców środkiem; ona się stała głównym celem sztuki. Zaprzestali opowiadać, pozostawiając opowiadanie poetom; przestali naiwnie szukać każdego pięknego szczegółu w naturze i przestali się cieszyć wszystkiem co widome, zdrowe i świeże. Stojąc twardo przy malarstwie czysto religijnem, chcieli kościelne obrazy malować poważnie jak na kościół przystało; postanowili się przytem wystrzegać każdego żartu, że tak powiem każdej dystrakcyi i zamilczeć o każdej rzeczy świeckiej.

Apoteoza kilku świętych postaci miała być treścią jedyną każdego obrazu, a rysunek klasyczny i urzeczywistnienie idealnego piękna miały być środkami, za pomocą których tę apoteozę wypowiadano. Wynikiem tego wszystkiego miał być klasycyzm Chrześciański równie piękny, spokojny i idealny, jak stary klasycyzm pogański, ale wyrazem od tamtego odmienny.

Klasycyzm Rafaela nigdy nie był tak zupełnym, jak klasycyzm tych Florentyńców, na których oddziaływało także wspomienie wymowy Sawonaroli, potępiającego płochą swawolę florentyńskiej sztuki. W jednej tylko Farnezynie zbliża się Rafael do wstrzemięźliwości Florentyńskiej; rozminął się jednak z nią przez swobodę przedmiotu. I nie wszyscy Toskańczycy stanęli na skrajnej

prawicy malarstwa; wielu Florentyńców nawet, trzymało się raczej Rafaela, strojąc głąb obrazów krajobrazami bujnymi i ubierając postacie swoje w wyraźne szaty z sukna, płótna, jedwabiu albo przezroczystych tkanin, odtwarzając głowy silnie indywidualizowane i portretowe, i mieszcząc w kompozycyi dokładne i pięknie malowane przybory, ażeby uwagi nie odrywały od głównych przedmiotów. Ale ci mniej skrajni Florentyńcy, mieli na początku XVI. wieku mniej wybitny talent. Nazywali się: Grannaci, Pontormo, Sogliani, Rosso i Francia Bigio. Do nich należy wreszcie doliczyć i syna wielkiego Ghirlandaia, Rudolfa Bigordi czyli młodszego Ghirlandaio, którego portreta przypominają portreta Rafaela, którym wcale nie dorównują. Przed kilkoma laty chciano koniecznie wmówić w siebie, że Zwiastowanie Rodolfa w sali starych malarzy w Galeryi dei Uffici we Florencyi, jest dziełem Leonarda *da Vinci*, a teraz znów chcą Ghirlandaia młodszego ubrać w Rafaelowską madonę Forrigiani. Autentyczne jego obrazy z żywota św. Zenebiusza, zawieszone w Galeryi dei Uffici w wielkiej sali szkoły Toskańskiej, przypominają mnóstwem portretów historycznych dzieła jego ojca, od których się różnią mniejszą prawdą, a większym blaskiem barw olejnych.

Najstarszy zupełnie klasyczny obraz odmalowany we Florencyi w skrajnie idealistyczny sposób, pochodzi z pod penzla malarza zwanego Mariotto Albertini 1474—1515 i znajduje się podobnież w wielkiej sali Toskańskich malarzy w Galeryi dei Uffici we Florencyi. Obraz ten odmalowany w roku 1503, przedstawia odwiedziny Przenajświętszej Panny u św. Elżbiety, a posiada już w pełni wszystkie znamiona kierunku sztuki, któremu wskazał drogi, od którego nie zdołał odprowadzić Florentyńców sam nawet Rafael, mimo kilkoletniego panowania artystycznego we Florencyi. Dwie postaci pięknych i piękinie udrapowanych, dwie niewiast o klasycznych rysach wita się na pierwszym planie obrazu. Jedna starsza a druga młodsza, a wyrazy ich piękne i spokojne, a z wiekiem ich zgodne. Majestatyczna architektura o kilku liniach napełnia tło obrazu i łączy się w dziwnie stylową całość z liniami obydwu niewieścich postaci. Barwy przeważnie żółte i czerwone, a słońcem przesycone, jasne, przeźroczyste, świetlane zlewają się z sobą w dziwne odcienia, tworzą tak zwaną gamę kolorów ciepłych, które grają po oku połyskami złotymi i porpurowymi i dziwnie za to oko chwytają, rodząc wraz z harmonijnym rysunkiem, od razu i w pierwszej chwili, w oku i w duszy dziwnie pełne wrażenie idealnej piękności. Ale gdy się dłużej w obraz patrzysz, nie użyją

Albertinelli. Nawiedzenie

Fra Bartolommeo. Mater misericordiae

26

BIBLIOTEKA NARODOWA

na nim postaci; jest w nich jakiś dziwny brak plastyki, są zupełnie beznamiętne a zdolne mieć uczucia tylko jakieś świetlane, nieziemskie; są to barwne, piękne a szczęśliwe widziadła, które człowiek może podziwiać, z któremi nie współczuwa i w których rzeczywistość nie uwierzy.

Żył w klasztorze św. Marka dawny malarz i zwolennik Savonaroli, brat Bartłomiej della Porta, którego zwykle wspominamy mianem: Fra Bartolomeo (1475—1519). Młodzieńcem pełnym talentu, bronił klasztoru, gdy ten klasztor zdobywano i patrzał na śmierć kaznodziei, który był jego duszę do dna wzruszył. Mając lat dwadzieścia pięć rzucił penzel i wdział habit dominikański, aby się modlić w tym samym klasztorze, w którym Angelico przed sześćdziesięcioma laty malował. Od pięciu lat był się już wyparł swojej sztuki, kiedy Albertinelli go skłonił do tego, aby wrócił do malarstwa, i aby tak samo farbami i linijami Bogu służył jak przed nim Angelico. Fra Bartolomeo przebolawszy już okropną śmierć Savonaroli, usłuchał namowy i przez kilka lat pracował razem z Albertinellim, tworząc obrazy podobne do tego, który dopiero co opisałem, z których wieje taki idealny spokój, że choć czasem postacie na nich boleją niby, nie wyszły z Chrześciańskiego nieba, wśród którego namiętności i czas ustały. A że Fra Bartolomeo często pracował bez towarzysza i wtenczas właśnie najpiękniejsze tworzył dzieła, przeto jego sława przewyższała o wiele sławę Albertinellego, który dziwnym kaprysem spowodowany, niebawem sam porzucił kunszt, w którym był nową szkołę założył, i nie wstąpił wprawdzie do klasztoru, ale został traktyernikiem.

Florencya przechowuje w Galeryach swoich kilka pięknych dzieł Dominikanina, które przez parę lat były jeszcze mniej klasycznemi, mieściły silniej scharakteryzowane postacie, ale raziły czerniawym i ciężkim kolorytem, ale wnet dorównały zupełnie pracom Albertinellego i stały się do nich najzupełniej podobnymi.

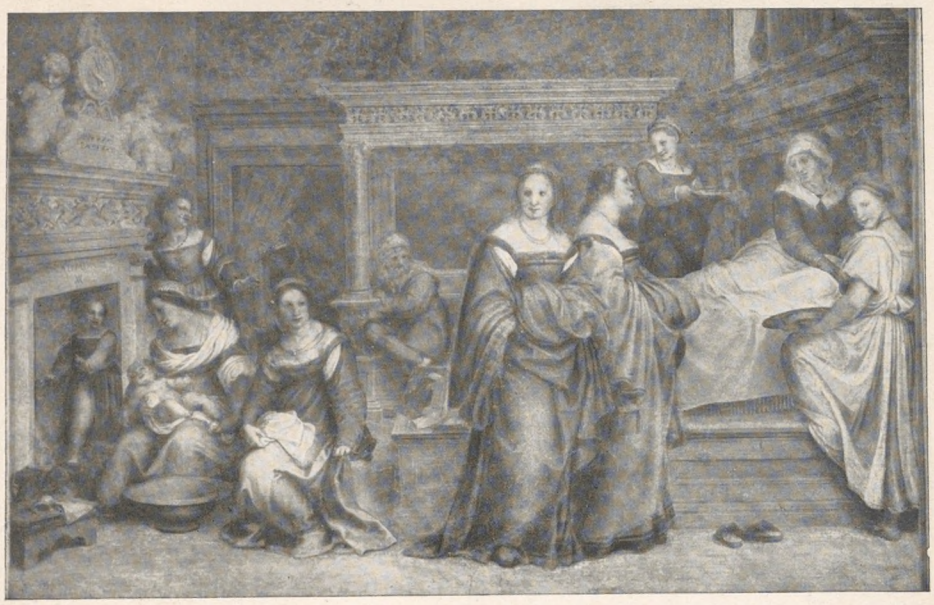
Kupiec Salvator Belli obstalował Zmartwychwstanie Pańskie, które Dominikanin odmalował potężnie i wspaniale. Stworzył tryptyk, i zgodnie z ultraklasycznym kierunkiem swojej szkoły malował scenę mistyczną, a nie historyczne Chrystusa Zmartwychwstanie. Chrystus półnagi stanął z ręką zwycięzko podniesioną, między czterma ewanielistami, którzy Jego imię i zwycięztwo nad śmiercią odniesione światu ogłosili. Na skrzydłach tryptyku siadły kolosalne postacie Joba i Izajasza. Dziś tryptyk rozebrano; główny obraz znajduje się w sali Saturna w pałacu Pitti, zadziwiając ogromem kształ-

tów, blaskiem barwy i harmonią linji. Postacie to półnagie, albo drapowane z klasyczna w jasne szaty, których materyi bliżej nie określisz. Potężne członki tych świetlanych zjawisk tworzą spokojne linie, na jednostajnem błękitnem albo szarem tle obrazów. Myślałbyś, że widzisz kolosalnych bogów greckich, przebywających w bezmyślnem szczęściu. Światłość, która ciała oblała i szaty przenika, wychodzi jakoby z nich samych i czyni je prawie przeźroczystemi, jakby z promieni lanemi, choć tak potężnemi.

Klasyczna grupa postaci, opłakujących ciało Chrystusa, jest główną może ozdobą sali Apollina; nie wzrusza ciebie, nie wiele opowiada, ale pokazuje, jak majestatyczny efekt można wywołać za pomocą nie wielu barw i linij. Przepiękne, olbrzymie, przejrzyste ciało doskonale pięknego Chrystusa, legło na wielkiej draperyi, świetlane w nagości swojej. Śmierć nie zmieniła jego barwy, nie starła spokoju z głowy, a piękność nagości wystąpiła w całej pełni, zasłoniona tylko jakby oponą światła, zlewającego dziwnie barwy, ale dającego wystąpić kształtem w pełnej plastyce. Boga Rodzica, Jan Ewanielista i Marya Magdalena klękli dokoła w rzeźbiarskich pozach i matematycznych świetlanych draperyach, z których wnętrza niby światło wychodzi i o których nie wiadomo z czego uszyte.

Głowy te i postacie zupełnie idealne, nieosobiste prawie, wiecznie młode i przywdziane w szaty, co szat przeciętnią i abstrakcyjnym szat rodzaju. Ani cierpienia, ani uczucia nie masz wcale w tej grupie, co tylko pięknie pozuje na to, aby ją widz podziwiał i na to, aby sobie zdał sprawę z ładu i znaczenia każdej linii, i z zasadniczej zwykle przez rozum tylko widzianej formy ciała. Postacie te przypominałyby staroheleńskie posągi, gdyby były plastyczniejszemi, gdyby nie stawały się nieuchwytnemi, pośród toni barw rozświeconych. A potem dla nas rzeczą dziwną, to matka najlepszego Syna, co nad Jego martwem ciałem nie boleje, a teatralne gesta tych bogów greckich wydają się obojętnością; obojętność ta nie daje współczuwać z pięknemi cieniami na płótnie. Florentyńczyk chciał widzieć Świętych przemienionych wśród wieczności w oderwane ideały istot ludzkich. Oglądał je na obrazach Bartolomea.

Najgłówniejsze jednak arcydzieła Bartłomieja nie znajdują się we Florencyi, tylko w pobliskiej Luce. Tu przechowuje pałac książęcy dwa obrazy wyszłe z pod penzla mnicha. Przenajświętsza Panna od Miłosierdzia błaga Syna swego o litość dla ludu zajmującego pierwszy plan obrazu; Bóg Ojciec wznosi się w obłokach nad głowami św. Maryi Magdaleny i św. Katarzyny ze Syeny. Najsławniej-



Andrea del Sarto. Narodziny N. Marji Panny (bez górnego zakończenia)

Andrea del Sarto. Kazanie św. Jana Chrzciciela

27

BIBLIOTEKA NARODOWA

szym jednak ze wszystkich jest obraz Bogarodzicy, zasiadającej na tronie pomiędzy św. Szczepanem i św. Janem Chrzcicielem, w kościele św. Marcina w Lucc. Ma to być najlepszy obraz olejny, szkoły, do której należał brat Bartłomiej; miał się tu sam przewyższyć, i ci, którzy ten obraz widzieli, mówią, że przypomina kolorytem Wenecyan, a plastyką Rafaela. Sam obrazu nie widziałem, a rysunki i ryciny wskazują raczej na ultraidealistyczne dzieło podobne do innych dzieł mnicha, którego tradycyę przechowali przez cały prawie wiek XVI: Fra Paolino da Pistoja i niewiasta Plautina Nelli.

Pokój klasyczny jaki wieje z obrazów brata Bartłomieja, wydaje się wielu zimnym, a piękność jego ideału niewieściego nie wszystkich zadowalnia. Popularniejszym po dziśdzień jest jego młodszy współzawodnik Jędrzej d'Agnolo, syn florentyńskiego krawca, zwany przeto pospolicie Andrea del Sarto (1486—1530).

Nie odrazu był Andrea skrajnym idealistą. Obrazy przez niego malowane, za lat młodych stoją jeszcze pod najwyraźniejszym wpływem starszego Girlandaia i Rafaela. Znajdziesz w nich i mnogie portreta, i krajobrazy piękne i stroje rozmaite, i ciała namalowane plastycznie i twarze namiętne, i sceny rodzajowe. Stopniowo tylko uległ Andrea wpływowi brata Barłomieja i przeszedł na jego artystyczną wiarę.

Mając lat dwadzieścia jeden, podjął się Andrea malować w klasztorze Servitów przy kościele Zwiastowania (Santissima Annunziata) żywot lokalnego i zresztą nieznanego świętego Filipa Benizzi. Obrazy te malowane między rokiem 1509 i 1511, są najświeższem dziełem malarza, przypominającem bogactwo pomysłów starych Florentyńców a łączącem je z doskonałą a swobodną kompozycyą szkoły Umbryjskiej. Nie ma jednak ani bogactwa linji, ani blasku barwy, które zdobią późniejsze dzieło mistrza, i które stały się powodem jego chwały i nie ma tej silnej charakterystyki i tego potężnego życia, które zamieniają obrazy opowiadające w arcydzieło. Z przyjemnością patrzysz na to pierwsze dzieło malarza, ale nie potrafisz je zapamiętać.

Dopiero gdy w roku 1513 Andrea odmalował w tym samym krużganku dwie scen ewanielicznych, a to trzech królów i Urodzenie Matki Boskiej, zaczął w nim występywać na jaw kierunek skrajnie klasyczny. W Urodzeniu Matki Boskiej ten kierunek stanowczo zwyciężył. Widać jeszcze wspomnienia fresku Girlandaia w kościele św. Maryi Nowej, ale kompozycya została klasycznie uproszczoną. Św. Anna leży w komnacie przystrojonej w klasyczne płaskorzeźby,

a sparłszy się na ramieniu, patrzy na to, jak dwie młode niewiasty dziecko nowonarodzone kąpią, dwie innych niewiast młodych i przeobleczonych w klasyczne szaty odwidza położnicę. Mało jest tu figur, nie ma ani portretów, ani współczesnych strojów, ani rodzajowych szczegółów; widać tylko majestatyczne, spokojne a klasycznie piękne postacie o przepięknych liniach i obojętnym wyrazie.

Po skończeniu tych fresków, podjął się Andrea opowiadania dziejów św. Jana Chrzciciela, wśród krużganków okrążających dziedziniec bosego bractwa we Florencyi (Chiostro del Scalzo). Obrazy te są malowane jedynie ciemniejszą i jaśniejszą barwą szarą, w tak zwanym chiaro b scuro i udają płaskorzeźby. Opowiadają dowcipnie, prawdziwie i wstrzemięźliwie, odznaczają się szlachetnym rysunkiem, ale pozbawione czaru barwy, nie mogą się równać z obrazami barwnymi Serwitów.

Olejne obrazy Andrei znajdują się po bardzo wielu galeryach obrazów. Jedna Przenajświętsza Rodzina znajduje się w Krakowie w pałacu Potockich, pod Baranami. Naprawdę jednak można tylko we Florencyi poznać jego sposób malowania; tu bowiem jest najwięcej olejnych obrazów Jędrzeja, i tu dobrze zachowane, nie straciły wielkiej jasności i harmonii kolorów, które nieostrożne czyszczenie zbyt często zamieniło w niespokojną plamistość.

Linie na obrazach Andrei prześlicznie ułożone, chwytają oko i zmuszają je do podziwu mimowolnego, nie rozumiejącego nawet tego czem się cieszy; harmonia jasnych i niewyraźnych barw, oblanych jakiemś przezroczystem wewnętrznem światłem, powiększa jeszcze zachwycenie, jakiego się doznaje na pierwszy widok obrazów Florentyńskiego mistrza. Widać na jego obrazach przepiękne abstrakcye, duchy jakieś niebiańskie o postaci ludzkiej, idealnie pięknej, udrapowane w szaty niecielesne i postacie te same promienieją na tle błękitnem przygaszonem. Typ głów najczęściej klasyczny, chociaż bywa u niektórych świętych niewiast pospolitszym, usta Madonny i Chrystusika bywają na poły otwarte, oczy ich błękitne, nagie kształty dorosłych mężów i dzieci zawsze pysznie zaokrąglone i kształtne, a ruchy ich swobodne i majestatyczne. Ale Andrea del Sarto podobnie jak Fra Bartolomeo malował postacie tak światłem oblane, że się wydają nienamacalnemi, że jaśnieją na obrazach jako zjawiska bezcielesne, nierzeczywiste, pozbawione prawdziwych ciał, niezdolne do ludzkich uczuć.

Najsławniejszym obrazem Jędrzeja jest tak zwana Madonna z Harpijami, la Madonna delle Harpie, w trybunie galeryi dei Uffici we Florencyi. Stanęła niby posąg żywy i świetlany z na-

Andrea del Sarto. Madonna del Sacco

Andrea del Sarto. Madonna z harpjami

28

BIBLIOTEKA NARODOWA

giem dzieckiem na ręku, na piedestalu, rzeźbionym w strojne harpije, między św. Franciszkiem i św. Janem Chrzcicielem. Największa mnogość obrazów Andrei znajduje się w pałacu Pitti. Są to rozmaite grupy Świętych, pokrywające czasem bardzo wielkie obrazy; każda postać jest prawie nieskalanie piękną, każdy obraz na pierwsze wejrzenie zachwyca, ale między tymi wszystkimi obrazami jest podobieństwo, które sprawia, iż trudno którykolwiek z nich zapamiętać. W mojej pamięci pozostało tylko ogólne wrażenie piękna i harmonii, i widok rycin albo fotografii to tylko wrażenie odnawia. Jedynie dwa Zwiastowania w pałacu Pitti wychylają się z tej promiennej toni zarówno pięknych a jednostajnych obrazów, w obydwu wyraz Maryi pełnej wdzięku, świętości i pokory daje przecudnym kompozycyom wartość dla mnie większą od tej, którą mają inne niebiańskie widzenia malarza.

W dojrzalszym już wieku powrócił raz jeszcze Andrea do klasztoru Serwitów we Florencyi i odmalował nad drzwiami jednego z krużganków Matkę Boską z Józefem i Chrystusikiem. Fresk ten ucierpiał bardzo, mimo to każdy musi przyznać, że ten obraz zwany pospolicie Matką Boską z workiem Madonna del Sacco jest to arcydzieło Andrei. Jest tu taki majestat kształtów, że Andrea staje w tym obrazie i u szczytów sztuki na równi z Rafaelem i Michałem Aniołem.

Jeszcze i Wieczerza Pańska, odmalowana al fresco w refektarzu Benedyktynów w San Salvi pod Florencyą, jest dziełem dojrzalszego wieku Andrei i posiada wszystkie zalety wielkiego rysownika kolorysty, który poświęcał wszystko dla piękna linii i świetlanej barwy niewyraźnych kolorów.

Ale ten klasyczny styl trzeciej już i ostatniej epoki Florentyńskiego malarstwa, nie mógł się w pełni rozwinąć we Florencyi Medyceuszów. Tylko kolosalne postacie, widziane w wielkiej odległości, mogą w pełni uwydatnić monumentalną potęgę i wspaniałą prostotę tego skrajnego idealizmu malarskiego, który w XVI wieku zapanował nad Arnem. A w owym czasie zbyt często burze polityczne kołatały Florencyą, aby kto mógł pomyśleć o monumentalnych dziełach. Malarze musieli poprzestać na olejnych obrazach, których ramy były o wiele za ciasne dla nowego stylu. Andrea del Sarto mienił się szczęśliwym, kiedy mu wolno było malować po ciasnych klasztornych krużgankach, a mógł tylko tęskno marzyć o wielkich kościelnych sklepieniach. W Rzymie bywał tylko gościem a powołany do Paryża przez Franciszka II., wrócił niebawem do Florencyi, przetrwonił tu pieniądze dane mu przez króla dla zaku-

pna dzieł sztuki i nie śmiał już potem wrócić nad Sekwanę. Największy ze współczesnych artystów Florentyńskich Michał Anioł, niecierpliwił się „babską robotą,“ na którą malarzy we Florencyi skazywano, a choć już zawczasu malował, i wyszedł z pracowni starszego Ghirlandaja, niechętnie wracał do pęzla i wolał energię swoją zużywać na przekuwaniu marmuru.

Michał Anioł Buonarotti (1475—1564) był synem zubożałego, ale bardzo starożytnego rodu, używającego od wieków hrabskiego tytułu. Gwałtowne powołanie artystyczne przemogło wreszcie trudności, stawiane przez rodziców, którym się zdawało, że nie uchodzi, aby Buonarotti jakkolwiek zubożały, chodził do sklepu, a sklepem nazywano w XV. wieku pracownię malarską. Oddany w ręce Ghirlandaja, zwrócił niebawem młody szlachcic na siebie uwagę Wawrzyńca Medyceusza, przezwanego „Wspaniałym“ „*il Magnifico*“; Wawrzyniec powołał go tedy do pałacu swojego i wychował go wraz z synami swoimi. Michał Anioł rozmiłował się u Medyceuszów w klasycyzmie gorąco uprawianym przez ich dworzan, a przedewszystkiem w rzeźbie starożytnej; stał się tedy z rzemiosła rzeźbiarzem, i jeżdżąc z Florencyi do Rzymu, obydwa miasta przyozdabiał posągami najpiękniejszymi, na jakie się zdobyło Chrześciańskie rzeźbiarstwo. Do trzydziestego trzeciego roku życia, wyjątkowo tylko brał pęzel do rąk, chociaż nim władał znakomicie, jak o tem świadczy między innemi „Przenajświętsza Rodzina“ zawieszona w Trybunie, w galeryi dei Uffici.

W przejazdach swoich, z Florencyi do Rzymu bywał Michał Anioł nieraz i w Kortonie i w Orwiecie i tam poznał Signorellego i jego dzieła. Kolosalna siła i myśl głęboka niesiona głębszem jeszcze uczuciem tego mistrza zrobiły na Buonarottim najpotężniejsze wrażenie i sprawiły, że urzędowy uczeń Ghirlandaja był w istocie naśladowcą i następcą Łukasza z Kortony.

I w Świętej Rodzinie, którą Michał Anioł malował w roku 1506 widać ten wpływ, który dodaje siły i wyrazu klasycznej kompozycyi. Trudno w niej poznać Matkę Boską; niewiasta o rysach klasycznych, bosa, z obnażonemi zupełnie ramionami, a zresztą ubrana w jasne prawie białe draperye klasyczne, klęczy na pierwszym planie, a może raczej siadła na własne stopy. Za nią przysiadł potężny starzec o Jowiszowej głowie, i podaje jej święte, poważne a prześliczne niemowlę; matka odwróciła głowę na pół w tył, podniosła obie ręce i bierze dziecko poprzez ramię. Rzecz się dzieje na dworze, a w głębi widać platformę otoczoną balustradą, przy której stoją młodociane nagie postacie.

Przenajświętsza Rodzina, obraz Michała Anioła w Galeryi dei Uffici we Florencyi, str. 216.

28

Dziwny układ obrazu, nie dopuszcza tego, aby się każdy mógł tym obrazem cieszyć. Wielu wydaje się niezrozumiałem. A jednak wszystkie zalety szkoły Florentyńskiej z szesnastego stulecia wystąpiły tu w pełni; harmonia linii jest wprost niezrównaną, a mała ilość barw tworzy akord, który zachodzi w głąb duszy, a wśród którego jaśnieją przepyszne namacalne ciała; a do tych florentyńskich zalet przybywa to, co genjusz jedynie dać może; postacie, które tu widać są w Boskiej piękności swej zupełnie żywe, a z twarzy ich, z członków, z szat nawet wygląda jakiś duch pełen świętej zadumy.

Replika tego obrazu, przechowywana obecnie w pałacu Corsini we Florencyi jako spadek po Ricciardinich, ma w głębi śliczny krajobraz malowany przez młodszego Ghirlandaja, który zastępuje nagie postacie, i ta zmiana sprawia, że ta replika jest może jeszcze piękniejszą od obrazu w Trybunie.

Dość niespodzianym był jednak zaszczyt, który spadł na Michała Anioła, gdy mu Papież Juliusz II. dał w roku 1508 ogromne zadanie przyozdobienia freskami całego sklepienia kaplicy Sykstyńskiej. Przypisywano nawet ten rozkaz zawiści nieprzyjaciół rzeźbiarzy, przekonanych, że Michał Anioł takiemu zadaniu nie sprosta. Wielki Florentyniec zamknął się teraz sam w ogromnej kaplicy i stojąc na rusztowaniach własnej konstrukcyi, malował nieustannie przez cztery lata. Zerwał sobie oczy, ale stworzył arcydzieła, które w niczem nie ustępują najlepszym dziełom Rafaela, a na wielu robią o wiele większe wrażenie, od spokojnych utworów mistrza Umbryjskiego.

Wiemy już, że kaplica Sykstyńska, to długa sklepiona sala. Malowidła Michała Anioła wykonane na jej sklepieniu i trudno przeto na nie patrzeć — trudniej je rozpoznać, bez pomocy zwierciadła, a każde zwierciadło przeszkadza bezpośredności odebranych wrażeń i mąci piękność linii i barw. Oprócz tego potężne malowidła są już w kilku miejscach uszkodzone, a kolory na nich okopcone trochę wskutek tego, że tu przy nabożeństwach niegdyś częstych palono świece i kadzidło. Dziś kaplica zamieniona w Muzeum, tylko wyjątkowo bywa używaną jako kościół, a freski Michała Anioła są w największem poszanowaniu; trzeba jednak pogodnego, słonecznego dnia, aby te malowidła mogły wystąpić w całej pełni i prawdzie, kształtów i barw, a trzeba pewnej cierpliwości i wytrwałości, aby się módz rozpoznać pośród tłumu malowanych postaci, wśród niezwykłej perspektywy sklepienia.

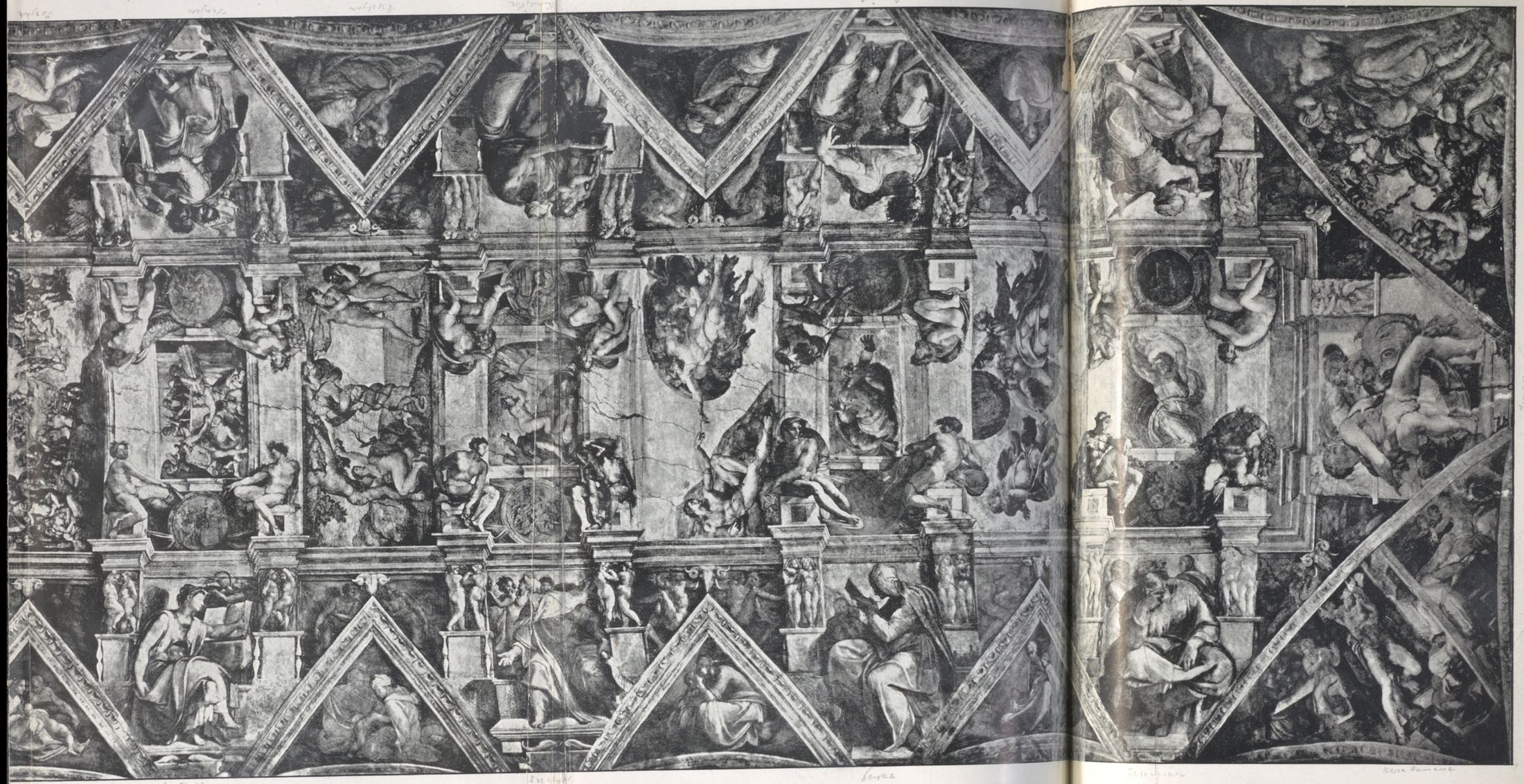
Przez środek długiego sklepienia, biegną większe i mniejsze na przemian pola czworoboczne, na których odmalowano najpierw trzy razy, Boga Ojca samotnego przed stworzeniem człowieka, potem stworzenie Adama, stworzenie Ewy, grzech pierworodny i wygnanie pierwszych rodziców z Raju na jednym obrazie, ofiarę ludzi przedpotopowych, potop i pijaństwo Noego. Te przedmioty zostały uzupełnione przez trójkątne pola zamalowane po rogach sklepienia, w których widać śmierć Abla, węża na puszczy, śmierć Holofernesa i śmierć Absalona. Przedmioty te święte, wśród których odzywają się wspomnienia z rzeźb, które Ghiberti wykonał był sto lat pierwej na drzwiach chrzcielnicy florentyńskiej, otoczył Michał Anioł wielką architektoniką pojedyńczych zupełnie posągowych postaci i misternych gzymsów.

W dolnej części sklepienia przy murach okalających kaplicę, siedli prorocy i sybile na malowanych gzymsach ponad scenami z żywota Chrystusa i Mojżesza, malowanemi przez dawniejszych mistrzów. Na takich gzymsach nie daliby sobie śmiertelni ludzie radę, zawrót porwałby ich niezawodnie i ściągnąłby ich w przepaść; ale oni siedzą tam spokojnie, bo nie mają udziału w śmiertelnej naturze. Są to olbrzymy w istocie kilkusążniowi, ale dla myśli zupełnie bezmierni, znajdujący się poza rozmiarami ziemskiej kaplicy w świecie oderwanych idei i poetycznych widzeń. Za pomocą cudu techniki, perspektywa ich ciał zupełnie niezawisła, a choć te postacie dziwnie plastyczne, osobiste i żywe, sposób w który je pojęto i wykonano, wyrywa je zupełnie z otoczenia ziemskiego i czyni je nadzmysłowemi, choć są widomemi.

Patrząc tedy na sufit Sykstyny, zdaje ci się, że patrzysz na postacie istniejące gdzieś w otchłaniach. Tam zasiadły bezmierne arcypiękne, spokojne; linie ich ciała same już gotują biesiadę dla oka, a prosta jasność niewielu barw przenika duszę do głębi. Gdzie prorocy owi i owe sybile siedzą, przyobleczeni w majestatyczne fałdy szat klasycznych, tam wśród milczenia nieskończonej przestrzeni słychać tylko pewno muzykę sfer, o której prawił niegdyś Platon, i szmer ducha, co dmie kędy wola Jego: *flat ubi vult.* Rozmyślają. Wielkie te olbrzymy milczą od wieków, pogrążeni w myśli o wyrokach Bożych i o losach rodzaju ludzkiego. Postacie to potężne nad wszelką ludzką miarę, a jednak pokonane wielkością myśli, która je przeniknęła. Gdy je raz rozpoznamy, nie łatwo wzrok odwrócimy od nich; patrzymy na nich w długiej zadumie ze wzrastającym podziwem, a wieje z nich podwójna groza, i ta, którą wzbudza widok możnej i niedostępnej piękności, i ta która się

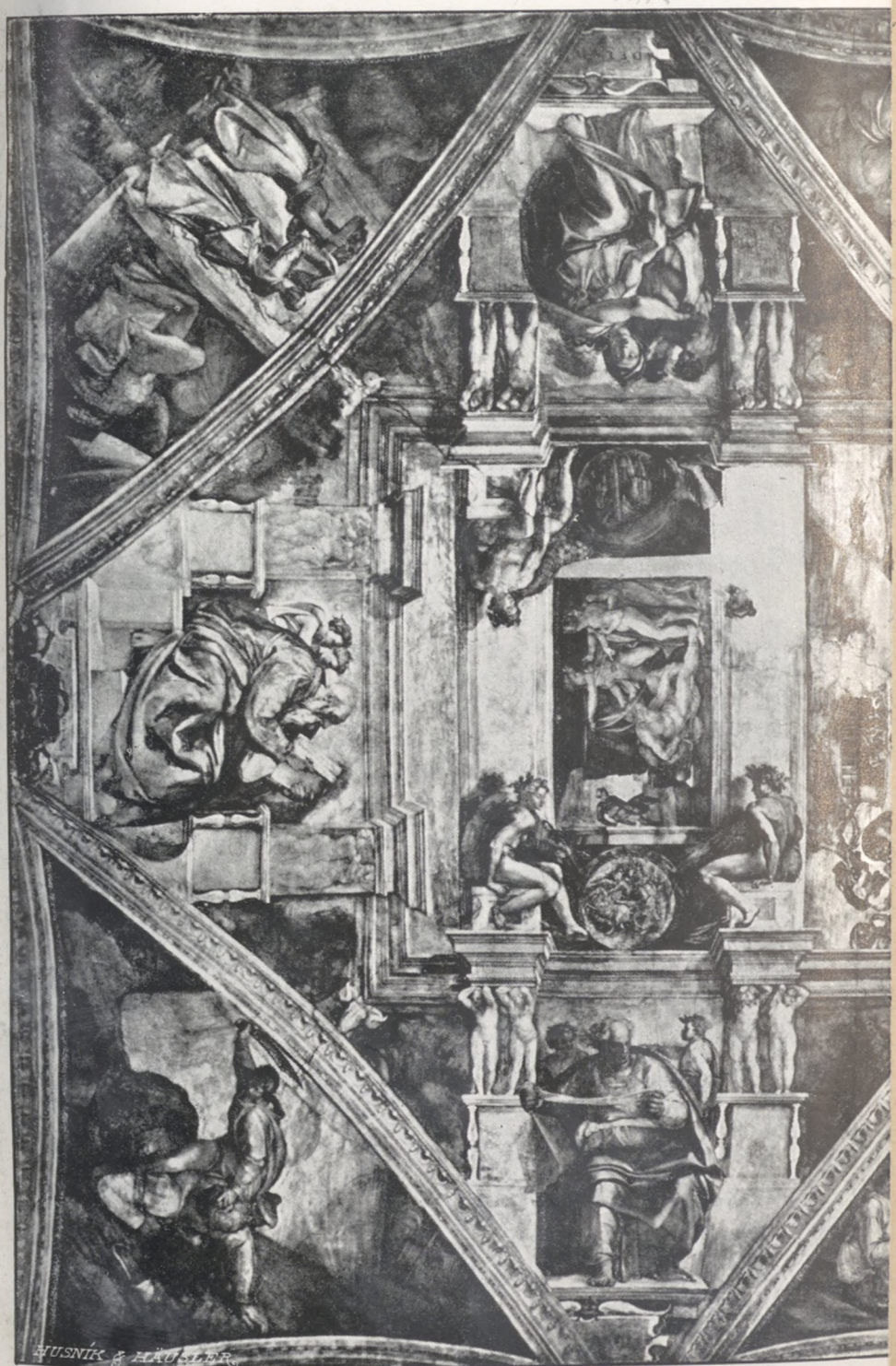
Tablica I.

BIBLIOTEKA · BN · NÁRODNÁ



Michał-Anioł: Strop kaplicy Sykstyńskiej.

BIBLIOTEKA NARODOWA BN



St. Adamczewski. Sympozjon.

30

rodzi na myśl o tajemnicach świętych, które są przedmiotem ich rozmyślań.

Nad wielkim ołtarzem osiadł nagi olbrzym Jonasz. On nad wyraz potężny, ale moc od niego większa obaliła go, tak, że legł gdzieś poza sklepieniami, na znak prawie rzucony i że musi mówić. Ciało jego uległo pętom niewidomym, a po całym jego ruchu widać, że robi nie to co chciał robić. Ktoś stokroć możniejszy od niego wydusił zeń świadectwo — a i Lewiaton, ryba, przed którą drzy morze, uwisł w powietrzu przy nim, porwany przez moc nieznajomą.

Naprzeciw Zacharyasz, starzec siwobrody siedział spokojnie, przyobleczony w fałdzistą szatę, sędziwy, zagłębił się w księdze, której treść przyjęła całą jego duszę. Joel dzielny, ale nie brodaty, mąż widziany z przodu, czyta także w otwartej księdze, ale z ożywieniem i zapałem męskiego wieku; doskole piękna młoda sybilla etrurejska siadła, widziana z profilu, przy pulcie i obraca karty księgi, spoczywającej na tem pulcie; Ezechiel znowu, starzec gwałtownie poruszony spogląda z podziwem na swoje dziwne widzenia, a jakiś dziwny wicher przestrzeni porusza jego szaty; starsza już sybilla perska podobnie, jak tam Zacharyasz, pochyliła się w zadumie nad otwartą książką, którą trzyma bliżej twarzy, na sposób osób starszych; Jeremiasz wreszcie myślą o tajemnicach tak złamany, że zgiął się we troje — olbrzymią brodatą twarz oparł na olbrzymiej dłoni — i myśli swojej przenieść nie może, bo widzi upadek ojczyzny. I na tem kończy się jeden szereg tych pięknych samotnych kolosów, które nas odprowadziły od Zacharyasza aż do Jonasza.

Drugi taki szereg zasiadając nad żywotem Mojżesza, odprowadzi nas napowrót od Jonasza do Zacharyasza; tu najpierw młoda libijska sybilla otwiera wielką księgę żywym ruchem. zwróciwszy się do nas plecami; aniołek nagi trzyma księgę otwartą młodemu Danielowi; najstraszliwsza sybilla kumejska, pełna muszkułów na nagiem ramieniu, pełna zmarszczek na twarzy, na pół mężczyzna a na pół kobieta, stara od początku, zwiędła pod mocą myśli objawionej, — Izajasz o rzymskiej twarzy, pisząc, podniósł pióro i w bok patrzy, jakby słyszał głos daleki natchnienia; sybilla delficka, o możnych nagich ramionach, a pięknej młodej twarzy, siadła z zawojem na głowie i wyciągnęła rękę, prorokując.

Widzisz grozę na obliczu tych jestestw olbrzymich, a doskonale pięknych i strach cię bierze powoli, gdy myślisz, że owe bogi w strachu; trwoga przenika ci serce, ale trwoga rozkoszna, bo czujesz, że tu przy tobie nieskończony Bóg: ten który jest.

Nad głową proroków i sybill na roskoszniejszych jeszcze gzymsach, siadły nagie młodzieńcy, doskonale piękne, o przedziwnych ciałach. Jakieś to półbogi, jakieś to tytany, anielskie dzieci, porwane świętym niepokojem; przy nich rozwarły się już malowane okna, przez które widać, nad sklepieniami, świat dalszy jeszcze i wyższy jeszcze, przestrzenie nieskończone, i tajemnice o których marzą prorocy i prorokinie.

Gdzieś w otchłaniach na pierwszem polu jakaś postać płynie pośród nicestwa. To Bóg, kiedy był jeszcze Sam, kiedy niestworzył jeszcze ani świata ani aniołów.

Na drugim polu widzisz wyraźnie Starca pięknego, długobrodego, siwego, potężnego jak wszechmoc, a sędziwego jak wieczność; leci niesiony przez rój aniołów nagich, bo już stworzył zastępy swoje, i nie jest już sam, a tworząc, rozciągnął dłonie, i u końca Jego prawicy stanęło kóliste słońce, które powstało jego rozkazem Noc przerażona uchodzi przed nim w dal, lecąc bez skrzydeł, niesiona falowaniem szat.

I na trzecim obrazie leci ten sam Bóg przez przestrzeń, ale wyraźniejszy w piękności swojej; potężne ramiona i nogi Jego nagie; aniołami napełniony płaszcz unosi go przez otchłanie. Widać, że lot Boga szybszy od błyskawicy; wyciągnął dłoń, lecąc poprzed nagie góry, na których samotna paproć tylko rośnie. Dotknięciem palca przelotnem jak chwila, obudził ducha i życie; bo oto zjawił się na górze tej Adam nad wyraz piękny w nagości swej; leży, rękę ma wyciągniętą a palec jego dotyka się palca, co z nicości wywołał; owo stworzenie doskonałe, piękniejsze od słońca. Człowiek spojrzał na Boga wzrokiem doskonałej odwzajemnionej miłości.

Po mężu przyszła niewiasta; przez nią dopiero uzupełnione dzieło stworzenia. Najpierw powstało słońce nieświadome, potem zjawił się mąż nagi na barkach ziemi, piękny jakby bóstwo jakie; ukochał Boga, pojął Go i został przezeń ukochany; teraz ujrzał Bóg, że źle mężowi samemu na świecie i stworzył niewiastę, by pocieszenie i wdzięk wniosła do stworzenia. Widzimy tedy Adama śpiącego. Bóg stanął obok niego, już poufale stąpając po jednej z nim ziemi, i wyciągnął dłoń twórczą; Ewa wychyla się z poza leżącego Adama, na pół klęcząca na pół powstająca, ze złożonemi do modlitwy rękami, i wzrokiem zawisła u oblicza Bożego. I harmonijną linią i uczyciem łączy ta dziwnie śmiało narysowana postać leżącego Adama ze stojącym nad nim Bogiem. Piękna nad podziw, młoda i wdzięczna, jest symbolem niebieskiej zarazem i ziemskiej uświęconej już miłości, modlitwy i małżeństwa.

Następuje z kolei grzech pierworodny. I tu te ciała równie piękne jak w obrazach poprzedzających; i tu oko nie może się nasycić rytmem linii i poważną muzyką barw, jaką rodzi kolor nagich ciał ludzkich, odbijający się o błękitne tło nieba i to wszystko namacalne prawie, żywe, potężne i pełne wyrazu; uczucia tragiczne, grzech i srom i rozpacz wyrażone z niezrównaną siłą, która jednak piękności nie przeszkadza. Jednak kompozycya ta jest ze wszech miar mniej jasną; a to głównie dla tego, że dawnym trybem opowiada i że są na jednym obrazie dwaj Adamowie i dwie Ewy, co się tem dziwniej wydaje przy klasycznym nastroju Michała Anioła. Środek obrazu zajmuje drzewo, dokoła którego się oplótł ogromny wąż, z którego się wychyla z góry prześliczne ciało młodocianego nagiego demona, wciskającego jabłko w dłoń Ewy siedzącej pod drzewem; Adam tuż nad Ewą stoi i łakomie chwyta z drzewa owoc zakazany. Z drugiej strony drzewa pierwsi rodzice uciekają w rozpaczy. Bezskrzydlny anioł z dobytym mieczem ulatuje za nimi.

W Potopie jest figur za wiele i są zanadto małe, aby je można dobrze z dołu rozpoznać, tam na sklepieniu. Aby je widzić, trzeba użyć szkieł, a wtedy dopiero można poznać, iż to istotnie szkoda wielka, że te figury tak małe, tak wysoko odmalowane, bo mamy przed sobą wielką kompozycyę pełną myśli i piękności. Wody zalały już równiny; niebo się przyciera, księżyc młody wyszedł z pozachmur; jest wieczór, ale całkiem jasno i widać wyraźnie szczyty wzgórz, które się wychyliły ponad topiele.

Na pierwszym planie, nieco na lewo stanęło na takiem wzgórzu bezlistne drzewo, na które wlazł nagi młodzieniec, który się w przerażeniu tuli do gałęzi; pod drzewem stanęła młoda matka z dwojga dziećmi, a kochanek tuli kochankę oczekując śmierci; dalej legła na ziemi śmiertelnie znużona niewiasta; mąż ją podtrzymuje jeszcze i płacze nad nią; inna niewiasta wyjątkowo nie naga, tylko ubrana, zdejmuje dziecko z osła, który je wynosił na te ostatnie schronienie; cała gromada nagiej młodzieży wychodzi na ten szczyt, niosąc różne sprzęty i zawiniątka; jeden młodzieniec niesie drugiego chorego i otulonego w kołdrę. Wszyscy tu pomrą, zdaje się, że w myśli Michała Anioła, ze znużenia i głodu, a nie w topielach, które już chyba wzrastać nie będą.

Nieco opodal skała jakaś, wychyliła szczyt ponad wodę, i na niej stanęło drzewo połamane przez niepogodę, na którem ostatek liści drzy jeszcze. Na pniu tego drzewa rozwieszono wielki obrus, pod którym kryje się patryarcha jakiś, na czele nagiego tłumu

ludzi; to człowiek miłosierny, bo choć u niego strasznie ciasno przecież przyjmuje jeszcze nowych gości, ojciec tu zanosi syna niedorostka; jakieś chłopię płynąc do brzegu dobija, a matka wyciąga doń ramiona. I oni czują po ludzku, i oni mają serca litościwe, bo oto kilku, kogoś z wody wyciągnęło i na skałę sadzą; jednak poginą z głodu i znużenia; i oto jedno pacholę kona już, sparłszy głowę o sprzęt jakiś. Ludzie to piękni, o duszach podobnych do naszych co wśród okropnego nieszczęścia usiłują jeszcze ujść śmierci i drugich wyrwać z śmierci straszliwej; konanie ich przedstawione dziwnie po prostu, i dziwnie straszliwie i tem bardziej rozdziera serce; a oko cieszy się klasyczną pięknością ciał i rytmem linii niezrównanym.

W głębi sceny okropniejsze, w których samolubstwo człowieka wychodzi na jaw przed śmiercią. Jakaś gromada ludzi płynie na wielkiej łodzi; jest ich pięciu i snać myślą, że na ich pięciu starczy na łodzi jadła; że ich pięciu uniesie na jakiś brzeg szczęśliwy, ale innych czworu dobija się tej łodzi i chce na tę łódź wleść; czepiają się jednego brzegu, tak, że się łódź mało że nie przychyli; dwu pomiędzy właścicielami łodzi, napędza kijem i pięścią gości nie proszonych nazad w toń, a tamci trzej oparli się o przeciwny brzeg łodzi całą siłą aby przeszkodzić, by się łódź nie przewróciła. Ostatnia to okropna walka o byt przed zgonem, który żadnego z walczących nie minie; obraz z życia ludzkiego pełnego łakomstwa i bezwzględnego okrucieństwa wilią koniecznej wszystkich śmierci.

Całkiem w głębi płynie korab podobny do wysokiego domu na olbrzymiej tratwie; szczelnie zamknięty z rozkazu Bożego, zawierał w sobie rodzinę Noego. Zewsząd dobywają się nieszczęśni do tego korabiu, oblęgają go, badają, dobijają się do wnętrza, przystawiają drabiny do niedostępnych okien. Jakaś niewiasta płacze gorzko, okropnie muszą brzmieć te krzyki i narzekania skazańców w uszach tych, którzy tam w arce przebywają; musi im się krajać serce, ale drzwi nie otworzą, aby sami nie ginęli, tak jak sprawiedliwy, a ostrożny ojciec rodziny nieratuje wszystkich nędzarzy, którzy giną dokoła, dbały o to, aby nie zginęła rodzina, którą Bóg jemu osobiście powierzył i któraby przepadła, gdyby był zbyt miłosiernym.

Obie mniejsze kompozycye, z których jedna poprzedza potop, a druga po nim następuje, ofiara całopalna i pijaństwo Noego także tem grzeszą, że zbyt małe figurki i zbyt liczne, można dostrzedz tylko za pomocą szkieł przybliżających. Na ofierze widzimy nagich

młodzieńców budujących stos, i piękność ich ciał jedyną a wielką zaletą obrazu, malowanego bez głębszego uczucia i głębszej myśli. Na drugim obrazie leży nagi starzec, Noe, pijany na ziemi, przy trzech nagich synach, a Jafet przykrywa go.

Nie będę opisywał obrazów w trójkątach na rogach sklepienia; przemilczę mnóstwo postaci drapowanych męskich i żeńskich, rozrzuconych po całym suficie, a zwanych przodkami Chrystusów. Powiem tylko, że jest na tym suficie niezliczona prawie ilość postaci ułożonych w grupy, albo stojących pojedynczo, i że mimo podobnego, poważnego nastroju i dziwnej prostoty wszystkich kompozycyi, można się tygodniami całymi rozglądać w tem kolosalnem dziele, codzień coś nowego odkrywać, nigdy się nie znużyć i z dniem każdym bardziej podziwiać moc twórczą Michała Anioła.

Długo potem nie brał Buonarotti penzla do ręki; zadziwił świat potężnem arcydziełem i bywał doradcą młodzieży, pragnącej go naśladować, a nie mogącej mu sprostać w sztuce malarskiej; zawsze dzielił czas swój między Rzymem a Florencyą, rzeźbił tam grobowiec swojego dobrodzieja, papieża Juliusza II, a tu grobowce dwu książąt z rodziny Medyceuszów; budował gościńce i fortyfikacye, kierował obroną ojczystej Florencyi, oblężonej przez Hiszpanów; pisał wreszcie wiersze pełne wdzięku i mocy, ale już nie malował. Patrzał na to, jak Leon X, Medyceusz, nastąpił na stolicę Piotrową po śmierci Juliusza II, i jak nie raczył spoglądać łaskawie na geniusz Florentyńca, jak po nim ostatni cudzoziemiec, Holender, Hadryan VI zasiadł na jego tronie, i nie dbał o sztuki, jak wreszcie nowy Medyceusz Klemens VII wydał niebacznie wojnę cesarzowi Karolowi V, popadł w jego niewolę, a potem pogodził się z nim, aby zatracić wolność Florencyi. Buonarotti walczył z papieżem, a pokonany przyjął od niego nowy obstalunek, kazał mu bowiem Klemens VII odmalować za wielkim ołtarzem kaplicy Sykstyńskiej Sąd ostateczny. Po dwudziestu leciech wziął się Michał Anioł znowu do malarstwa i wykonał karton olbrzymiej kompozycyi. Nie wziął się jednak do dzieła, aż dopiero w roku 1533, już za panowania papieża Pawła III. Farnezyusza, ostatniego wielkiego opiekuna sztuk na papiezkiej stolicy. Zburzył trzy freski Perugina, wyobrażające Boże Narodzenie, Koronowanie Przenajświętszej Panny i Znalezienie Mojżesza w Nilu, i całą ścianę za wielkim ołtarzem w kaplicy Sykstyńskiej zamalował największym obrazem na świecie.

Jest kilkaset postaci na tym obrazie, wszystkie prawie są na pierwszym planie, uwisły wszystkie prawie w powietrzu i pierwo-

tnie, podobnie jak na pierwszych freskach Signorellego, były wszystkie bez wyjątku prawie nagie. Obraz wydaje się wodospadem nagich ciał, odmalowanym na jednostajnym błękitnym szarym tle nieba, pokrytym chmurami. Górna część tego tłumu ulatujących ciał oblana wyraźnem światłem, dolna pogrążona w cieniu i ten kontrast ciał jasnych i ciemnych robił efekt potężny w prostocie swojej, jak długo obraz był w pierwotnym stanie. Ale raził późniejszych papieży dla powszechnej nagości i jeden z nich sprawił Matce Boskiej jasno-błękitną szatę, która ciało źle ukrywa, a harmonię obrazu tak psuje, że nie łatwo teraz oku uchwycić całości potężnej kompozycyi.

Chrystus, aniołowie, święci i potępieniec, to wszystko postacie bezskrzydlne, idealne, mało indywidualne, o prześlicznych potężnych ciałach i wielkiej powadze na pięknej twarzy. U szczytu obrazu ulatuje Bóg ojciec ubrany tak samo jak na suficie i tak samo niesiony przez rój aniołów ukrytych w szatach; pod nim Duch święty w postaci gołębia, na prawo i na lewo atletyczne grupy geniuszów, unoszą w dziwnym gimnastycznym ruchu narzędzia Męki Pańskiej — tu krzyż, tam słup, do którego Chrystusa przywiązano przy biczowaniu.

Pod Bogiem Ojcem i Duchem Świętym siadł prosto Chrystus z ręką podniesioną gniewnie przeciw potępionym. Jest to nagi młodzieniec bez brody, a tronem jego powietrze. Matka Boska przerażona tuli się do stóp Syna swego, a otaczają go roje świętych, które pokazują narzędzia swojego męczeństwa, albo po prostu tylko piękność swoich nagich ciał.

Niżej, już w cieniu, wprost pod Chrystusem, grupa aniołów dmie w trąby; na prawo od nich zbawieni drapią się do nieba z wysiłkiem po powietrzu i chmurach; na lewo potępieńców ściągają gwałtem do piekieł, piękne, młode, nagie demony, od innych postaci odróżnione jedynie szpiczastemi uszyma. Na samym dole umarli wyrywają się wnętrznościom ziemi, pod grupą zbawionych; pod grupą potępionych widać rzekę piekielną i na niej łódź z poczwarnym piekielnym przewoźnikiem, który spędza roje potępieńców z łodzi do piekła; nie chcą skakać, bronią się, ale muszą.

W jednej tylko grupie potępionych widnieje uczucie, które nam odpowiada; gniewny Chrystus, do Chrystusa wcale nie podobny, zadziwia nas; a choć widzimy przepyszne ciała, gdy się obrazowi przyglądamy i choć wszędzie znać lwią potęgę Buonarottego, nie pojmujemy dziś, jakim sposobem XVII i XVIII wiek mógł ten obraz przekładać nad wszystkie inne utwory Michała Anioła. Jest

Michał Anioł. Nawrócenie św. Pawła

31

BIBLIOTEKA NARODOWA

to przedewszystkiem wystawa przepysznych ciał, zawieszonych z dziwną, olśniewającą barwą wśród powietrza, a brak w tym niezmiernym obrazie prostoty, a może nawet owego głębokiego uczucia, którem jaśniały młodsze dzieła Michała Anioła.

Prawie wszystko co Buonarotti odmalował, znajduje się w kaplicy Sykstyńskiej. W kaplicy Pawła IV, papieża, w Watykanie, odmalował Michał Anioł jeszcze nawrócenie Szawła i męczeństwo Św. Piotra, ale te freski zostały zupełnie przemalowane; bardzo sławny karton, przedstawiający żołnierzy zaalarmowanych podczas kąpieli, spłonął we Florencyi jeszcze za jego życia. Anglia posiada dwa sztalugowe obrazy niedokończone. Fresk wreszcie zdjęty ze ściany willi zburzonej Rafaela, a przechowywany w pałacu Borghese, jest tylko zrobiony podług jego rysunków, ale przez Rafaela, albo uczniów Rafaela.

Fresk ten mały nazywa się Strzelaniem Bogów do celu, il bersaglio dei dei, jest jedną z najpiękniejszych rzeczy w Rzymie i wyraża całego ducha Michała Anioła, mimo to, że tu postacie są odmalowane w małych rozmiarach. Herma starożytna o postaci niewieściej, wznosi się pośród pustkowia i zawieszono na niej tarczę jako cel, do którego strzelają jakieś nagie, młodociane męzkie i żeńskie postacie, które zlatują z nieba, spinając łuki.

Michał Anioł nie był jako malarz tak wszechstronnym, jak Rafael. Jedna tylko piękność ciała ludzkiego jego obchodziła i malował takie ciała nagie albo udrapowane konwencyonalnie. Twarze jego postaci są spokojne, ale uczucia poważne i groźne, nawet nigdy nie wesołe i nigdy nie wdzięczne widnieją z całej postawy ludzi malowanych w położeniach niemożliwych często, najczęściej w bezskrzydlnym locie, a mimo to cudownie prawdziwych, potężnych i pięknych. Na obrazach, w których nie ma ani krajobrazów, ani gry światła, ani rozmaitości barw, jawi się piękność linii, tak jak nigdy pierwej i nigdy potem, a nagie ciała Michała Anioła nasycają oko widza nietylko kształtem, ale także barwą swoją.

Wpływ jego na otoczenie mógł być tylko zgubnym; uczniowie jego wypierali się tego wszystkiego, co było właściwym czarem malarstwa, a malując same tylko ciała ludzkie w postawach gimnastycznych, musieli popaść w nużącą i nieprawdziwą a przesadną jednostajność, skoro im nie stało geniuszu Michała Anioła, jego poczucia linii i jego głębokiego uczucia. Kawaler d'Arpino, Salviati Vasari, Piotr z Kortony i inni cieszyli się za jego życia i wnet po jego śmierci niepomierną sławą; my widzimy w ich utworach wielkie tylko rozmiary i niedołężny niepokój dziwacznie

pokręconych ciał, a nadajemy ich sposobowi malowania naganny epitet stylu Barocco, który się utrzymał w malarstwie kościelnem przez dwieście lat po śmierci Michała Anioła, a u nas w Polsce bywa także zwany stylem Jezuickim. A jeśli wspominamy o Vasari'm z poważaniem, to dlatego, że zostawił cenną historyę włoskiego malarstwa.

Dwu tylko uczniów Buonarotti'ego wzbiło się po nad zwyczajny poziom. O największym z nich, o Sebastyanie del Piombo nie tu miejsce wspominać. Poświęcę tedy jeszcze kilka słów Danielowi z Voltery, którego fresk w kościele Św. Trójcy w Rzymie (Santa Trinita del Monte) zasługuje na wszelkie pochwały. Prawda, że malowany za życia Michała Anioła i pod jego okiem, różni się zupełnie od innych, późniejszych i słabszych obrazów Daniela. Jest to scena dramatyczna, pojęta klasycznie, ale odmalowana szaro. Śmiało odmalowani atleci zdejmują sine ciało Chrystusa z krzyża, wyprężają ramiona jakby liny, a Marya zemdlała u dołu, piękna i boleściwa a młoda jeszcze. Inne postacie nie baczą na Ciało Boskie, spadające z krzyża, tylko rzucają się gwałtownie na Maryę. Kobiety święte legły już przy niej, św. Jan z krzykiem rozwarł ramiona i na twarz pada przy Maryi. Pełno tu siły rysunku, piękności linii i grozy, ale rozpacz, która tu panuje, jest prawie niechrześciańską.

Obok tych idealistów zasługuje jeszcze na wzmiankę o dwadzieścia kilka lat młodszy od Michała Anioła portrecista florentyński Bronzino. Jako portrecista nie mógł hołdować skrajnemu idealizmowi; robił tedy portreta bardzo podobne, nic nie idealizowane, ale energiczne, o kolorycie żywym a nakładanym grubo i szybko; portreta te wydają się z daleka bardzo żywymi i plastycznymi, ale nie budzą poczucia piękna i nie są wykończone z tą miłością, która przemienia portreta Leonarda i Rafaela.

IX.

Klaysczni malarze weneccy.

Arystokratyczna Wenecya długo naśladowała Spartę, trzymając swoją szlachtę w srogiej karności i domagając się od niej pozorów ubóstwa. Dzięki temu stała się Wenecya mocarstwem, jakiego drugiego nie było we Włoszech i panowała nad morzem Adryatyckiem i Śródziemnem; posiadała niezliczone kolonie na Wschodzie, a przez chwilę pomyślała nawet o zawojowaniu Włoch; ale sztuki późno zaczęły kwitnąć w tem Adryatyckiem mieście, i widzieliśmy, że malarstwo rozwinęło się dopiero w ostatnich latach XV. wieku. W XVI. wieku, Wenecya ukochała przepych i sztukę i zaczęła powoli tracić swoją polityczną potęgę. Stała się za to najpiękniejszem miastem na świecie, miejscem niby zaczarowanem, pośród którego zajaśniała szkoła malarska, wspaniała barwą i dostępna dla wszystkich.

Widzieliśmy już, że Giovanni Bellini ćmił blaskiem barw opromieniającym jego obrazy, sztywne jeszcze i symetryczne, ale pełne nadprzyrodzonej jakiejś piękności; wymieniliśmy imiona tych jego uczni, którzy nie odstąpili od jego maniery, a powiedzieliśmy, że wrócimy później do innych, samodzielniejszych. Najwcześniej rozwinął się pośród nich Jerzy Barbarelli, zwany przez Włochów dla wielkiego wzrostu Jerzyskiem il Giorgione (1477—1511).

Niepodobna było, aby szkoła tak rozmiłowana w blasku kolorów jak szkoła Wenecka, niepoznała piękności zielonego krajobrazu, obrosłego kłębami wielkich drzew a przerywanego błękitną powierzchnią wód płynących albo uspionych. Gdzie indziej we Włoszech malowano w XV. wieku także mnogie krajobrazy; nadawano im także nawet przewagę w obrazie; starano się jednak raczej o wyobrażenie wierne linii, krainy jakiejś, a mniej zważano na rozmaity czas oświecenia. Dla Giorgione'go istniał krajobraz o tyle,

o ile słońce wieczorne uświetniało wszystkie kolory, i wszystkie zlewało w jedną rudawą harmonię pojętą kolorystycznie. Na szczegóły krajobrazu uważał mało; dbał głównie o to, aby się wielkie masy kolorów odbijały plastycznie i świetnie na tle promienistego, albo ciemnego zachmurzonego nieba, a ludzi wprowadzał między wielkie kłąby starych drzew, nie na to, aby tę albo ową scenę dziejową uprzytomnić, ale na to, aby krajobraz ożywić, i może jeszcze barwy do barw krajobrazu dorzucić. Ten sposób bardziej malowniczy, tworzenia krajobrazów przyjął Giorgione od malarzy flamandzkich; rozpromienił blaskiem barw i przekazał innym malarzom włoskim, pomiędzy którymi, jak już wiemy, Rafael pierwszy doprowadził krajobraz do zupełnej doskonałości, choć krajobraz zawsze bywał tylko rzeczą poboczną w obrazach Rafaela.

Najpiękniejszy podobno obraz Giorgione'go który dziwnie wcześnie umarł, znajduje się w jego mieście ojczystem Castelfranco, u stóp Alp, w terytoryum Weneckiem. Na pierwszym planie, na bardzo wywyższonym tronie zasiada Madonna młoda i urocza, z nagiem dzieckiem na kolanach; u stóp tronu stoją w samotnej zadumie święty rycerz i święty mnich, a wielka barwna kotara przystroiła tron Przenajświętszej Panny. Zachodzące słońce oblewa wszystkie te postacie złotymi promieniami swoimi, a przepyszny, pagórkowaty zielony krajobraz zajmuje tło obrazu, pełnego niezrównanego blasku barwy, i pobożnej poezyi. Obraz ten dotąd zdobi ołtarz kościoła, dla którego został wymalowany i jest rzeczą zupełnie wyjątkową pośród rudawych kompozycyi Barbarellego; mistrz rzadko bowiem brał się do obrazów religijnych.

Zazwyczaj postacie Giorgionego, przemienione przez promienie zachodzącego słońca, są to postacie obojętne, nie mające nic do czynienia, ani z religią ani z historyą, czasem przypominające życie powszednie a zatem rodzajowe, a czasem jaśniejące, w rudawem świetle nagiem ciałem. Tak to w pałacu Giovanelli w Wenecyi, zasiada nad wodą płynącą ale spokojną, niewiasta naga, karmi dziecko, a młodzieniec w opiętym włoskim stroju patrzy na nią, sparty o włócznię; tak pod Baranami w pałacu Potockich w Krakowie, spoczywają rozkosznie nagie jakieś postacie pośród zieleni.

Czasem Giorgione wyrywa swoje postacie z otoczenia krajobrazowego, a wtedy te postacie same w sobie stanowią o całem znaczeniu obrazu, choć to postacie czysto rodzajowe, nie wspominające ani żadnej wiary, ani żadnych dziejów. Nie bywają to jednak postacie pospolite, i rysy ich bywają piękne i wyrazy szla-

Madona ze świętymi, obraz Giorgionego w kościele w Castel Franco, str. 228.

32

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

chetne, a najpiękniejszemi bywają barwy rudawe, które na nich płoną. Tak to w Wiedniu w Belwederze wisi niewielki obraz, a na nim pancerny, gwałtownie opalony rozbójnik, obrócony do nas plecyma, trzyma w czerwonym prawie ręku sztylet, z tyłu za sobą, a prawicą trzyma za szyję młodego poetę w wawrzynowym wieńcu, o białem ciele i szlachetnych rysach. Uderzającym jest kontrast między czerwonemi karnacyami zbója, obróconego plecami do widza, a którego szyja i ręka płoną w pełnem świetle, a bladą zanurzoną w cieniu twarzą poety. Zbój ubrany w pancerz stalowy a na nim światło dzienne lśni w postaci wielkiej plamy, wśród zwierciadlanej szarości wygładzonego kruszcu. Wenecyanin Giorgione rad gonił za mieniącem się światłem.

W pałacu Pitti we Florencyi, w sali Iliady, zwisł „koncert“ Giorgionego. Młody mnich gra na organach; słuchają go drugi mnich łysy z lutnią w ręku, i jakiś świecki młodzieniec; tylko piękność barw stanowi o wartości niepośledniej tego obrazu, na którym same barwy jaśniejące wielkiemi przestrzeniami, kształty tworzą. Obraz to wcale nie rysowany, tylko od razu malowany penzlem.

Jakób Palma z Bergamo w Lombardyi osiadł w Wenecyi i chodził do szkoły Jana Bellini'ego; a że zdobył sobie dość wielką sławę i że później inny Jakób Palma także w Wenecyi malował obrazy, przeto otrzymał włoskim obyczajem przezwisko, znamionujące popularnego malarza i nazywa się w dziejach sztuki Vecchio, t. j. Palma stary (1480—1528) choć jak widzimy nigdy starości nie dożył.

Dla Palmy najpiękniejszą barwą była gorąca, a jednak przeźroczysta płeć pięknej Wenecyanki. W niej się lubował i malował przedewszystkiem niewieścią piękność. Jego kobiety płowe, o falującej szerokiej piersi i rozkosznie obnażonem gardle, są to greckie boginie, trwające w wiecznym spokoju i we wspaniałem szczęściu, w jakimś świecie zaczarowanym, w którym wszystkie barwy stokroć gorętsze i silniejsze jak na tym tu szarem padole płaczu. Bywają przy nich dzielni mężczyzni, ale odgrywają zawsze rolę podrzędniejszą.

Najczęściej malował Palma Przenajświętsze Panny, otoczone świętemi, na nieco długich a niskich obrazach. Roskoszne a obojętne siedzą na ziemi pośród bujnych krajobrazów, opromienione popołudniowem słońcem, złotem już ale nie tak rudem jak u Giorgionego; dziecko nagie spoczywa im na kolanach; św. Jan Chrzciciel prawie zawsze klęczy koło nich, a oprócz niego najczęściej św. Katarzyna z Aleksandryi; nagie ciało Chrzciciela jaśnieje w słońcu, a święta zwraca ku nam swoje piękne lice, albo chwali się

szyją cudnie białą; na większych obrazach jest tych postaci więcej, tak jak we wspaniałem arcydziele, przechowywanem w pałacu Potockich pod Baranami w Krakowie. Rysunek każdej postaci, jeźli tu dobrze się wyrażam, mówiąc o rysunku, piękny układ klasyczny, twarze idealne i dość nieosobiste; wszelako same linye obrazu pozostawiłyby nas obojętnymi, a głębszego życia, myśli i wyrazu w nim nie znajdziesz, jak chyba jeden wyraz niczem nie zamąconego szczęścia. Cały urok jest w barwach, ale te barwy całkiem inaczej zestrojone jak u Jędrzeja del Sarto. Każda z nich płonie wyraźnie, z osobna, jakby jakiś klejnot, a kontrasta ich tak dobrane, aby całość była harmonijnie piękną a dziwnie wyraźną.

Często malował Palma pojedyńcze tylko postacie niewieście. Piękna bogini stanęła z palmą w ręku na jednym z ołtarzów kościoła św. Maryi kształtnej (Santa Maria Formosa) w Wenecyi. Czerwono bronzowa szata objęła jej posągową kibić, a korona uwieńczyła jej płowe włosy. Twarz słońcem oblana, włosy, korona i szata, wyobrażają trzy tylko wyraźne stopnie, jednej barwy czerwonawo żółtej, która się odbija mocą kontrastu od błękitnego nieba. To św. Barbara.

Jest to bogini piękna na kształt starogreckiego posągu. Ale Palma był malarzem a nie rzeźbiarzem, i po malarsku myśl swoją wyraził. Nie o drobne tętna ciała, nie o falowanie szat jemu chodziło, nie dbał o pilne wykonanie kształtów pięknych, nie umiał tego sprawić, aby coraz bardziej żyły w miarę tego, jak im się dłużej przypatrujemy. Rzucił wielkie barwne plamy szat, odsłonił szyję szeroką, na której cielista barwa płonie, i owiał gładkie czoło złotemi włosami. Obraz ten stworzony na to tylko, aby zdobić ołtarz, nie na to, aby się pięknu przypatrywano, a mniej jeszcze na to, aby się miano modlić do obojętnej piękności. Płonie i jaśnieje i to wystarczało Palmie.

I we Florencyi tworzono obrazy, w których o drobne szczegóły nie dbano, i w których widać było tylko wielkie linye i dziwnie urocze barwy. Podobnież tylko wielkie linye i barwy jaskrawe widać na obrazach Palmy, a jednak ogromna jest różnica między Palmą a Florentyńcami, różnica, której dość przypominać nie mogę. W Toskanie barwa służyła na to, aby cudownie pomyślane linye zapełnić tysiącem subtelnych odcieni, w Wenecyi przeciwnie, linya piękna i klasyczna barwę tylko w ład i kształt ujmuje, a barwa ta jest rzeczą główną, chodzi o to, aby każdy kolor z osobna, wyraźnie jaśniał i połyskiwał, stworzył śmiałe i miłe kontrasta, rzucając czasem nawet odblaski, które czynią rysunek niewyraźnym,

ale podnoszą wartość barwy. W Toskanie ciała ludzkie czyniono silniejsze i bardziej giętkie niż były w rzeczywistości, i lubowano się w ciałach męskich i silnych a pięknych muszkułach na plecach, w Wenecyi nadawano ciału pozory miękkości i rozkoszy, i obnażano piersi kobiet na to, by je przyoblec wielkiemi płachtami jaśniejącej barwy.

Kto się o tem wszystkiem chce przekonać, niech spojrzy na jeden z licznych niewieścich portretów Palmy; widać tu zawsze dziewice niedbale rysowane, prawie nie cieniowane, klasycznie piękne, bezmyślne, rozkoszne, o rozpuszczonych włosach i czarownych barwach. Ciała ich to wielkie plamy jasnej barwy objęte przez linye może nazbyt rozkoszne i nazbyt zmysłowe

Czasem jednak Palma staje się subtelniejszym, staranniejszym. Tak widzimy w Belwederze wiedeńskim na niewielkim obrazie kobietę bardzo piękną, z rozpuszczonym włosem, w białej koszuli, z natchnionym wyrazem twarzy i ze sztyletem, który ujęła w silną lubo niewieścią a obnażoną rękę, i wprost na własną pierś skierowała. Biała koszula blaskiem swoim pierś opromieniła, a głowa blada i zmysłowa młodego chudego mężczyzny, wygląda z tyłu, z po za rozkosznej szyi niewiasty, sama w cień zanurzona; oczy głowy tej się iskrzą, usta na pół otwarte drgają namiętnie i wszystko świadczy, że zła myśl siadła na wybladłem i lubieżnem czole; przeciwnie, wzrok niewiasty szuka z natchnieniem nieba w chwili popełnionego samobójstwa, i każdy zrozumie, że niesie życie w ofierze dla wyższej jakiejś idei. Widać tu prawie tylko popiersie obudwu postaci, a jednak nie potrzeba ci zajrzeć do katalogu galeryi, aby zrozumieć, o co malarzowi chodziło? Każdy pozna, że ma przed sobą starorzymską Lukrecyę i młodego Tarkwiniusza; że królewicz namiętnie znieważa, i że natchniona Rzymianka chce śmiercią swą wolność ojczyzny okupić. Myśl ta na poły lubieżna, a na poły wzniosła, wylęgła w głowie człowieka żyjącego w rozkosznej Wenecyi, wśród odnowionych wspomnień klasycznej republikańskiej cnoty. Ale wykonanie jest tu przedewszystkiem wybitne. Biała koszula lśni pełnym blaskiem na zacienionem tle obrazu; twarz Tarkwiniusza zanurzona w ciemnościach, a śnieżna szyja i twarz Lukrecyi pośredniczą pomiędzy cieniem a jasnością. Wszystkie tu prawie przedmioty jednakowo białe, tylko że ta białość gdzieniegdzie lekką bursztynową barwą okraszona; tu w pełnem a nieskalanem świetle jaśnieje, a tam w ciemnościach tonie.

Młodyszm był Sebastyan Lucyani, znany pospolicie pod nazwą Sebastiano del Piombo, dla tego, że otrzymał od papieża

Leona X synekurę, której znamieniem była pieczęć ołowiana u n p i o m b o (1547—1585). I on także wyszedł ze szkoły B e l l i n i'e g o i uległ wpływowi G i o r g i o n'e g o. Podobnie jak Palma szukał klasycznej niewieściej piękności, ale wlewał w nią większe nierównie życie, i umiał także męzkie typy malować z imponującą siłą. Można było rokować o nim, że będzie największym malarzem weneckim. O tem świadczą trzy święte, które jakby żywe jakie, barwne i dychające zjawienia z greckiego Olimpu, wychodzą z wielkiego obrazu, wystawionego na wielkim ołtarzu w kościele św. Jana Chryzostoma w Wenecyi; świadczy o tem pyszna a strojna niewiasta wielkiego rodu, zawieszona w trybunie w Galeryi dei Uffici we Florencyi, a która posiadła pod blaskiem Weneckiej barwy tak pełne życie, że ją brano do niedawna powszechnie za jedno z arcydzieł Rafaela, za wizerunek jego niewieściego ideału tak zwanej F o r n a r i n y; świadczy jeszcze drugi portret niewieści we Florencyi w Pałacu Pitti w sali Jowisza, a znany pod nazwą niewiasty pod zasłoną, l a d o n n a V e l a t a.

Mnich, bo Sebastyan L u c i a n i był zakonnikiem, nie został jednak wiernym ani Wenecyi, ani piękności niewieściej; przesiedlił się do Rzymu około r. 1513 i tam stał się najściślejszym przyjacielem Michała Anioła, który zaćmiony zręcznością, z jaką Sebastyan władał penzlem, myślał, że uczyni z niego godnego przeciwnika Rafaela, skoro mu swoich pomysłów udzieli. Nie porachował się jednak ani z bezmyślnością, ani z lenistwem Wenecyanina, i nie potrafił go pobudzić do działalności, któraby się zbliżała do pracy Rafaela, albo do pracy jego własnej. Sebastyan pozostał do śmierci przedewszystkiem znakomitym portretystą, tylko że w późniejszych latach malował głównie męzkie portreta, które można oglądać po galeryach florentyńskich i rzymskich, i w których niepospolita siła charakterystyki jest połączona z idealizmem, uszlachetniającym wszystko, i z płonącym a jednak dziwnie harmonijnym kolorytem. W tych portretach Sebastyan dorównał istotnie i zupełnie Rafaelowi, i doczekał się tego, że Rafael przed śmiercią usiłował je naśladować.

Z religijnych kompozycyi Sebastyana te tylko godne osobnej wzmianki, które powstały pod bezpośrednim wpływem Buonarottego. Wielki mistrz namiętny w przyjaźni swojej, pożyczał zakonnikowi swoje pomysły, czuwał nad ich wykonaniem i potem pozwalał przyjacielowi kłaść własny podpis na dziełach poczętych w głowie Michała Anioła. Galerya drezdeńska posiada powstałe w ten sposób Dźwiganie Krzyża. Postacie na tym obrazie wykonane z taką siłą,

że się zdają żyć pośród blasku kilku harmonijnie, ale więcej z florencka zestrojonych barw. Rzecz staje się dla widza obecną, rzeczywistą i namacalną prawie. Chrystus smagły, czarnobrewy i czarnowłosy, dźwiga na atletycznych barkach krzyż tak ciężki, że się pod nim ugina, brwi Chrystusa, skurczyły się pod koroną cierniową, usta wydają jęk z siebie, a cała szyja gwałtownie wytężona. Dwu żołnierzy o pospolitych twarzach stoi tuż przy Chrystusie i patrzy się nań, a w głębi widać mury Jerozolimy, obojętne tłumy ciągnące gościńcem i wojsko jakieś z chorągwiami wyciągające z bramy, na co wszystko pada światło czerwonej łuny u widnokręgu. Jest tu boleść straszliwa boskiego atlety, z którą cała natura współczuwa.

Rzecz to dziwna i niegodna potężnego geniuszu, ale Michał Anioł zazdrościł Rafaelowi chwały. Sam jakoś nie miał ochoty malować obrazów olejnych, a nierad był z tego, że ten, który jemu na freskach dorównał, królował w malarstwie olejnem. Chciał mu wyrwać tę chwałę i upatrzył w Sebastyanie rywala, któregoby mu mógł przeciwstawić; nakłonił go tedy, aby odmalował wielką kompozycyę olejną, podobną do późniejszych dramatycznych kompozycyi Rafaela. Tej namowie zawdzięcza swój początek Wskrzeszenie Łazarza, które się znajduje obecnie w wielkiej sali weneckiej Galeryi Narodowej w Londynie. Obraz ten oszklony i zawieszony na honorowem miejscu, w sali oświetlonej z góry, ma jednak światło niedostateczne i tylko w pogodny, słoneczny dzień można oglądać jego istotnie nadzwyczajną piękność.

Obraz jaśnieje słoneczną pełnią weneckiego kolorytu. W głębi widnieją drzewa, miasto, rzeka i most na rzece, rozłożone w różnych odległościach, a malowane tak świetnie, że cały obraz nabywa od nich nowego uroku. Chrystus młody, piękny i szlachetny a wzruszony stoi pośrodku, na pierwszym planie, z ramionami otwartemi od radośnego wzruszenia. Naprzeciwko jest grób otwarty, a przed grobem Łazarz potężny i nagi, z którego całun zrzucają, spogląda na Chrystusa jakimś dziwnym zagrobowym wzrokiem. Marya i Piotr święty padli do stóp Zbawiciela, pełni podziwu; Marta przerażona odwraca się od tego, którego mieni być upiorem, a niektórzy z tych, którzy za nią stoją, zatykają sobie jeszcze nosy, nie wierząc aby byli świadkami życia; za Chrystusem niektórzy wierzą, inni naradzają się i spierają, tak jakby myśleli, że mają do czynienia z jakiemś szalbierstwem i obawiali jakicheś niebezpieczeństw, któreby mogły wyniknąć dla narodu żydowskiego z zapału roznieconego sławą cudu.

Nietylko barwa i rysunek, ale także kompozycya tego obrazu jest godną najwyższej pochwały. Głowy wszystkie są bardzo piękne, a ich wyrazy rozumnie obmyślane, tak, że kompozycye Rafaela przypominają się nieustannie wobec tego arcydzieła; postacie jednak nie mają tego indywidualnego życia, co postacie Rafaelowskie i nie wdrażają się tak samo w pamięć.

Naturalnie Sebastyan nie ostał się w walce z Rafaelem, i po śmierci Rafaela nie dano bezmyślnemu artyście dalej stanc malować, jak tego zuchwale zażądał. Pocieszył się synekurą, którą dostał od Leona X, a nie potrzebując już pracować dla chleba, zaniechał malarstwa.

Kogo innego a nie Sebastyana przeciwstawiła Wenecya Rafaelowi i Michałowi Aniołowi. Największym z uczniów Belliniego i godnym rywalem największych malarzy był Tytus, czyli Tiziano Vecelio, z miasteczka Cadore w terytoryum weneckiem, w Friulu. zwany pospolicie po polsku Tycyanem (1477—1575).

Należał do pokolenia Michała Anioła i Rafaela, ale nieco później od nich przyszedł do pełnego poczucia swojego geniuszu, a malował i królował pośród malarzy świata, aż do dziewięćdziesiątego dziewiątego roku życia swego, utrzymując w pełni chwałę włoskiego penzla, aż do chwili, w której dżuma zabrała prawie stuletniego starca.

Dla Tycyana były barwy tem, czem są tony dla wielkiego mistrza, muzyka; za ich pomocą wzruszał duszę ludzką do głębi, za ich pomocą nadawał jakiś dziwny wyraz postaciom swoim i nastrajał widza wesoło, albo poważnie, albo smutno; gdy chciał, wstrząsnął całą duszą, olśniewając myśl i oko; gdy chciał, zapraszał do subtelnego używania, przedstawiając oku mądrze dobrane cieniowanie kolorów. Jakkolwiek potrzeba było Tycyanowi mnóstwa rozmaitych odcieni, aby na swoich obrazach odtworzyć ułudne pozory życia, zdaje się najczęściej widzowi, że nadzwyczaj małą ilość barw nakładał szeroko penzlem, najczęściej już na płótno a nie na drzewo. Tycyan chętnie przeciwstawia sobie na obrazie dwa kolory, które zmięszane z sobą dają kolor biały — n. p. zielony i czerwony, albo szafirowy i amarantowy, i tem tworzy olśniewające dla oka akordy barwy. Jeśli chce obraz nastroić wesoło, maluje części przedmiotów oświecone biało, a zacienione barwnie; a jeśli chce nastroić uroczyście, działa wprost przeciwnie, ubarwia miejsca jasne, a napełnia miejsca zacienione barwami bardzo ciemnemi, prawie czarnemi; a rzeczą oczywistą, że wszystkie kolory na arcydzie-

łach Tycyana jakkolwiek zlane w najmisterniejszą harmonię, są nierównie świetniejszemi od kolorów naturalnych a przyćmionych błękitnawą szarością powietrza, którą niestety ale dopiero na starość sam zaczął naśladować.

Tycyan namalował przez ciąg swojego stuletniego życia niezmierną ilość obrazów olejnych, i niejeden fresk. Ztąd to poszło, że należy do najbardziej popularnych i najbardziej znanych malarzy. Chociaż deszcz spłukał jego freski na fasadach pałacowych Wenecyi, chociaż ogień spalił obrazy olejne, którymi był przystroił ściany pałacu Dożów; choć wilgoć i niezręczność restauratorów ze wszystkiem zeszpeciły jego malowidła ścienne, wykonane w Padwie, posiadamy jeszcze obrazy, które Tycyan malował dla kościołów i dla prywatnych w Wenecyi, dla książąt Ferary i Urbinu, dla króla Franciszka I, dla cesarza Karola V i dla papieża Pawła III. Obrazy feraryjskie i urbinackie rozeszły się po świecie; obrazy francuskie i cesarskie pozostały w Luwrze, w Belwederze w Wiedniu i w Muzeum Prado w Madrycie, inne i to największe arcydzieła Tycyana pozostały we Włoszech. Barwy jego obrazów oblewają galerye jakiemś cudownem światłem; kształty pięknych jego postaci, cudownie przez kolor oświecone, gotują dla oka widok najwspanialszy. A choć każdy powtarza, że Rafael bywał największym pośród klasycznych malarzy włoskich, niejeden myśli po cichu, że reputacya fałszywa, i że pierwsze miejsce należy się Tycyanowi. Tycyan nie był tak wszechstronnym jak Rafael, nie wyrażał tak pięknych i różnorodnych uczuć i tak głębokich myśli, nie umiał tak modelować i tak komponować, nie znał się na muzyce linii, tak jak Michał Anioł, i nie posiadał ani jego tytanicznej potęgi, ani jego niezgłębionego uczucia. Tycyan lubiał się powtarzać, bywał często bezmyślnym, czasem niedbałym, i obok arcydzieł namalował mnóstwo obrazów mniejszej miary; ale za to Tycyan odrazu porywa pięknością swoich arcydzieł. Na Rafaela i Michała Anioła trzeba patrzyć dłużej, zanim się ich ukocha.

Tycyan bywał za młodu spokojnym uczniem Belliniego a poniekąd naśladowcą Giorgione'go, od którego jednak różnił się odrazu jaśniejszym i świetniejszym jeszcze kolorytem. Takim był do czterdziestu lat prawie. W tej epoce bywają jego postacie bardzo spokojne i poważne, a układ ich bywa często jeszcze po staroświecku symetrycznym. Można to widzieć na śniadej Matce Boskiej, która w Belwederze wiedeńskim stanęła przed tunetańską, pstrą, jedwabną kotarą, postawiwszy nagie dziecko na balustradzie, jak to była uczyniła jakaś o wiele rozkoszniejsza Madonna Belliniego;

można to także widzieć i to lepiej, na św. Marku, który zasiadł na wywyższeniu, wśród blasku zachodzącego słońca, pomiędzy czterma świętymi, w zakrystyi kościoła św. Maryi Zbawiennej (Santa Maria del Salute) w Wenecyi; tu św. Marek pełen potęgi i majestatu, a pomiędzy świętymi tworzącymi dwór patrona Wenecyi, widać po prawicy Augustyna i Ambrożego, na lewicy pielgrzyma Rocha, opiekuna od dżumy, i nagiego Sebastyana, którego ciało jaśnieje na wzór klejnotu, a jednak jest pełne życia i prawdy. W galeryi drezdeńskiej wreszcie słynie blady a śniady Chrystus, o idealnych rysach a obfitych włosach, ku kuszącemu faryzeuszowi, wskazuje białą delikatną ręką grosz, który mu faryzeusz podaje. Faryzeusz brzydki i opalony, przypomina pospolity typ żydowski. Obraz to malowany bardzo starannie i prawie lękliwie, a jednak szlachetnie i świetnie, nie przedstawia jednak ewangelicznej sceny takiej, jaką mógł sobie wyobrazić wierzący artysta. Nie syn człowieczy, który nie miał gdzieby głowę złożył, rozmawia tu z wymuskanym, podkarmionym i bogatym żydowskim teologiem; z Chrystusa stał się wykwintny a wykształcony humanista wenecki, z faryzeusza prosty i brzydki gondolier.

Najlepszy obraz namalowany przez Tycyana w tej pierwszej epoce życia jego, i jedno z najszlachetniejszych arcydzieł malarstwa włoskiego za odrodzenia, znajduje się obecnie w pałacu Borghese w Rzymie, i nosi imię „Miłości Boskiej i ludzkiej.“ Przedmiot podług naszych wyobrażeń dziwnie nazwany, chociaż nazwany zgodnie ze scholastyczną tradycyą. Widzimy bowiem na obrazie dwie pięknych niewiast, przy murowanej studni, pośród wspaniale zielonego krajobrazu, w którego głębi widnieje miasto, ozłocone blaskami zachodzącego słońca. Jedna z tych niewiast modnie wystrojona, siadła przy studni, wystrojonej w bogate płaskorzeźby i wyobraża miłość świecką, ziemską; druga naga, pulchna, przecudna, opromieniona złotymi blaskami zachodzącego słońca, trzyma w podniesionym ręku płonącą lampę i z lekka na brzegu studni spogląda w głąb, aby w wodzie dostrzedz swoje niezrównanie piękne oblicze; jeszcze kupidynek jakiś mąci rączką wodę w studni. Obraz przypomina najwdzięczniejsze pomysły Giorgion'ego, ale przewyższe je blaskami barwy tak pięknymi, jakich oko ludzkie nie widziało gdzie indziej, jak na obrazach Tycyana.

Tycyan wyjechał z Wenecyi w r. 1510 i puścił się w podróż, która go najpierw zawiodła do Padwy, gdzie się podjął odmalować salę bractwa przy kościele św. Antoniego, cudotworcy. Padwa była pełną starszych a znakomitych fresków, przeto Tycyan postanowił

Felix A. Loerdens. del. et. sc. Dresden.

Chrystus z groszem, obraz Tycyana w Galeryi Drezdeńskiej, str. 236.

33

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

tu także pozostawić po sobie monumentalną pamiątkę i odmalował na ścianach sali, al fresko cuda świętego. Są to sceny rodzajowe romantyczne, przedstawiające współczesne prawie zdarzenia i współczesne obyczaje, ale niestety dziś do niepoznania zmienione.

Niebawem powołano Tycyana na świetny dwór książąt Ferary i tu kazano mu malować obrazy mitologicznej treści w gabinecie księcia. I w tych obrazach wieje ten sam duch, co u Giorgion'ego i tu widać przedewszystkiem prześliczne nagie postacie, jaśniejące pięknością ciał swoich, zarumienionych wieczorem, pośród ciemno-zielonych krajobrazów, ale ruch niezmierny i olbrzymie życie zatętniły pośród tych utworów czarodziejskich, a jeden z nich przynajmniej wyprowadza poprzed oczy nasze mitologiczny dramat pełen prawdy i poezyi, tak, że w tych obrazach należy powitać początek drugiej maniery Tycyana i jego zupełnego mistrzowstwa. Tycyan wykonał tu trzy obrazy nie wielkie ale pełne licznych figur, i pracował nad nimi z przerwami dziewięć lat, doskonaląc nieustannie swój kunszt, a tworząc równocześnie inne jeszcze arcydzieła. Obrazy to dawno już się nie znajdują we Ferarze, ani we Włoszech, dwa, a mianowicie Bachanala i święto Wenery znajdują się w muzeum Prado w Madrycie, a najpóźniej malowane i najpiękniejsze Porwanie Aryadny jest obecnie główną ozdobą National galery w Londynie. Późniejszy malarz wenecki Padovanino wykonał przepyszne kopie tych trzech arcydzieł, które wiszą obecnie w jednej sali w pałacu Carrara w Bergamie w Lombardyi.

Obrazy madryckie wyobrażają tylko jaśniejące krajobrazy, pośród których tłumią się przepyszne nagie ciała. Tu orszak Bachusowy ze smagłych satyrów i białych bachantek używa wczasu i wesela, napełniając szerokie błonia ochotą pijanego tłumu. Tam stanął posąg biały Wenery pośród rozkosznego a bujnego gaju, a roje dzieci skrzydlatych niezliczone igrają przed nim na murawie, napełniając błonia tupotem pulchnych nóżek; gdzieniegdzie inne jeszcze skrzydlate dzieci zlatują do gęstych krzaków jakby z nieba spadły i oko nie może się nacieszyć pulchną pięknością ciał, i dusza urokiem niezliczonego a radośnego dziecinnego życia.

Ale nierównie wyżej stoi obraz londyński. Bachus zjechał w orszaku bachantek i guślarzy do cienistego gaju pod wielkie drzewa, a rydwan ciągniony przez lamparty, stanął tu do nas plecami zwrócony, Wtem prześliczny a szlachetny młodzieniec z Olimpu, wieńczony winogradem, ujrzał dziewicę Aryadnę i pożądał jej miłości; dziewica przerażona, zerwała się i uchodzi, biegnąc ku

dalszym słonecznym krajobrazom, ciało jej białe drży, a szata powiewa na niej i bożek rozpłomieniony zeskakuje z rydwanu, aby za nią gonić, i oto właśnie jest w skoku; uwisł w powietrzu, ale wnet na ziemię spadnie, wnet ją dogoni, obok siebie na rydwanie posadzi i zawiezie w tryumfie między olimpijskie niebiany na wieczne uczty i wieczne wesele. Chyba malowidła Rafaela można porównać z tem współczesnem im arcydziełem.

Ale Rafael raz tylko zabłądził między mitologiczne baśnie, Tycyan przebywał pośród nich z zamiłowaniem, rad że mu dają sposobność malowania ciał nagich pośród bujnej zieleni. Do nich zaliczyć jeszcze trzeba z pośrodka arcydzieł Dyanę z nimfami, niezrównaną grupę niewiast nagich, oblanych złotemi promieniami słońca, którą można oglądać tak w Wiedniu w Belwederze, jako też w Rzymie w Akademii św. Łukasza i rozkoszną Antiopę w Wielkiej Galeryi w Luwrze. I tu widzimy krajobraz wspaniały, ożywiony przez nagie i na pół odziane ciała ludzkie; kompozycya zupełnie bezmyślna, prawie niedorzeczna, nie pozwala na to, by ten obraz równano z porwaniem Aryadny, ale te ciała złotem słońcem zarumienione, na tle szmaragdowego krajobrazu sprawiają tak sytą rozkosz oku, że nie masz czasu pytać się o to, jakim sposobem to być może, że na jednem i tem samem miejscu myśliwi trąbami na psy nawołują, satyr czule rozmawia z jakąś wieśniaczką, a drugi satyr zakrada się do nagiej Antyopy, co legła pod cieniem wyniosłego drzewa, głębokim snem ukołysana. Przed arcydziełami Tycyana musisz używać, nie masz czasu na myślenie.

Często widujemy u Tycyana zamiast sceny mitologicznej, pojedyńczą tylko postać, wyjętą z greckiej baśni, ale przemienioną najczęściej w pełne życie odrodzenia włoskiego; a raczej widujemy prześliczne nagie, albo zaledwo przyodziane niewiasty, którym nadano imię Wenery albo Danay dla prozepopei.

Jeszcze najprędzej na swoje imię zasługuje jaśniejąca Danaë, która w wiedeńskim Belwederze legła w rozkosznym zachwycie na białem prześcieradle, przed kotarą i na tle szafirowego nieba. Nad nią zatlała Jowiszowa błyskawica, i bóg piorunów spada do jej komnaty w kształcie lśniących dukatów, które niewolnik murzyn podchwytuje wielkiem wspaniałem złotem naczyniem.

Obie słynne Wenery Tycyana, florentyńska i drezdeńska, to wielkie damy włoskiego odrodzenia, które się dały nago odmalować, aby zajaśnieć całą pięknością swoją, na wzór starogreckich bogiń. Wenus, która zawisła w Trybunie w Florencyi, to podobizna księżnej Urbino, hoża, młoda, czarnobrewa pani, o rozpuszczonych wło-

sach, ubrana tylko w kulczyki z brylantów i pereł i w jeden złoty naramiennik, spoczęła we wspaniałej, przestronnej sypialni na łożu miękkiem, zaścielonem prześcieradłem śnieżystej białości, o który odbija się jej pulchne ciało jak przepyszna plama, na której się mienią purpura, bursztyn i złoto. W głębi kilka kobiet służebnych krząta się około jej szatni. Bielsza a płowa Wenus drezdeńska na poły siedzi, a na poły leży pod gołem niebem, na podobnem łożu jak jej florentyńska siostrzyca, kupidynek trzyma nad jej głową wieniec róż, szlachetny włoski młodzieniec z czasów Tycyana siadł przy niej i gra na lutni, a wspaniały krajobraz roztacza się w głębi.

Galerya dei Uffici we Florencyi posiada oprócz Wenery w Trybunie drugą jeszcze postać niewieścią, wymalowaną przez Tycyana za jego najlepszych lat, a przezwaną mitologicznem imieniem. Jest to Flora, która jaśnieje niezrównaną pięknością w sali weneckich malarzy, rozkoszna, płowa, przyodziana w koszulę nieskalanej białości, promieniejąca od barwy, która się rozlała po jej szerokich piersiach, hożem a młodem i regularnem obliczu.

Drugi portret księżny Urbinu jest jednym z klejnotów galeryi Belwederskiej w Wiedniu. Ta sama naga niewiasta, która legła we florentyńskiej Trybunie, na rozkosznem łożu, stoi na ciemnem tle i zarzuciła na swoje ramiona ćmiącej białości, futro czarnym aksamitem poszyte, które jej wdzięków nie zasłania, a sprawia tylko, że większą jaśnieją białością.

Inne portreta niewieście musimy zaraz wymienić, one jaknajbliżej spokrewnione z tymi, które dotąd wspomniałem, choć nie mają już żadnej mitologicznej pretensyi, a ich racyą bytu to, że Tycyan chciał odmalować lśniącą cerę młodej i pięknej niewiasty. Taką jest Lawinya, córka Tycyana w Muzeum berlińskiem, przyodziana w jasne, mieniące się jedwabie, która podnosi oburącz złotą puszkę, obsadzoną drogiemi klejnotami, a śmiejącą przecudną twarz zwraca ku zachwyconemu widzowi; taką jest dama w czarnej, jedwabnej, pufiastej sukni, w pałacu Pitti we Florencyi w sali Wenery. Ale najpiękniejszym obrazem w tym rodzaju jest podobno ten, który stroi Salon Caré w Luwrze w Paryżu. Bywa tam niewłaściwie zwany „Titien et sa maî tresse“, a przedstawia w istocie księcia Alfonsa Ferary i drugą jego żonę Laurę Dianti.

Kobieta piękna jak wszystkie kobiety, które Tycyan i współcześni jemu Wenecyanie tworzyli, kobiety o zupełnie greckich idealnych rysach, szerokiem cudnem gardle i cudniejszem łonie, o płowych, bogatych rozpuszczonych włosach, czesze się przed tobą. Ma

na sobie wycięty, czarny, aksamitny stanik, z lekka z przodu rozpięty, z popod którego biała koszula wygląda, i patrzy się do zwierciadła, które mężczyzna za nią trzyma. Mężczyzna i zwierciadło zatopieni w półcieniu i nikt na nich nie patrzy, nikt na nich nie zważa; szata czarna albo prawie czarna, bo są na niej jakieś barwne połyski, również na siebie uwagi nie zwraca; a gdy staniesz przed obrazem, widzisz tylko cudną kobietę, co na to, by się czesać, głowę tak wygięła, że widać szyję i gardło — miękkie, białe, pulchne, lśniące, rozkoszne, urocze. Barwa biała prawie, z lekka rumieńcem i bursztynem przykraszona, lśni z wenecka i każe żyć piękności bezmyślnej i próżniaczej, co się tylko samą sobą cieszy. Życie to podobne do życia kwiatów, które żyją na to tylko, aby być pięknemi. Oko twoje patrząc, cieszy się białością ciała i dziwnie kuszącym widokiem owego niezrównanego gardła; widać tu prawie tylko białą barwę, ale nigdy barwa nie wystąpiła bardziej godowo.

I to nic nie zmienia istoty rzeczy, jeżeli Tycyan nazwał piękną niewiastę, którą odmalował imieniem Chrześciańskiej świętej; nigdy nie chodziło prawie o odmalowanie duszy zatopionej w świętym zachwycie, zawsze chodziło o odmalowanie rozkosznie pięknego ciała, jaśniejącego barwą niezrównaną. Pełno jest po galeryach obrazów nagich niewiast, siedzących z założonemi rękoma i rozpuszczonemi płowemi włosami, ale pełnych, pięknych i bez boleści na twarzy, a płonących barwą bursztynową, które Tycyan przezywał imieniem Maryi Magdaleny, a które malował zawsze jednakowo, pewny, że każdy taki obraz znajdzie bogatego nabywcę. Pełno jest także Madon o jaśniejącem gardle i złoto-rumianem licu, zasiadających w spokoju wiecznym, na podłużnych płótnach i piastujących na ramieniu pulchne dzieci, których ciało jest takie, że czujesz, skoro się jego dotkniesz, ugnie ci się pod palcem. Najpiękniejsza z nich może jaśnieje w wiedeńskim Belwederze, zwana Przenajświętszą Panną z Wiszniami, dla kilku soczystych wiszni namalowanych na obrazie. Choć włosy piękną, klasyczną, jaskrawą draperyą przykryła, wygląda cudnie z wenecka po świecku; przezroczyste weneckie karnacje, mienią się na twarzy, a głowa z lekka podniesiona odkrywa szyję i gardło, podobne do szyi i do gardła pięknej Laury Dianti w Luwrze. Rozkoszne nagie dzieciątko stoi na kolanach matki i wyciąga ku niej wesoło rączki swoje, pulchniutkie, domagające się pocałunków, ale matka mało o to dziecko dba, zajęta tylko własną pięknością i spogląda na nie łagodnie, ale dość obojętnie. Dwu świętych stanęło przy boku Matki Boskiej, w godo-

wych szatach i jaskrawem świetle z męską karnacyą, pełną potężnego życia i świetnej barwy. Św. Hieronim to siwy, z lekka zadumany Turek, na którego turban i czoło padł wielki płacht światła; św. Jerzy to smagły chrześciański rycerz w pełnej zbroi, patrzący w świat poważnie.

Inny typ chrześciańskiej Madonny przedstawia Przenajświętsza Panna z królikiem la Vierge au lapin w wielkiej galeryi w Luwrze paryskim. Wśród prześlicznego włoskiego krajobrazu, złoconego gorącem światłem, siedzi młoda klasycznie przyodziana kobieta na ziemi, bawiąc się królikiem białym, druga młoda kobieta w stroju renesansowym, podaje Matce nagie dziecko Jezus, które jednak nie na Matkę patrzy; jedną rączką głaszcze piękną twarz piastunki, a zresztą całe pochyliło się ku królikowi, który je niesłychanie kusi — bardziej jeszcze od koszu z owocami, który tam także na ziemi pośród trawy spoczywa, Daremniebym się kusił słowami opisać wrażenie, które robi na oku, ten obraz Tycyana — albo którekolwiek inne z jego najlepszych obrazów; jaśnieje jak klejnot, czaruje urokiem niewysłowionym, urąga z wszelkiego opisu.

Aby skończyć rzecz o tym Tycyanie, którego w każdej prawie wielkiej galeryi publicznej poznać można, należy się wreszcie mówić o jego portretach męskich, w których Tycyan zbliża się najbardziej do Sebastyana del Piombo, a raczej można Sebastyanowi del Piombo oddać tę sprawiedliwość, że portreta jego męskie są podobne do portretów Tycyana i w niczem im nie ustępują, jak chyba w tem jednem, że Tycyan ich nierównie więcej namalował. Portreta Tycyana wyobrażają najczęściej dożów i senatorów Rzeczypospolitej Weneckiej. Senatorowie występują zwykle w czarnej weneckiej sukni, a czasem jeśli piastowali urząd prokuratorów albo inkwizytorów, w szatach czerwonych; dożowie zawsze jaśnieją w złocistym ornacie; wszystkim wystąpiły na męskie oblicze rozum i energia mężów stanu, a czarodziejskie jaskrawe i wyraźne kolory Tycyana, czynią z tych także portretów prawdziwe klejnoty. Na osobną jednak wzmiankę zasługuje przedewszystkiem trzy portretów historycznych, z których dwa Tycyan powtórzył kilkakrotnie. Najpierw w czasie pobytu w Rzymie odmalował Tycyan papieża Pawła II, i sam ten portret kilkakrotnie skopiował, tak, że go można oglądać w kilku galeryach, najbliżej nas w Wiedniu, w Belwederze. Straszliwy starzec, pochylony wiekiem, drży ze słabości, ale potężny gwałtowną wolą siedzi przed nami; długa siwa broda spada na rewerendę, a wzrok przenikliwy przeszywa widza na wskróś. Drugi egzemplarz tego portretu, obok drugiego egzem-

plarza Danai, wystawiony w Muzeum neapolitańskiem, a obok nich widać portret króla hiszpańskiego Filipa II, także malowany przez Tycyana wtenczas, kiedy przyszły tyran był jeszcze królewiczem. Niezgrabny to młodzieniec, płowy a może rudawy, o niezmiernie wypukłem czole, hiszpańską bródką, a przygasłym i ponurym wzrokiem; postać ciężka i wstrętna i wcale nie rozumna. Nareszcie Muzeum Prado w Madrycie posiada jedyny egzemplarz portretu konnego cesarza Karola V. Pan świata jest stanowczo brzydki i u niego włos prawie rudy, a czoło do zbytku wystaje; w dodatku warga dolna wyszła niezmiernie naprzód i ani wąs, ani gęsta broda nie zdołały tego zakryć; ale animusz rycerski, energia niezużyta i cesarska fantazya uszlachetniają te rysy i brzydotę zamieniają w piękność prawie.

Tycyan przeżył o wiele Rafaela. Michał Anioł malował tylko na murach kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie; nikt zresztą nie mógł się mierzyć z Tycyanem, rozrywali go tedy pomiędzy siebie możni tego świata, książęta włoscy, papieże, królowie francuscy, cesarz Karol V i syn jego Filip II, król hiszpański. Dla wszystkich malował Tycyan, a niekiedy wszystkich odwidzał, wszyscy go odznaczali zaszczytnie i płacili mu sowicie, cesarz Karol V zrobił go hrabią i nadał mu nadzwyczaj intratny przywilej mianowania notaryuszów w całem ogromnem cesarstwie Karola. Ale nie łatwo było się doprosić wykonania obstalunku, Tycyan bowiem malował po kilkanaście obrazów odrazu. Najpierw zrobił tylko obrazu szkic, choćby szkic portretu, i z lekka na płótnie nakreślone postacie odkładał na bok, odwrócone do ściany, tak aby ich nie widział. Po kilku miesiącach odwracał znowu płótno i bez pomocy jakichkolwiek modelów poprawiał kompozycye; po kilku znowu miesiącach podmalowywał obraz, potem wykończał w długich odstępach, nakładając kolory jasne cienko, tak, że widać długie lata poprawiał obraz, a trafiało się, że dopiero po kilkunastu leciech oddawał obstalunek w ręce nabywcy. Przytem malował bardzo wiele i ani nie próbowałem wymienić wszystkich jego dzieł; ale pojmie czytelnik, że mnie niepodobna było dzieła wymienione w jakimkolwiek chronologicznym porządku wymienić. Usiłowałem tylko dać pogląd ogólny na bezmyślne a niezmiernie wyraźne, osobiste i jaśniejące arcydzieła największego kolorysty, jakiego widziały świat i Wenecya.

Ale Tycyan pozostał całe życie wierny Wenecyi. Bywał gdzie indziej gościem, nigdy dworzaninem, nigdy sługą; wracał do świetnej ojczyzny i do domu bogatego i ogrodu rozkosznego, które sobie założył wśród laguny i tu nawzajem ugaszczał książąt i królów,

a między innymi naszego Henryka Walezyusza; tu doczekał się niezwyczajnej starości i najpoważniejsze dzieła swojego penzla poświęcał dla pałacu Dożów i dla kościołów weneckich; a choć obraz bitwy, odmalowany dla pałacu Dożów spłonął jeszcze w XVI wieku wraz z obrazami Bellinich i Vivarini'ego, i choć inny sławny obraz Tycyana, śmierć św. Piotra męczennika, także spłonął już za dni naszych w roku 1866 w kościele św. Jana i Pawła, zawsze Wenecya jeszcze przechowuje najwspanialsze dzieła Tycyana, i kto odwidzi miasto na Lagunie, pozna jego największego malarza zupełnie inaczej, jak chodząc po galeryach innych miast Europy.

O weneckich arcydziełach Tycyana będziemy mówić w porządku chronologicznym, którego przestrzeganie w tym wypadku jest nietylko możliwe, ale nawet konieczne.

Był jeszcze Tycyan zajęty malowaniem mitologicznych obrazów dla księcia Ferary, kiedy Franciszkanie weneccy u niego obstalowali obraz Wniebowzięcia Przenajświętszej Panny dla kościoła Franciszkańskiego, Przenajświętszej Panny (Santa Maria de Frari). Było to roku 1516, a Tycyan malował ten obraz, największe swoje arcydzieło, przez dwa lata, aż do roku 1518. Franciszkanie spodziewali się symetrycznej i spokojnej kompozycyi; gdy tedy ujrzeli obraz pełen najgwałtowniejszego poruszenia, nie chcieli zrazu dzieła przyjąć, mówiąc, iż jest zbyt świeckim i nie dość modlitewnym. Dopiero gdy posłowie Karola V chcieli obraz ten za wielkie pieniądze do Madrytu kupić, zdecydował się gwardyan Franciszkanów zapłacić umówione pieniądze i obraz postawić na wielkim ołtarzu w swoim kościele. Tu wszelako obraz ucierpiał okropnie od dymu i kadzidła, i myślano na początku tego wieku, że obraz ten przepadł bezpowrotnie, udało się jednak obraz ten oczyścić i przeniesiono znakomite arcydzieło do weneckiej Akademii sztuk pięknych, gdzie go przechowyją jako najdroższy klejnot w bogatej sali, obok Belliniego Matki Boskiej.

Wniebowzięcie to, po wenecku Assuntà, zachwyci każdego, co ma oko czułe na barwy; kto pod tym względem jest nieczuły, będzie się dziwił niepomiernemu zachwytowi, a jednak sam powita niejedną zaletę rysunku i kompozycyi. Obraz ten dzieli los muzyki, jednym najwyższą od razu sprawia rozkosz, dla drugich jest prawie obojętnym i obojętnym zostać musi. Najczęściej podoba się od razu, ale nigdy nie przedstawi pola do studyów, wzmagających nie ustannie podziw, podobnie jak z razu mniej dostępne, ale nierównie w treści bogatsze watykańskie freski Rafaela i Michała Anioła, albo freski Orwietańskie Signorellego.

Mamy przed sobą ogromny obraz olejny, bardzo wysoki, a w porównaniu do wysokości bardzo wąski, u góry w okrągły łuk zakończony. U dołu stanęło dwunastu apostołów o olbrzymich i pięknych postaciach; ściśnięci razem, wśród cieniu, tłoczą się widocznie gwałtowną radością poruszeni. Ręce i oczy podnieśli do góry, oglądając cudowne u góry zjawisko, niektórzy przyklękli nabożnie, niektórzy pląsają prawie w radośnem uniesieniu; widzą bowiem na oczy, jak Marya żywcem do nieba wstępuje. Nad ich głowami wygina się obłok szary rogami do góry, a mnogi orszak niemowlęcych a nagich, albo podrastających już, w długie szaty przyodzianych aniołków napełnia ten obłok życiem, pięknością i radością. Wszystko tu w ruchu gwałtownym i niebiańskiem uniesieniu. Tu niemowlę skrzydlate pląsa wśród cieniów i promieni, dźwigając niby obłok, tam dwoje aniołków pacholęcych już prawie spiewa hymny, gdzieindziej anielskie rączki grają Wniebowziętej na bembenku. Starszy aniołek mniejszym braciom wskazuje Maryę; wyciągnął rękę wskazując, usta mówiąc otworzył, oczy spuścił patrząc na rój małych Cherubinów.

Wszystkich oczy zwrócone ku jasno-włosej, pięknej a promiennej Maryi; nadziemska, przemocna, szalona prawie radość ją porwała. Pląsa, skacze, ulatuje do nieba; szaty jej rozwiał wicher przestrzeni, ręce jej rozwarte i gwałtownie wzniesione do góry, oko jej szuka nieba, usta jej rozwarte jak u niewiasty, co z radości mimowoli krzyczy, śmieje się i spiewa.

U samego szczytu kompozycyi ulatuje Bóg Ojciec, z aniołem u prawicy, potężny, wielki i spokojny. W jednych postaciach widzimy tu wielką potęgę, w innych niewysłowiony wdzięk; obraz ten przeto i pod tym względem łączy z sobą zalety, które się rzadko z sobą zdybują. Myśl jedna a myśl wzniosła cały obraz przenika, widać w nim radośną łączność Kościoła z Bogiem. Święci na ziemi radują się chwałą już w niebo wziętych, Marya otoczona orszakiem aniołków cieszy się widokiem Boga, Bóg miłośnie ku niej rozwarł ramiona. Wszystkich oczy zwrócone ku Maryi, która tworzy rzeczywisty środek obrazu i wielką różność motywów w jedną całość wiąże, a pionowy układ kompozycyi już i samemi tylko linyami oko i duszę odrywa od ziemi.

Pokoju świętego tu nie masz. Światowy Wenecyanin odmalował tu radość, uczucie gwałtowne, ludzkie i oddał ją jak mistrz prawdziwy.

Światło jednym żółtym złotym blaskiem napełnia całą górną część obrazu, tak, że jaśnieje bez pozłoty piękniej od złota. Z tego

żółtego światła Bóg wychyla się jakby się zeń wynurzał, a przyobleczony w ciemno-fioletową szatę, która tworzy najpiękniejszy kontrast z kolorem żółtym. Postać Matki Boskiej występuje nadzwyczaj żywo na tle złotego światła, które opromienia twarz jej, ręce i nogi, a płaszcz ciemno-zielony i szata czerwona, tworzą pełny a uroczysty akord barw, na którym oko widza spoczywa, nasycone blaskiem. Złote światło otoczyły popielate chmury, przez które promienie niebieskie przedzierają się, aby oświecać czarodziejsko nagie ciała przecudnych aniołków, co zwisły pośród obłoków. Na dole mniej rozświecone stoją postacie; tam apostołowie dalsi od Boga i cudu ukryci w ziemskim cieniu. Ich szaty jednak powtarzają wspaniały a poważny akord szat Boga Rodzicy.

Widać na tym obrazie najpiękniejsze barwy, widać barwę w całym jej niewysłowionym majestacie; widać tu jak się barwa zmienia pod wpływem światła, jak się budzi jaskrawo za dotknięciem promienia, jak gaśnie w ciemności; barwa występuje tu w pełni największej i największej sile, stanowcza i głośna, a jednak harmonijna, zadziwia cię bogactwem całej skali barw, którą przeszła od fioletowego do żółtego koloru, uderza mocą niewidzianą na ziemi, uderza jako rzecz wyższa, potężna, duchowa, nieśmiertelna, przemawia językiem, o którym Słowacki mówi w Królu Duchu, gdy każe aniołom rozmawiać za pomocą światła i koloru:

Język był z słonecznej miłości wzięty,
Nią złoty: gdy się zbliżał malowany,
Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty
I niemówiony, lecz z ducha błyskany.

Wniebowzięciu nie sprostał już żaden inny kościelny obraz Tycyana. Wszelako kościół wenecki Franciszkanów obecnie pozbawiony Assunty, szczyci się dotąd innem wspaniałem a pobożnem dziełem Tycyana, tak zwaną Przenajświętszą Panną Rodziny Pesara (la Madonna della Casa di Pesaro), malowaną w roku 1526, na obstalunek możnej rodziny Pesaro, i na pamiątkę zwycięstwa, które jeden z członków tej rodziny odniósł nad Turkami. Obraz przedstawia część schodów prowadzących do wspaniałej kolumnady. Rodzina Pesarów klęczy u stóp tych schodów nabożnie, a jeden z członków tej rodziny, rycerz w pełnej zbroi, przyprowadził jeńców tureckich, a prawicą dźwiga wysoko papiezką chorągiew. Czyny i pokora Pesarów podobały się Bogu, bo oto niebiańskie postacie zestąpiły pośród nich na ziemię. Bogarodzica w czerwonej szacie, błękitnym płaszczu i białej zasłonie, siadła pod

wielką kolumną, u szczytu schodów, trzymając w ręku nagie boskie niemowlę; u jej stóp zasiadł potężny a łysy Piotr święty, spogląda na biskupa Pesaro, który był zwycięzcą nad niewiernymi, i otwiera księgę niebieską, aby do niej zwycięztwo zapisać, jako zasługę. Obok stoi św. Franciszek i wskazuje na dzieci Pesarów, jako na istoty godne boskiej łaski. Pełna wdzięku i młodości Marya pochyliła się łaskawie ku biskupowi zwycięzkiemu i rycerzowi zbrojnemu. Chrystusik pulchniutki, ale mądry, wysłuchawszy mnicha, św. Franciszka, zestępuje z kolan Matki, aby pójść między pobożnie modlące się niewiasty i dzieci. Barwy słoneczne a pełne opromieniają żywe postacie, na błękicie pogodnym niebios widać dwoje aniołków nagich i igrających z krzyżem.

Bardziej jeszcze świetlany i świecki charakter posiada trzeci obraz Tycyana treści religijnej. Mamy na myśli Ofiarowanie Przenajświętszej Panny. Jest to obraz wielkich rozmiarów, na którym widz przedewszystkiem podziwia piękne, błękitne niebo i obszerny płaski krajobraz, zabudowany marmurowymi pałacami weneckimi i oświetlony słońcem. Nigdzie w Wenecyi nawet nie widać tak pięknych i strojnych gmachów, jak te tu odmalowane pałace.

Na pierwszym planie widać z profilu jakiś świetny kościół renesansowy, do którego wiodą również z profilu widziane białe marmurowe schody. U szczytu schodów stanął arcykapłan żydowski z rozwartemi ramionami, a za nim widać drugiego jakiegoś poważnego kapłana. Po schodach wychodzi do kościoła dzieweczka ośmioletnia z plecionymi warkoczami, a stara przekupka siadła pod schodami.

To prawa strona obrazu. Po lewej stronie stanął orszak szlachciców weneckich, w długich czarnych albo czerwonych togach, i pięknie wystrojonych weneckich dam; postacie te wszystkie małe, lecz zgodne i z wenecka piękne, przypatrują się z zajęciem dzieweczce i widocznie coś o niej rozmawiają.

I o cóż chodziło mistrzowi w tym obrazie? Nie o przedmiot religijny, bo Matka Boska malutką tylko część kompozycyi zajmuje; nie o rozkoszne karnacye, bo te znikają dla małych rozmiarów postaci w porównaniu do ogromu kompozycyi, i nie o dramatyczne wyrazy, bo tych tu nie ma; nie chodziło o myśl, której prawie brak, ani o harmonię dość niezgrabnie ułożonych linyi, chodziło trochę o portreta współczesne, które Tycyan tu porobił na sposób Ghirlandaja, ale chodziło przedewszystkiem o ucztę dla oczu. Taką to ucztę zwykł był malować Tycyan, malując swoje piękności i swoje Madonny, taką to ucztę i na tem rozłożył płótnie, malując dziwnie

TYCJAN : MADONNA DOMU PESARO

34

BIBLIOTEKA NARODOWA

błękitne niebo i cudowne pałace, pod którymi się roi tłum pięknych, strojnych i wykwintnych ludzi.

Taki sposób malowania znamionuje większą część dzieł, które Tycyan malował w dojrzałym wieku. Jednak na wielką starość, zmienił raz jeszcze sposób malowania; spoważniał i zechciał tworzyć postacie o wyrazie poważnym i na prawdę bogobojnym. Przytem złagodził swoje świetne barwy; przypatrując się naturze, dostrzegł w niej tysiączne odblaski z nieba, z wody, z przedmiotów otaczających, które każdy kolor czynią mniej wyraźnym; odtąd malował pilnie te subtelne odblaski, i tem samem przyćmił blask swoich kolorów. Ośmdziesięciodziewięcio-letni Tycyan malował jeszcze bardzo wiele i bardzo dobrze, ale obrazy sędziwego starca już nie cieszą oczu tak, jak obrazy męża; pociemniały.

Z wielkiej liczby obrazów Tycyana z trzeciej jego maniery tylko o trzech wspomnę.

W Akademii weneckiej widać postać Jana Chrzciciela, stojącą samotnie na tle ciemno-zielonego krajobrazu, z ciemno-błękitnem i ciemno-szarem niebem. W jednym kącie tego obrazu, malowanego w roku 1555 legł w półcieniu Baranek Boży, który tu sam jeden białą jakkolwiek przyćmioną barwą świeci Św. Jan jest mężem w pełni wieku, jest prawie całkiem nagi, i tylko ciemna skóra wielbląda zakrywa niektóre części ciała; ciało to jest potężne i muszkularne; włos i broda czarne i gęste, okalają smagłą, spaloną twarz; natchnieniem czarne oko ciska gromy, a prawica podniesiona napomina. Snać to dzielny zapaśnik Boży!

Barwa ciała Św. Jana jest ciemno-bursztynowa, a cienie u granic wielkich muszkułów są czarne prawie; rumieńców tu nie ma i same nawet usta spalone. Barwy tu na poważny i kościelny ton nastrojone, i nie ma nigdzie wesołego światła, któreby odrywało od pokutnych myśli.

Jeszcze ciemniejszym jest obraz, zdobiący jeden z bocznych ołtarzy w kościele Jezuitów w Wenecyi. Obraz ten przedstawia męczeństwo św. Wawrzyńca i dowodzi, że ośmdziesięcio-letni starzec był zajęty wcale nowemi dla niego zagadnieniami; nietylko badał wyraz gwałtownych namiętności, ale rozpatrywał się w grze światła pośród różnych nocnych oświetleń. Powstał tedy obraz, któregoby z pewnością nikt Tycyanowi nie przypisał, gdyby tu świadectwa dziejowe wątpienia nie dozwalały. Rzecz dzieje się w nocy, wśród wspaniałego miasta renesansowego, oświetlonego światłem księżyca i blaskiem męczeńskich ogni, podłożonych pod nagiego świętego, którego nagie ciało, widziane w śmiałem skró-

ceniu występuje wyraźnie, łuną ognistą rozświetlone. Tu Tycyan poszedł w zapasy z Rafaelem i chciał dorównać grze świateł w watykańskiem oswobodzeniu św. Piotra. Uczynił co zamierzył, nie stworzył jednak przyjemnego obrazu, i patrząc na tę scenę męczeńską, podziwiamy zręczność mistrza, nie cieszymy się wcale pięknością barw, linyi, albo wyrazów.

Jaśniejszym jest trzeci obraz, którego Tycyan nie wykończył, zaskoczony śmiercią w dziewięćdziesiątymdziewiątym roku życia. Rycerz wenecki Grimani popadł był w niewolę u Turków; potem został uwolniony, wrócony do ojczyzny i wybrany dożą. Gdy dobrze po jego śmierci spłonął pałac dożów i w nim wszystkie obrazy, którymi go dotąd ozdobiono, rzeczą naturalną, że oddano kierunek nad wewnętrznem przyozdobieniem pałacu w ręce stuletniego Tycyana. Jeden tylko jednak obraz Tycyana istnieje dziś w pałacu Dożów i to w całym pałacu obraz najlepszy, a jeden z najlepszych Tycyana, poświęcony wspomnieniu niewoli Grimani'ego. Rycerz w pełnej zbroi klęczy w kraju niewoli, ale niebiańskie widziadło przyszło go cieszyć. Jest to postać niewieścia, przyobleczona w białe szaty, a ulatująca wśród promieni; w jednym ręku dzierży kielich, w drugim wielki krzyż, a na imię jej: Wiara. Promienie Wiary rozświecają energiczne a pobożne oblicze rycerza, klęczącego w zachwycie, a równocześnie Wenecya widnieje w głębi, a insygnia Dożów przynosi do jego stóp paź, pacholę, wróżąc i powrót i wywyższenie przyszłe; a miasto Wenecya przecudnie malowane, wznosi się ponad spokojne morze, takie jakie dzisiaj widujemy, gdy wracając z Lido nie możemy wzroku nacieszyć widokiem pałacu i wież.

Z sędziwego wieku Tycyana pochodzi także ponuremi barwami odmalowana, a pełna wyrazu Matka Boska Boleściwa, w galeryi dzikowskiej hrabiów Tarnowskich.

Oprócz obrazu z dożą Grimanim, zwanego pospolicie Wiarą, la fide, znajdowały się inne jeszcze obrazy w pracowni Tycyana, kiedy dżuma zabrała starca stuletniego, a między niemi zdjęcie z krzyża, które przechowują w Akademii weneckiej, niedaleko Wniebowzięcia, na dowód tego, jak Tycyan na starość zupełnie zmienił manierę i jak mógł odmalować obraz pod każdym względem ponury, po apoteozie Przenajświętszej Panny, płonącej od barwy i szczęścia.

Szkoła wenecka tak świetna była barwą, że obrazy drugorzędnych nawet talentów, czy to uczniów, czy to naśladowców Tycyana, zwracają na siebie uwagę tego, co zwidza Akademię Sztuk pię-

knych w Wenecyi. W pierwszej chwili widz gotów wszystko w tej barwnej szkole zarówno podziwiać, a powoli dopiero poznaje, że rzadko kiedy prawdziwe życie tętni po tych płótnach połyskujących, któremi galeryę obwieszono, powoli odróżnia znakomite dzieła prawdziwych artystów od świetnych popisów zawsze uroczej szkoły, w której Schiavone i Boccacino z Kremony zasługują na zaszczytną wzmiankę, a wśród której istniało czterech czy sześciu artystów, malujących w jednym warsztacie i w jednej myśli, pod nazwą Bonifacio. Tych Bonifaciów dzieła najliczniejsze, zawsze dobre. świetne, nieco niedbale rysowane, ale oćmiewające kolorem, zakrywają wielkie przestrzenie Akademii i bawią nieustannie oko, a nie pozostają w pamięci.

Paris Bordone malował często i wiernie nagie mitologiczne postacie, ale odmalował także jedno prawdziwe arcydzieło. W weneckiej Akademii Sztuk pięknych stoi obraz ogromny, choć przecie mniejszy od Tycyanowego Wniebowzięcia, prawie całkiem kwadratowy, a jednak trochę większy w wyż jak w szerz. Na nim widać nadzwyczaj wspaniałe miasto, podobne do Wenecyi, ale jeszcze o wiele piękniejsze. Morze weszło do tego miasta i schody pałaców do tego miasta schodzą; w głębi jednak rozlega się plac ogromny, na którym stanęły najpiękniejsze gmachy, na jakie mogła się zdobyć wyobraźnia artysty, stawiającego gmachy jedynie na płótnie, i nie potrzebującego się liczyć ani z kosztem roboty, ani z technicznemi trudnościami budownictwa. Po owym placu, po marmurowej posadzce, w promieniach słońca przechadzają się panowie i panie w malowniczych strojach współczesnej Bordone'mu Wenecyi.

U przodu na pierwszym planie stoi wspaniała nad wyraz lodżya, w której zasiadają doża i senat wenecki, w szatach lśniących od złota i purpury. Człowiek ubogo ubrany klęczy przed dożą i oddaje mu pierścień, a łódź jego stoi w morzu przy schodach lodżyi. To rybak złowił zgubiony przypadkiem pierścień dożów i oddaje go Rzeczypospolitej.

Nigdzie jasna świetność wenecka nie oćmiewa bardziej jak tu, gdzie tylko marmur i złoto i purpurowe szaty lśnią wobec błękitu morza i nieba; świetlano tu, godowo, uroczyście i zupełnie bezmyślnie; jeśli chcesz już koniecznie jaką myśl odnaleść, jeśliś nie Wenecyaninem i jeśli ci biesiada oczu nie wystarcza, szukaj za myślą w malowanej architekturze i w jasnym układzie mnogich postaci. Gdzie indziej jej nie znajdziesz. Więc radzę ci, ciesz się barwą i światłem.

Inny obraz, w którym jest już i myśl i uczucie, obraz równie wielki stoi w tej samej sali. Malował go zmarły za młodu Rocco Marconi. i stworzył tem najpatetyczniejszy może obraz starszej weneckiej szkoły. Środek obrazu zajmuje krzyż, pod którym siedzi Matka Boska w zakonnym stroju, piękna, młoda, wiotka, idealna. z wyrazem spokojnej a głębokiej żałości; patrzysz na szczupłe i słabe ciało płowego Chrystusa, lśniące od miękkich karnacyi i pozbawione prawie śladów śmierci i męki. Dokoła Matki Boskiej boleją szlachetnie św. Salomea w zakonnej szacie, św. Magdalena i św. Jan Ewangelista; niebo ponad nimi nic o tej boleści nie wie i szkli się nieskalanym błękitem; w głębi wielki krajobraz zielony i otwarty mai się tysiącem wdzięcznie a drobnostkowo wykonanych szczegółów, a króliki białe pasą się w bezmyślnem szczęściu; matka natura nic nie wie o męce swego Pana, a cieszy się błękitem i zielonością, cieszy się wiosną, a tylko czarny krzyż wielką plamę tworzy wśród nieskalanego błękitu. U stóp krzyża wiotkie, wdzięczne, słabe i piękne postacie boleją szlachetnie i wielkie masy białej barwy mienią się z masami barwy czarnej; karnacye nawet choć miękkie, są tu prawie białe. Nie masz tu siły, nie masz heroicznych akordów barwy, ale masz koloryt harmonijny, uczucia dziecinne dziecinnie jeszcze pojętej natury, i prawdziwie wdzięczny i czuły oddźwięk spokojnej tragiki. Naiwność i wielka staranność w wykonaniu szczegółów, świadczą o tem, że obraz musiał być malowany w pierwszych latach XVI stulecia i nie bez wpływu Perugina.

X.

Klasyczne malarstwo lombardzkie.

Sztuka rozkwitła się naprawdę w Północnych Włoszech dopiero w XVI. wieku. W piętnastym jedna tylko Padwa posiadała własną znakomitą szkołę; nawet w Wenecyi i w Medyolanie niezjawili się malarze znakomitsi przed ostatniemi latami XV. stulecia, kiedy to bracia Bellini zasłynęli w Wenecyi, a Leonardo da Vinci Florentyńskie malarstwo zaniósł do Medyolanu. Tem bujniej rozkwitło tu malarstwo na początku XVI. wieku, i każde prawie miasto lombardzkie posiadło własną szkołę; której w historyi malarstwa pominąć nie podobna Lokalni malarze pozostali pod wpływem florentyńskim, pod rzymskim, albo weneckim, ale miewali czasem także oryginalność swoją, a znajdujemy pomiędzy nimi także mężów, których dzieła należą do najszlachetniejszych ozdób północnych galeryi obrazów.

U samych niemal bram Wenecyi, na północ od Padwy, leży część Lombardyi, zwana Friulem, i tu naturalnie wpływ Wenecki był przeważnym; ztąd wyszły ozdoby szkoły weneckiej Tycyan i Giorgione; inni malarze unikając stolicy, tu spędzili większą część życia swego, uprawiając sztukę bardzo podobną do weneckiej, a jednak znów od niej różną. Pomiędzy tymi malarzami należy się pomówić o dwóch, którym było imię Pelegrino di San Daniele i Pordenone. Obaj byli uczniami Wenecyan; Palegrino całe życie kogoś naśladował, najpierw Cimę, potem Giorgione'go, wreszcie Pordenone'go, a Pordenone był malarzem oryginalnym, i tak śmiałym, że mniemał o sobie, iż się równa Tycyanowi, obaj jednak tem się stanowczo od Wenecyan różnili, że malowali z zamiłowaniem freski, Pelegrino malował całe życie na ścianach kościółka w San Daniele w Friulu i tu dał próbki wszystkich wpływów, którym ulegał; Pordenone'go powoływano

do różnych miast Lombardyi, tak, że główne freski swoje pozostawił w katedrze w Kremonie i w kościele Santa Maria della Campagna w Piacencyi. Przy Pordenone'm zatrzymamy się trochę.

Jan Antoni Licinio Sacchi przezwany il Pordenone po miejscu urodzenia (1483—1538) pozostawił jednak oprócz fresków także nieraz piękne obrazy olejne, o których najpierw będę mówił. W pałacu Pitti i w galeryi dei Uffici we Florencyi i w Pałacu Doria w Rzymie można oglądać malowane przezeń postacie niewieście, Madonny albo Herodyady, znaczne własnym osobnym typem, ale tak piękne i z wenecka rozkoszne, że je brano nieraz za dzieła Tycyana. Bardzo znakomity większy jego obraz znajduje się w weneckiej akademii, a wyobraża apoteozę św. Wawrzyńca Giustiniani, członka jednej z najmożniejszych rodzin weneckich.

Obraz to duży, świetnie wykonany, mistyczny i niezrozumiały, najbardziej uderza na nim widza ogromne, białe, chude i do przesady muszkularne ciało św. Jana Chrześciciela, zgarbionego niespokojnie a trzymającego w ręku Baranka Bożego; żebra wszystkie wyglądają z poza skóry, a kość pacierzowa wystaje wyraziście, twarz wołochata a dzika, patrzy niespokojnie na widza. U stóp dzikiego olbrzyma, klęczy św. Franciszek z Aszyżu, mnich wychudły od postu, zdziczały w ascezie, który się fanatycznie modli do Baranka Bożego. W głębi św. Augustyn podnosi jakąś kotarę, a św. Wawrzyniec Giustiniani w czarnej sukni i birecie, uczy niewiedzieć kogo, księgę nad piersią rozwarłszy; chude podniósł palce i z poważną profesorską miną, wykłada zasady teologii, i jego twarz wychudła, ale rozumna, dumna i zarozumiała. Jest jeszcze na tym obrazie więcej postaci niewytłumaczonych, niespokojnych, a brzydko wyrazistych.

Obraz ten jednak tylko daje słabe wyobrażenie o gwałtownym niepokoju, jaki panuje na olbrzymich freskach, które Pordenone wykonał w zachodniej Lombardyi, a które się tyczą w Kremonie głównie męki pańskiej, a w Piacencyi żywota św. Katarzyny z Aleksandryi. Można jeszcze pojąć, dla czego mnogie postacie nagie i nienagie miotają się konwulsyjnie prawie na scenach z Męki Pańskiej, ale kto jeszcze ma w pamięci żywot św. Katarzyny, malowany przez Massaccio w Rzymie, musi patrzeć z pewnem osłupieniem na to, jak Pordenone te sceny pojął. Patrząc na dysputę św. Katarzyny z filozofami w obecności cesarza, myślałbyś, że wszyscy powaryowali. Młoda dziewczyna deklamuje z furyą, tańcząc pośród jakiegoś dziedzińca pałacowego; dokoła niej wrzeszczą i gistykulują

starcy, a cesarz najgwałtowniej giestykuluje na pałacowym ganku. Pordenone stracił wszelką miarę i popadł prawie w karykaturę; jednak doskonały a zuchwały rysunek i bardzo przyjemny a świetny koloryt, podnoszą wartość jego najprzesadniejszych nawet fresków.

Wspomniawszy tylko nazwiska mierniejszych malarzy werońskich, Cavazzola i Carotto, pospieszamy do Brescyi, gdzie żył u stóp Alp pod wpływem weneckim, zupełnie jednak samodzielny malarz Aleksander Bonvicino, zwany dla ciemnego kolorytu wielu obrazów: Murzynkiem z Brescii, il Muretto da Brescia (1498—1557?). Był uczniem Romanina, współuczniem Savolda, a nauczycielem Morone'go; ze wszystkich jednak malarzy brescyańskich sam jeden zasługuje na zaszczytniejsze imię; malował zawsze dobrze, a czasem tworzył dzieła, które wpłynęły na przyszły rozwój sztuki i wpłynęły dobrze.

Jest w posiadaniu hr. Karola Lanckorońskiego obraz Moretta, wyobrażający Chrystusa w Emaus, i ten obraz należy do najlepszych dzieł malarza, którego stanowczo charakteryzuje. Układ obrazu jest klasyczny, ale obyczajowe i rodzajowe szczegóły wnoszą napowrót do kompozycyi tchnienie romantyczne; kolory dodają plastyki kompozycyi, dodają jej nawet wyrazu, ale są przygaszone i ciemne, a równocześnie dość jednostajne. Chrystus i dwaj uczniowie siedzą w skromnej izbie, tak jak to gdzieś być musiało w Emaus, i siedzą o zmroku przy stole, przykrytym białym obrusem i skromnie zastawionym; wszyscy trzej ubrani w białe szaty, które dziwnie lśnią wśród zmroku; głowa Chrystusa, siedzącego pośrodku i błogosławiącego chleb, przykryta kapeluszem o szerokich kresach, co tłumaczy, dlaczego uczniowie go nie poznali, i tylko jasne oczy płoną z popod cieniu tego kapelusza. Widać, że Moretto usiłował sobie szczerze wyobrazić scenę w Emaus taką, jaką była; i ta szczerość wobec wielkich zalet penzla, rysunku i układu sprawia, że ten obraz jest dziwnie przyciągający.

Podobnie oryginalnym i szczerym, a o wiele piękniejszym jest obraz Moretta w kościele Przenajświętszej Panny od Pokoju, sta Maria della Pace w Wenecyi. Obraz to samotny wśród dzieł klasycznej epoki, wraz z tapetami Rafaela toruje drogę przyszłemu dramatycznemu i historycznemu pojmowaniu malarstwa religijnego, a uderza niepospolitemi zaletami penzla, łudzącą perspektywą, dziwną a głęboką prawdą wyrazów i kolorytem ciemnym wprawdzie, ale srebrzystym i dziwnie przyjemnym.

Faryzeusz Szymon, mąż starszy już a przyodziany bogato z turecka, w szubie aksamitem obitej i białym turbanie, siedzi przy stole niewielkim samowtór z Chrystusem, pod pięknie oplecioną altaną. Archeologiem Moretto nie był, wyobraził sobie zatem wschodniego bogacza w stroju tureckim; Chrystusa wyobraził sobie historycznie, jako ascetycznego i ubogiego nauczyciela, chodzącego boso pomiędzy rzesze i zwiastującego im dobrą nowinę; Chrystus ma tedy tradycyjną głowę, ale nie ma tradycyjnych jaskrawych szat i owszem jest ubrany w długi a biedny płaszcz szary, tworzący silny moralny kontrast względem bogatych szat Szymona. Stół zastawiony, a brodaty niewolnik, ubrany w krótką szarą koszulę, tak jak niewolnicy chodzili w starożytności, zakasawszy rękawy, kładzie na stół kapłona upieczonego.

Ale niespodziane zdarzenie przerwało biesiadę. Ku niemałemu zdziwieniu gospodarza weszła do altany bogato przyodziana Marya Magdalena. Futro zrzuciła z siebie i to futro wraz z pieskiem faworytem pozostawiła w ręku dwu służebnych, przebranych podobnie jak i pani w stroje XVI wieku; rzuciła się do stóp bladego nauczyciela, zlała je olejkiem wonnym i ocierała włosem, a Nauczyciel pochylił się ku niej pełen litościwego pobłażania; nie karci grzesznicy, a skruszonej wypowiada słowa litościwego przebaczenia. Szymon zdziwiony sceną niezwykłą, trzyma w zaciśniętych dłoniach podniesione nóż i widelec i wpatruje się wzrokiem badawczym w twarz Chrystusa, chcąc zrozumieć, czy to nauczyciel nad miarę święty i mądry, czy lekkomyślny i występny; a brodaty i snać zaufany niewolnik, który podał kapłona na stół, patrzy na Chrystusa wprost ze surowem oburzeniem. Grubsza jego natura nie zna wątpliwości i stanowczo potępia nauczyciela, obcującego tak poufale i pobłażliwie z jawnogrzesznicą. Dwu młodzieńców we włoskich strojach zbliża się do stołu, niosąc dalsze zastawy; jeden z nich podobnie jak stary niewolnik całą rzecz osądził, ale że młody nie potępił nauczyciela, tylko podśmiechuje się z niego poufale; drugi wszelako młodzieniec tknięty mową Chrystusową i jego niezmierzonem miłosierdziem, on jest już w sercu chrzecianinem.

Obraz ten to prawdziwe arcydzieło. Choć nie ma na głowie Chrystusowej aureoli, choć Nauczyciel z Nazaretu pojęty tak historycznie, jak gdyby go malował który ze współczesnych malarzy, obraz jest na wskróś chrześciański, a misterne rozważenie tego, jakie wrażenie słowa Ewangelii na każdą duszę robią, dowodzi najgłębszego uczucia i niepospolitego rozumu u Moretta. Gdyby był znalazł rozumnego mecenasa, któryby mu był polecił malować

obrazy zgodne z jego geniuszem, byłby Moretto stanął niezawodnie pomiędzy pierwszymi mistrzami XVI wieku. Niestety! spędził całe życie w niewielkiej Brescyi i malował ciągle obrazy na obstalunek, które miano stawiać na kościelne ołtarze, i w których wcale nie było sposobności do subtelnych psychologicznych studyów i do okazania historycznego zmysłu. Moretto malował ciągle prawie na urząd i nie mógł przeto w pełni rozwinąć niepospolitego talentu; umiał jednak zawsze w obrazach swoich zachować estetyczną miarę, okazywał niezmiennie prawdziwy talent i głębokie chrześciańskie uczucie. Obrazy jego mają ogólne podobieństwo do weneckich, nie mają jednak tak świetnego kolorytu, a zastąpiły go miłą ale przygaszoną barwą, a przywiązują natomiast do siebie pobożnem uczuciem, którego Wenecyanie zazwyczaj nie znali; i jakkolwiek to się wydać może dziwnem, rzekłbym prawie, że Tycyan na starość naśladował Moretta.

Największą ilość obrazów Moretta przechowuje dotąd jego ojczyzna, Brescia, po pięknych swoich renesansowych kościołach. Kościółek św. Klemensa, gdzie Moretto leży pochowany, jest także galeryą jego obrazów, które tu także każdy ołtarz zdobią, a pomiędzy którymi mnie się najpiękniejszymi wydały św. Urszula z towarzyszkami i poślubiny św. Katarzyny z Chrystusem; wszelako i po innych kościołach Brescii nie brak takich obrazów Moretta; trafiają się także po wszystkich prawie galeryach Europy, a najsławniejszy pomiędzy nimi jest w Wiedniu w Belwederze. Mam na myśli św. Justynę. Kobieta w bronzowej sukni, nadto otyła, z palmą zieloną w ręku, a z piękną klasyczną głową, stoi bezmyślnie przy drewnianym heraldycznym jednorożcu, wśród pięknego krajobrazu. Mężczyzna nie piękny, nie młody, a bardzo otyły, klęczy u jej stóp w czarnym aksamitnym stroju. Obraz ten uchodzi za rzecz bardzo piękną i rzecz to dobrze malowana, ale nie przemawia do serca i nie odpowiada ideałowi piękności, tak jak niejeden szlachetny a nieznany prawie obraz w tym albo owym bresciańskim kościółku.

Zaledwo na kilka mil od Bresci wznosi się na stromem alpejskiem urwisku Bergamo. Tu u zachodniego krańca posiadłości weneckich, w ojczyznie Palmy, rozkwitła niby druga mniejsza wenecka szkoła, świetna tym samym kolorytem co szkoła stolicy. Malowali tu Civerchi, Previtali, Moroni. Cariani malował portreta i obrazy tak podobne do dzieł Giorgione'go, że je często trudno od tamtych odróżnić; najgłośniej zasłynął Lorenzo Lotto, zupełnie podobny do weneckich naśladowców Tycyana.

Malował najczęściej przenajświętsze rodziny, a ciała dzieci i oblicza niewiast jaśnieją całą pięknością dobrych weneckich obrazów; w draperyach przeważa kolor niebieski, który najczęściej z czasem stracił najdelikatniejsze odcienia, i przeto tworzy na obrazach Lotta wielkie niepiękne plamy. Dobrze natomiast zachowane obrazy mistrza odznaczają się wysokim stopniem złocistej weneckiej piękności. Tak n. p. Przenajświętsza Rodzina w pałacu Carara w Bergamie jest promiennem arcydziełem. Dziecko Jezus leży pośród przepysznie malowanego, słońcem złotem rozświeconego, górzystego krajobrazu, a Madonna siadła przy niem na ziemi i czyta; w tem nadeszła młodziuchna św. Katarzyna z Aleksandryi, aby Boskie Niemowlę oglądać, i św. Józef jej gwoli podnosi kołderkę i pokazuje całe pulchniutkie, słońcem ozłocone, prześliczne nagie ciałeczko. Przenajświętsza Panna przerwała czytanie i spogląda na gościa jakimś dziwnie pięknym wzrokiem. Weneckie słońce na całym obrazie płonie, postacie występują z cudownego tła, jakby żywe, a są niezrównanie piękne, a wielki błękitny płaszcz Boga Rodzicy zachował się dobrze i wygląda ślicznie. Dla tego jednego obrazu warto się w Bergamie zatrzymać.

Tu się kończą wpływy weneckie; krok dalej, a znajdziemy się pod wpływem wielkiego a bogatego Medyolanu, w którym Leonardo wychował był całe grono malarzy, którym zwykle niesłusznie nadają wyłącznie miano malarzy lombardzkich. Większa ich część była pozbawioną wszelkiej oryginalności i naśladowała Leonarda wiernie, a mniej więcej twardo, malując nieustannie podłużne twarze, krańe, misternie trefionemi włosami, znaczne zawsze oczyma wyciętemi w migdał, a często misternym uśmiechem. Tym malarzom było na imię: Solario, Salaino, Melzi, Marco de Ognone, Cesare da Sesto i t. d., a dzieła ich nie osobiste, podobnie jak dzieła weneckich Bonifacyów, uchodzą po galeryach powszechnie pod ogólną nazwą dzieł szkoły Leonarda albo szkoły lombardzkiej, a wyobrażają zwykle albo Chrystusa dźwigającego krzyż, albo Matkę Boską z dziecięciem, albo Herodyadę, niosącą na półmisku głowę św. Jana Chrzciciela.

Trzej pośród uczniów medyolańskich Leonarda odznaczyli się większą płodnością i samodzielnością. Byli to: Gaudenzio Ferrari, Bernardino Luini i Giovani Antonio dei Bazzi.

Gaudenty czyli Gaudenzio Ferrari (1471—1549) malował głównie freski, tak po kościołach medyolańskich, jako też w okolicy na wsi, w Saxonne, Verceli i przedewszystkiem w Va-

rallo, gdzie była sławna Kalwarya, całą tę miejscowość, tak kościoły w miasteczku, jako też kaplice na Kalwaryi pozapełniał freskami, przedstawiającymi sceny z Męki Pańskiej. Typ twarzy i bardzo białe karnacye świadczą, że to Medyolańczyk i uczeń Leonarda, ale niepokój i chaos, jakie w tych obrazach panują, tudzież gwałtowność wyrażonych uczuć świadczą o wpływie Pordenone'go, a wykonanie jest szkicowe, lekkomyślne i szorstkie. W kościółku w Saronno namalował w kopule koncert aniołów, gdzie się postacie pozbawione wdzięku tłoczą chaotycznie. Pomijałbym Gaudentego milczeniem, gdyby nie ta okoliczność, że miewał czasem bardzo szczęśliwe a zupełnie oryginalne natchnienia. I w Varallo i w Vercelli można spotkać pojedyńcze sceny malowane staranniej, a pełne prawdziwie dramatycznego wyrazu; w samym Medyolanie, w galeryi Brera, może męczeństwo św. Katarzyny z Aleksandryi dać odpywiednie wyobrażenie o dobrych dziełach Ferrarego. Choć to obraz malowany niedbale i pozbawiony subtelniejszego wykończenia, postacie występują na nim silnie i są pełne życia i prawdy. Św. Katarzyna, dziewica rosła, o męzkiej prawie sile, klęczy na ziemi, pogrążona w ekstatycznej modlitwie i nic nie dba o to, że karykaturalni kaci wsadzili ją między dwa wielkie koła, najeżone zębami, i temi kołami z zapałem obracają; ani trwoga nie czepia się duszy dziewicy, ani zęby jej ciała!

Nierównie wyżej stanął Bernardino Luini (1475—1535). I on chodził na pasku u Leonarda i on podobnie jak Ferrari malował swoje liczne freski nieraz pobieżnie i przeto miernie; ale jest w każdej bladej twarzy, którą namalował, jakaś młodość i jakaś słodycz, która do siebie przywiązuje i która imię malarza właściwym urokiem otacza dla tych wszystkich, którzy zwidzili Medyolan a przedewszystkiem Saronno. Przytem Luini umie najczęściej przyozdobić prawa klasycznej kompozycyi z naiwną romantyką, przypominającą dawniejszych romantyków. Obrazy jego olejne, podobne do dzieł Leonarda, ale twardsze i słabsze, trafiają się po wszystkich większych galeryach. Ale my się ograniczymy na wzmiance o tem, co można widzieć w Medyolanie i w jego bezpośredniej okolicy.

W galeryi Brera w Medyolanie zawieszono w sieni kilka fresków Luini'ego, które zdjęto przeważnie ze ścian pokasowanych klasztorów; wszystkie odznaczają się jasnym bardzo kolorytem i dziwną słodyczą białych prawie twarzy, malowanych postaci. Mała pomiędzy niemi ilość zyskuje na tem, gdy im się bliżej przypatrzysz; ale niektóre zyskują na tem i przywiązują do siebie stale.

I tak Bogarodzica o klasycznie pięknej i spokojnie szczęśliwej twarzy zasiada starożytnym obyczajem na tronie, piastując na kolanach dziecię, a przy niej stoją po obydwu stronach symetrycznie dwie piękne postacie młodej dziewicy, św. Barbary, i sędziwego starca, św. Antoniego opata. Pierwsza trzyma w ręku małą wieżę, na pamiątkę tego, że ją niegdyś z wieży strącono; drugi piastuje na długim kiju mały dzwonek, narzędzie, z którem dotąd mnisi na Wschodzie cerkiew swoją kilka razy na dzień obchodzą. Na innym fresku widać jak dwoje aniołów unosi ciało św. Katarzyny do nieba; wreszcie trzeci fresk przedstawia z wielkim wdziękiem chwilę, w której św. Józef odniósł zwycięztwo pośród licznych gachów Maryi. Jemu jednemu zakwitła sucha ruszczka białą lilią; ukląkł dziękując Bogu, a tłum do niego się ciśnie ciekawie; w głębi obrazu widać naiwnie po raz wtóry namalowaną postać św. Józefa, klęczącego w jakiemś oknie obok swojej oblubienicy, i spędzającego wraz z nią na modlitwie pierwsze chwile małżeństwa swego.

We wnętrzu galeryi znajduje się najlepszy może obraz olejny Luini'ego. Jest to Matka Boska siedząca wśród altany, po której pną się róże. Głowa jej przypomina głowę Mony Lizy, a wzrok jej jest równie przeszywający, a łagodniejszy; dziecko w jej ręku naiwnie przyodziane w koszulkę, trzyma w ręku ostróżkę i patrzy na siebie tak, że tego dziecinnego wzroku i dziecinnego uśmiechu chyba nie zapomnisz.

Najlepiej i najwięcej malował Luini w starszym już wieku, po skończonym pięćdziesiątym roku życia, i to w latach 1526—1529, w których istotnie bajeczną rozwinął działalność, z konieczności bardzo pobieżną. W Medyolanie w Większym klasztorze (Monastero maggiore) odmalował Mękę Pańską raz jeszcze, a w kościółku Saronno sceny z młodości Matki Boskiej. Z pośrodka tych fresków wybierzemy dwa najlepsze może, a które zupełnie scharakteryzują miłego i tkliwego malarza.

W klasztorze Większym w Medyolanie pełno młodych postaci niewieścich po medalionach, pełno nagich białych dzieci o miękkim uroku, stojących po framugach i siedzących po gzymsach kościelnych; ale blada i mdła piękność postaci czułych Luini'ego najwyraźniej występuje na fresku, wyobrażającym ścięcie św. Katarzyny z Aleksandryi. Widać wielkie a ciemne pole, na którem leżą nagie a krwawe trupy, często na kawały porąbane, pośród tych okropnych błoni klęczy dziewczyna naga, biała, drżąca, a kat o wielkim, zakręconym pod ucho wąsie, miecz podnosi nad nią,

aby mdłą istotę ściąć. Złożyła dłonie, uśmiechnęła się słodko i oczekując śmierci, budzi w widzu dziwne współczucie.

Wśród wielu zanadto jasnych i zanadto pobieżnych fresków w Saronno, występuje wybitnie kolorem silniejsze, wykonaniem staranniejsze arcydzieło, najlepszy obraz, jaki Luini kiedykolwiek odmalował, i obraz godny penzla najlepszych włoskich malarzy. Obraz ten przedstawia hołd trzech królów, złożony dzieciątku Jezus, a nie tylko wyborem przedmiotu, ale także całem naiwnem wykonaniem przypomina urocze malowidła dawnych Florentyńców.

Matka Boska w czerwonej szacie, niebieskim płaszczu i niebieskiej namietce, siadła przed jakąś starą ruderą, z boskiem dzieciątkiem na kolanach, a królowie otoczyli ją, klękli przed nią i dziecku niosą dary. Marya skromnie spuszcza oczy, a cudne dziecko mądrze gestykuluje, rozumnie patrzy, całą postacią objawia, że w Niem przebywa Słowo Boże. Za Maryą stoją bezpośrednio wół i osiołek, a gwiazda lśni wprost nad jej głową.

Pod żłobem kamiennym klęczy w europejskich szatach mąż, płowy Melchior, a za nim klęczy jego minister i Melchior jakiś złoty puhar podaje Maryi. Stary Kasper, król z Azyi, klęczy po tamtej stronie Maryi, w samym środku obrazu; rysy jego orle, głowa łysa prawie, broda biała, ręce do modlitwy nabożnie złożone, a wspaniały żółty gronostajowy płaszcz otulił jego postać sędziwą i czcigodną. Za nim stoi paź w stroju opiętym, o głowie Mony Lizy i mistycznym uśmiechu, w którym się kochał niegdyś Leonardo, a trzyma starca zawój i miecz. Trzeci król, murzyn Baltazar, przybył z Afryki; ma na głowie niebieski zawój i niebieskie rękawy tuniki wychodzą z popod czerwonej wierzchniej szaty; tak jak Afryka miała najpóźniej usłyszeć Ewangelię, tak Baltazar nie ukląkł jeszcze; dopiero zsiadł z konia, i pachołek murzynek zdejmuje mu ostrogi, przyklęknąwszy; a inny sługa murzyn podaje mu puhar złoty, który bierze pobożnie z wyrazem największego zachwytu na twarzy. Grupę tę główną obrazu uzupełnia jeszcze św. Józef, który stanął nad Kasparem i dzięki czyni, podniosłszy rękę w modlitwie, w głębi pośród wzgórzystego krajobrazu widać malowniczy orszak królów. Niektórzy dworzanie zsiedli z koni, aby oddać cześć Boskiemu Dziecięciu, inni jadą na koniach, inni prowadzą rzadkie żyrafy, albo juczne wielbłądy, nie bardzo mądrze malowane; konie wszystkie są to śliczne araby, a można poznać po rysach i strojach każdego z dworzan, do którego należy orszaku, czy pochodzi z Azyi, z Europy, czy z Afryki, choć prawda, żaden z tych wszystkich dworzan nie mógł żyć za czasów Chrystusa,

a wszyscy tak postrojeni jak ludzie współcześni Luini'emu. Wreszcie u góry obrazu widać pięciu nagich a skrzydlatych aniołków, stojących na obłoku i spiewających: „Chwała Bogu na wysokości i pokój ludziom dobrej woli.“

Piękne obrazy Luini'ego można także widzieć po za Lombardyą; często wyobrażają Herodyadę o cudnym profilu, odwracającą twarz od misy, na której niesie głowę świętego Jana Chrzciciela. Sala lombardzka galeryi narodowej w Londynie posiada prześliczny obraz tego malarza, przedstawiający dwunasto-letniego Chrystusa pomiędzy doktorami. Obraz to niewielki, ale tak piękność i charakterystyka głów, jako też wykonanie, stawiają ten obraz pomiędzy najlepszemi dziełami sztuki XVI wieku. Luwr paryski posiada wreszcie w sali Duchâtel kilka pięknych fresków Luini'ego, zdjętych ze ściany i przeniesionych tu do Paryża. Nie są to wielkie kompozycye, ale zawsze spore obrazy, które dają bardzo dobre wyobrażenie o ściennych malowidłach Bernardyna. Zwłaszcza piękną jest Bogarodzica, klęcząca przed niemowlęcym Jezusikiem; pięknym jest Chrystus błogosławiący, z kulą świata w ręku.

Bardzo bliskim Luini'ego i co do ducha, i co do wartości dzieł swoich był Jan Antoni dei Bazzi, Piemontczyk z rodu, a uczeń i naśladowca Leonarda, który miał tak sromotne obyczaje, że mu nadano haniebne nazwisko Sodomy (il Sodoma), i który był tak niewysłowienie lekkomyślnym, że się tem przezwiskiem chełpił, i że mu to przezwisko pozostało, i że pod niem prawie jest tylko znanym.

Sodoma (1477—1550) mało dzieł zostawił w północnych Włoszech. Madonna jego, unosząca się nad świętymi, w muzeum turyńskiem, przypomina żywcem Luini'ego obrazy, ale niewiedzieć kiedy została malowaną. Bardzo za młodu wybrał się Sodoma na południe, gdzie się podjął w roku 1504 malować dalej w klasztorze Benedyktynów w Monte Oliveto żywot św. Benedykta, rozpoczęty niegdyś przez wielkiego Signorellego. To, że się podjął tego dzieła, świadczy o śmiałości Sodomy, to, że odmalował dwadzieścia sześć wielkich obrazów w przeciągu trzech lat, dowodzi jego bezprzykładnej lekkomyślności, a ktoby wątpił o jego talencie, ten musi podziwiać mnogość uroczych motywów, które się znajdują w tych freskach, i ten musi uznać, że te klasztorne malowidła posiadają rzeczywistą wartość, mimo lekkomyślności, z jaką je malowano.

W tym samym czasie malował młody artysta najlepszy może swój obraz, pełen wpływu Leonarda i Signorelle'go, obraz

będący dziś główną ozdobą Akademii sztuk pięknych w Syenie. Obraz ten wyobraża Zdjęcie z krzyża. Na tle pogodnego krajobrazu, wśród błękitnego nieba, zwisło w powietrzu prawie, na wąskiem, białem prześcieradle, białe, gibkie, piękne ciało Zbawiciela, podtrzymywane w powietrzu przez równie gibką służbę. U dołu płacze piękna grupa świętych niewiast. Pełno w tym obrazie zalet, których nie znajdziesz już w późniejszych dziełach Sodomy. Barwy wszystkie są jasne i stanowcze, a silne i wyraźne, chociaż ciała są już bardzo białe; rysunek postaci pełen elastycznej, jakiejś młodocianej siły, choć lombardzka słodycz wystąpiła w pełni na wszystkich obliczach.

Niebawem Sodoma poczuł się dość na siłach, aby przybyć do Rzymu na dwór papieża Juliusza II. Zrazu powołano go pomiędzy innymi malarzami do Watykanu, ale namalował tu tylko kilka festonów w sali Pieczęci; lekkomyślność jego sprawiła, że papież nie chciał już słyszeć o jego usługach; namalował tedy dla bankiera Chigi pierwszy wielki fresk pomiędzy tymi, które ozdobiły sławną jego willę, zwaną dziś imieniem Farnezyny. W tym samym czasie, w którym Rafael malował Dysputę i Szkołę Ateńską, a Michał Anioł pracował w kaplicy Sykstyńskiej, pokrywając jej sklepienia potężnymi freskami, Lombardczyk Sodoma odmalował w sypialnej komnacie bogatego bankiera dzieło miękkie a rozkoszne, w którem białe a gibkie ciała wspominały mdłe wrażenia późniejszej starożytności.

Lucyan opisał w jednym ze swoich odczytów obraz, malowany niegdyś przez sławnego w starożytności mistrza Apelesa a wyobrażający pierwszą noc poślubną Aleksandra i Roksany, siostry Daryuszowej. Sodoma odtworzył to dzieło z rozkazu bankiera Chigi, i stworzył tym sposobem jeden z najgłośniejszych obrazów w Rzymie. Widzimy przed sobą sypialną komnatę, w której jest pełno białych aniołków, czyli raczej amorków, rozbawionych i rozswawolonych jak najbujniej, największy ich tłum lata ponad sufitem, albo uwija się pośród firanek małżeńskiej łożnicy, a kilkoro bawi się u otwartych drzwi tarczą oblubieńca, światobórcy. Dwu młodzieńców wprowadziło Aleksandra do komnaty Roksany i stanęło koło jej otwartych drzwi; jeden to Hefastyon, a drugi Parmenion, towarzysze wielu wojen i zwycięstw; mimo to wyglądają wcale zniewieściało; ciała ich białe i miękkie, twarze gładkie, włosy kędzierzawe spływają im na szyję i ramiona; jeden z nich przyobleczony w lekką tunikę, trzyma w ręku ślubną pochodnię, drugi stoi obok niego prawie nagi. Roksana ledwo przykryta koszulą, siedzi na łożu

pełna wdzięku i słodyczy, miłości i tajmniczego oczekiwania, a amorki pieszczą się nią rozkosznie; jedno skrzydlate dziecko objęło jej ramię i głaszcze jej płowe, miękkie włosy, a dwoje bawi się jej subtelnie miękkiemi nóżkami. Dwoje innych aniołków prowadzi do ślubnej łożnicy Macedończyka Aleksandra, ubranego z klasyczna ale suto; Aleksander ma twarz znaną z medalów i popiersi, i długie włosy, a koronę podaje Roksanie. Wreszcie trzy wdzięcznych służebnych Roksany stanęło koło jej łoża.

Gdyby Sodoma był miał choć trochę poważniejsze obyczaje, byłby pozostał w Rzymie i byłby tu miał pole do rozwinięcia swego talentu w pełni, wykonując najwłaściwsze dlań obstalunki treści mitologicznej, którychby nie brakło mu pewnie. Ale sława Rafaela i Michała Anioła dokuczały w Rzymie Sodomie, a obyczaje jego sprawiały, że papieże na żaden sposób jemu obstalunków dawać nie mogli. Sodoma bywał już pierwej gościem w Syenie i mógł się w tem mieście osiedlić, w nadziei, że tam będzie pierwszym malarzem (r. 1515), która to nadzieja go nie zawiodła.

Sodoma był długi czas pierwszym i urzędowym malarzem Syeny; naśladowcy Rafaela: Peruzzi, Pacchia i Becafumi podrzędne tylko role odgrywali przy jego boku; ale tylko mieszczanie Syeny dawali Sodomie zawsze tylko pobożne obstalunki, a te właśnie najmniej odpowiadały jego miękkiemu i zmysłowemu talentowi; nie dotrzymał tedy Sodoma świetnej obietnicy dzieł swoich młodszych, pozostał jednak uroczym i wdzięcznym malarzem, którego białe a plastyczne postacie niewiast i młodzieńców są pełne życia, plastyki i jakiejś tkliwej młodości; aby się o tem przekonać, dość spojrzeć na niezrównanie piękną postać św. Sebastyana w wielkiej sali toskańskich malarzy w galeryi dei Uffici we Florencyi. Święty olejnemi farbami namalowany jest tak piękny, jak posąg starogrecki, tak biały jak kość słoniowa, a przytem tak żywy i miękki, że zdaje się, że czujesz jego oddech.

W Syenie jest mnogo fresków Sodomy. Najsławniejszymi są te, które wykonał w kościele św. Dominika, a które wyobrażają żywot zakonnicy Syeńskiej, drugiej już z rzędu św. Katarzyny. Dwakroć widać tu omdlałą św. Katarzynę, podtrzymywaną przez inne zakonnice, w białych i czarnych habitach; raz jej się zjawia Bogarodzica, a raz Chrystus, nagi, przepiękny ulatuje nad jej głową, w obydwu obrazach widać na obliczu świętej zachwyt niezmierny, zupełnie różny od błogiego wyrazu świętego szczęścia, któreśmy oglądali na obrazach dawniejszych mistrzów i jeszcze na obrazach wielkich malarzy, żyjących równocześnie z Sodomą.

Ekstaza św. Katarzyny Seneńskiej, fresk Sodomy w Syenie w kościele Dominikanów, str. 262.

35

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

Podobną słabowitą religijność widać często u Sodomy. Ale czasem pobożnie patetyczny wyraz jego obrazów przenika duszę do głębi. Nie mogę zapomnieć fresku, zdjętego obecnie ze ściany, na której go pierwotnie odmalowano, a zawieszonego w Syeńskiej akademii sztuk pięknych. Przedstawia on Chrystusa uwieńczonego cierniami, obnażonego i przywiązanego do pala. Ciało dziwnie piękne a cierpieniem nie skalane ; twarz idealna patrzy na dół boleśnie ale spokojnie, łagodnie, miłościwie, jakby ludzi szukała. Tam Chrystus szuka okiem tych, których ukochał i pyta ich okiem jak to być może, że oni jeszcze grzeszą, choć on tylko dla nich przecierpiał.

Sodoma nie doczekał się katastrofy, która zburzyła i niepodległość i świętość Syeny; doczekał się natomiast tego, że senat miejski odwrócił się od niego, zawsze dla jego niepoprawnych obyczajów i że powierzył mniej utalentowanemu i niesmacznie akademickiemu malarzowi Becafumi'emu zadanie monumentalne niezwykłego rodzaju. Już Duccio i Pinturicchio przyozdobili byli niektóre części posadzki marmurowej Syeńskiej katedry, rysunkami na kamieniu; teraz Becafumi zabrał się do przyozdobienia całej posadzki katedralnej, i okazał w tej szkicowej pracy energię i talent, którychby się nikt nie spodziewał po twórcy zimnych i słabych obrazów. Patrząc na mnogie rysunki przezeń na kamieniu wykonane, czujesz życie i moc jakąś, a oglądasz linearne piękno. Owe „Grafity“ na posadzce katedry były zresztą ostatniem dziełem sztuki, wykonanem w Syenie; niebawem Hiszpanie zdobyli i splondrowali miasto, a potem darowali ją Medyceuszom, za których panowania Syena była miasteczkiem prowincyonalnem, bez własnego umysłowego i estetycznego życia.

Sodoma zaniósł sztukę medyolańską aż do Rzymu. Juliusz Pepi, zwykle zwany Juliuszem Rzymskiem (Giulio Romano 1492—1556) przyniósł natomiast do Lombardyi tradycyę sztuki rzymskiej Rafaela, lubo skoszlawioną już, ale zawsze jeszcze świetną. Malował za życia Rafaela bardzo wiele, wykonując jego pomysły pod jego nadzorem. Po śmierci mistrza, uważał się z razu za jego spadkobiercę i malował komnatę Konstantego w Watykanie, bitwę Konstantego wykonał jeszcze ściśle podług wspaniałego kartonu Rafaela, ale obok czerwonych a nieprzyjemnych odblasków, które można już dostrzec na freskach Farnezyny, wykonanych przez Juliusza pod okiem Rafaela, jeszcze twarde cienie i linye zdradzają w wielkim fresku watykańskim wykonanie przez mniej wprawną rękę.

Juliusz chciał później na własnych stać nogach. W komnacie Konstantego zmienił już kompozycye Rafaela przedstawiające chwilę, w której Konstanty przed bitwą przemawiał do swoich żołnierzy, tudzież rzekomą darowiznę Rzymu papieżowi Sylwestrowi przez Konstantego Wielkiego. Widać tedy w tych freskach postacie ciężkie, o zbytecznie wybitnych muszkułach i rudych ciałach, w pozycyach przesadnych i pancerzach przeładowanych ozdobami, widać ohydnych karłów i inne dziwaczne koncepta, tem niesmaczniejsze, że przyobleczone w jakieś klasyczne niby pozory. W olejnych obrazach zmienił Juliusz także tradycyę Rafaela; podobnie jak mistrz malował głównie Madonny, ale różnił się od mistrza nie tem tylko, że używał barw ciężkich, nieharmonijnych, czasem rudawych, a czasem czerniawych, ale także czasem samym pomysłem. Jego Madonny to już nie tylko nie królowe niebieskie, to wcale nie niebianki, i wcale nie święte, to piękne matki ziemskie, cieszące się dziećmi swymi, pośród bardzo powszednich zajęć. Kąpią Chrystusików, obcierają ich, droczą się z nimi, a żyją pośród jakiegoś pospolitego otoczenia domowego, pośród naczynia i sprzętów pośrednich, w izbach biednych albo komnatach pałacowych. Gdyby te Madonny miały uśmiechy mistyczne, gdyby miały wzrok świętobliwy, gdyby tchnienie niepokalanej dziewiczości było siadło na ich oblicze, byłyby rozczulającemi pośród otoczenia i sprawiałyby tylko, żebyśmy się czuli bliższymi nieba i świętości pośród naszych prozaicznych codziennych zajęć; ale one takie pospolite, że nas wcale nie unoszą w świat ideału, i że patrząc na nie, widzimy tylko piękne kobiety, dobrze rysowane a źle malowane. Obok tego trafiają się obrazy Juliusza, na których widać sceny z Męki pańskiej, albo z mitologii. To wszystko jedno, bo zawsze chodziło Juliuszowi w tych obrazach o to tylko, aby przedstawić męskie ciało muszkularne, wykonane twardo, rysowane świetnie, a malowane rudo, mniej więcej bez myśli i wyrazu.

Niebawem przekonał się Juliusz o tem, że niezajmuje w Rzymie stanowiska, które niegdyś zajmował Rafael. Usłuchał tedy wezwania margrabiów Mantui z Lombardyi, z domu Gonzaga i udał się do tego miasta, tu się otoczył dworem uczniów i wykonał wielkie freski w pałacu T e, wykonanym według jego własnych planów. I tu dał Juliusz dowody bujnej wyobraźni, i oryginalnej twórczości, obok zamiłowania w przesadnych ruchach, i zmysłowych albo karykaturalnych kształtach nagiego ciała, i w farbach ceglastych, któremi szpecił ciała męskie na to, aby białe ciała dzieci i otyłych niewiast tem bardziej od nich odbijały. Z ośmiu komnat pa-

łacu T e, przyozdobionych przez Juliusza, zasługują przedewszystkiem na wzmiankę komnaty Psychy i Gigantów, czyli olbrzymów.

Trzeba było odwagi, aby wrócić do powieści o Psysze i Amorze, gdy się raz już malowało tę powieść podług rysunków Rafaela i pod jego okiem. Juliusz wywiązał się jednak szczęśliwie z podjętego zadania, okazał się zupełnie samoistnym malarzem. Kompozycye w ten sam sposób rozłożone na suficie jak w Farnezynie, przedstawiają całkiem jednak inne sceny z powieści Apulejusza, bardziej tyczące się czarodziejskiej powieści, jak właściwej mitologii. Widać tu raczej cuda, jak bogów. Przytem wpływ obrazów, które M a n t e g n a niegdyś w tej samej Mantui odmalował, sprawił, że postacie na suficie tak wykonane, aby się zdawało, że patrzymy z dołu na prawdziwych ludzi chodzących po suficie; u M a n t e g n i głowy spoglądały na nas z góry z poza balustrady, a tylko gdzie niegdzie widać było w skróceniu nagie dziecko o tę balustradę oparte; u Juliusza nagie mitologiczne figury zwracają ku nam mniej szlachetne części a głównie pięty i uda, usuwając w głąb twarz i piersi. Przeszkadza to łatwemu zrozumieniu malowideł, mąci piękność linyi, trąci sztuczką tylko i robi ogólne wrażenie Baroku, spotęgowane jeszcze przesadą nieestetyczną wszystkich kształtów. Tu jednak malowidła wykonane w latach 1525—1528, a więc w chwili, w której Luini i Sodoma doszli byli także do największej wziętości i wprawy, są najlepszem dziełem samodzielnem, na jakie się zdobyli uczniowie Rafaela.

Ciekawszą jeszcze komnata olbrzymów malowana w latach (1532—1534). Tutaj zbudował G i u l i o R o m a n o wysoką sklepioną salę w ten sposób, że się wydaje jakoby się waliła. Pełno w niej nieociosanych, nieregularnie ułożonych kamieni, z umysłu połamanych gzymsów i łuków nad oknami, tudzież innych konceptów, budzących w każdym widzu mimowolny niepokój. U szczytu sklepienia Jowisz piorunuje, a inni bogowie bardzo pięknie scharakteryzowani zbroją się; pod piorunami Jowisza walą się malowane i rzeczywiste architektury na głowę widza i ogromne ciała olbrzymów spadają na niego, gruchocą po drodze rzeczywiste gzymsy i okna. Wszystko rodzi zdziwienie, przerażliwe złudzenie chaosu; wszystko bardzo dalekie od klasycznego spokoju, ale silne i oryginalne. Zresztą; jak wspomniałem już, to łudzące malowanie postaci po sufitach było od kilkudziesięciu lat zwyczajem lombardzkim, i Juliusz przesadzał tylko wzory, które znalazł w mieście, do którego się przesiedlił.

Niemniej śmiałym w zuchwałych perspektywicznych skróceniach, był najgłośniejszy z lombardskich malarzy mieszkaniec Parmy, Antoni czyli Antonio Allegri, zwany zwykle po ojczystem miasteczku il Corregio (wymawiaj Koredżyo) narodzony w roku 1494 umarł 1534.

Corregio był uczniem szkoły lokalnej malarskiej w Ferarze, gdzie Lorenzo Costa stał pod wpływem Francii, Garofalo naśladował najpierw Medyolańczyków a potem Rafaela, a Dosso Dossi poszedł w ślady Giorgione'go przesadzając jeszcze czerwony koloryt do tego stopnia, że jego postacie wydają się często obdartemi ze skóry. Zdaje się, że Corregio ulegał głównie wpływowi Garofala; bardzo za młodu był w Medyolanie, i tam przejął się zupełnie wpływem Luini'ego tak, że jego obrazy zachowały odtąd mdły dzwięk i miękką białą barwę medyolańskiej szkoły; w Mantui podziwiał dzieła Mantegni i postanowił naśladować jego perspektywiczną brawurę i w tym kierunku wyprzedził i przewyższył Juliusza rzymskiego, który jego może jeszcze bardziej jak Mautegnę naśladował w pałacu T e. Do lombardzkich słodyczy i perspektywicznej brawury, dołączył jeszcze jakiś dziwny a jemu tylko właściwy czar oświetlenia, który sprawia, że jego obrazy jaśnieją jakby własnem światłem, i że jego barwy się zlewają z sobą jakoś promiennie, a jednak pozostają wyraźnemi, nie zmieniając w niczem lombardzkiej słodyczy i miękkości wyraźnych i bardzo plastycznych postaci, tak, że obrazy olejne Corregia mogą się urokiem barwy ostać obok mitologicznych obrazów Tycyana; nie są tak syte kolorów, ale są za to dziwnie promienne.

Świadczy o tem przynajmniej wielka święta rozmowa, zawieszona w tej sali Galeryi drezdeńskiej, którą poświęcono chwale Corriego. Świetna barwą Madonna siedzi z dzieckiem na ręku na wywyższonym tronie pomiędzy czterma świętymi. Po jej prawicy stoi św. Franciszek i św. Dominik, po lewicy Jan Chrzciciel i św. Katarzyna. Obraz ten jest jednak piękniejszym od wszystkich obrazów Feraryjskich. Niejednemu wyda się może najpiękniejszym obrazem Corregia, bo pełno w nim jeszcze powagi świętej, i starannej dokładności; bo wszystkie barwy tu prawie z wenecka syte, i ponieważ uśmiech, który stroi usta Maryi i dziecka niezmniejsza jeszcze kościelnego nastroju tego utworu.

Całe krótkie życie swoje malował Corregio tylko na wsi, w Corregio, albo w niewielkiej i nie głośnej Parmie, i w Parmie

tylko pozostawił dzieła monumentalne. Wielka ilość jego obrazów olejnych, malowanych na drzewie, rozeszła się po Europie, i daleko rozniosła jego sławę, tem głośniejszą, że właśnie jego obrazy olejne bywają arcydziełami, i że nikt by nie liczył Corregia między pierwszych malarzy XVI. wieku, gdyby był odmalował same tylko parmezańskie freski.

Najpierw wróciwszy z Medyolanu, za pachołęcych jeszcze prawie lat, otworzył warsztat w ojczystej wsi i tu malował obrazy wedle przepisów szkoły Leonarda, bardzo podobne do dzieł Luiniego, równie białe, równie wdzięczne i miękkie. Młodego malarza powołano do Parmy jako naśladowcy Leonarda jeszcze w roku 1518, kiedy liczył lat dwadzieścia i cztery.

Tu ustroił najpierw refektarz żeńskiego klasztoru św. Pawła (la camera di san Paola) w malowidła ścienne, jakich chyba w żadnym innym klasztorze na świecie nie ma. Na ścianie nad kominkiem odmalował szczególniejszą opiekunkę dziewic poświęconych Bogu chrześcian, bo Dyanę na wozie ciągnionym przez jelenie, sklepienie ubrał w altanę z winogradu, z poza której wyglądają nagie dzieci. Dyana jest może najlepszym freskiem Corregia; wdzięczna, smukła, piękna, oświecona już jakiemś dziwnem przeźroczystem światłem, które takiej piękności udziela białym i miękkim ciałom postaci malowanych przez Corregia, że kto na nie patrzy, nieraz zapomina o rysunku lekkomyślnym często, niepięknym czasem, i nawet niepoprawnym; dzieciom wyglądającym z poza okien altany na suficie świecą się dziwnie oczy, uśmiech swawolny jawi się na ich uściech a światło pogodne, słoneczne opromienia ich białe ciała.

Dzieło to i urocze i wesołe, lombardzkie a jednak oryginalne, podobało się w Parmie. Polecono tedy malarzowi przyozdobienie obydwu głównych kościołów parmezańskich, kościoła św. Jana Ewanielisty i katedry. W tych dwu kościołach wykonał Corregio ogromne freski, które się stały wzorem dla wielu późniejszych malarzy a najpierw dla Juliusza rzymskiego w Mantui. Przy tych freskach przyszedł malarz do świadomości swoich sił i w pełni rozwinął swój własny oryginalny kierunek, ale dowiódł zarazem, że ten kierunek ledwo się zgadza z monumentalną powagą fresku.

Zabrał się najpierw do kościoła św. Jana Ewanielisty, w którym pracował od roku 1520—1525. Sam św. Jan odmalowany w niewielkich rozmiarach nad drzwiami zakrystyi, pisze, siedząc

na ziemi, po księdze, którą oparł na swoje kolana, i wzrokiem szuka natchnienia w niebie. Postać to tak szlachetnie pomyślana i odrysowana jak dzieło Rafaela, i pełna jeszcze nieskalanego tchnienia szkoły medyolańskiej — ale niestety dziś okropnie zniszczona przez wilgoć przesiąkającą mury kościelne. W kopule o malował Corregio Wniebowstąpienie Chrystusa, i tu postanowił się mierzyć z perspektywiczną brawurą Mantegni. Ale Mantegna malował niegdyś na suficie w Mantui, naokoło malowanego okna, postacie zupełnie rodzajowe, które się tam niby balustradzie opierały. Idealistyczne, religijne obrazy po sufitach malowano zawsze tak, aby widz mógł całą piękność kształtów i całą siłę wyrazów wyobrażonych postaci podziwiać, a usiłowano wpływ sklepień i perspektywy architektonicznej zupełnie znieść, tak aby obrazy same dla siebie były osobnem dziełem sztuki, pełnem duchownej treści, i Michał Anioł stworzył w tej mierze najdoskonalsze i rzeczywiście zadziwiające wzory na sklepieniu kaplicy sykstyńskiej, Corregio wpadł na myśl nową, ale niekoniecznie fortunną, aby wzbudzić w widzach złudzenie, że tam u góry nad kościołem kopuły nie ma murowanej, że jest tylko okrągłe okno, że naokoło tego okna siadły rzeczywiście nagie postaci olbrzymów, nazwanych apostołami, a że Chrzystus ponad nimi ulatuje do nieba. Wynikła z tego rzecz nieprzekonująca wcale, nieprawdopodobna mimo swego realizmu, wynikła wystawa nóg i innych rzeczy, których widz może mniej ciekaw; a w dodatku wilgoć zniszczyła złudzenie zamierzone, i zrobiła z poczerniałych postaci, plamy niekształtne prawie.

W absydzie kościoła znajdował się niegdyś ogromny fresk, wyobrażający Ukoronowanie Matki Boskiej. Fresk ten zburzyła barbarzyńska ręka, a miejsce jego zastępuje dziś kopia. Widać na niej dwór niebieski, jak go sobie wyobrażał Corregio albo raczej taki, jaki najchętniej malował, bo nie było u Corregia tej powagi, która malarza albo poetę zmusza do tego, aby to odtwarzał, w co sam wierzy. Pośrodku tedy widać Chrystusa i Bogarodzicę — dokoła główne, pełne wdzięku chóry pacholęcych aniołów; nie brak także wielkich i potężnych postaci apostołów, ale zbytnia wesołość, zbytnie żarty wkradły się do tego dworu i dwoje aniołków siadło na kark św. Piotrowi i św. Pawłowi, tak jak robić zwykły dzieci, kiedy im starsi pozwolą na ich ramionach, niby na koniu jeździć — który to koncept wydaje się wśród niebieskiego dworu nad wyraz niesmacznym.

Tylko środkową grupę oryginalnego fresku wyratowano i przeniesiono do biblioteki parmezańskiego uniwersytetu, gdzię ją dziś

oglądać można. Chrystus o niepięknych rysach kładzie koronę na skroń Swojej Matki, pięknej niewiasty o pełnych kształtach, którą niebiańska, ale chyba zmysłowa jakaś roskosz przemogła, że się pod nią aż w tył ugięła, zmrużywszy oczy i złożywszy ręce na falującą pierś, nie bez przesadnej i efektownej salonowej afektacyi.

Oryginalny i już bardzo staranny, w chiarobscuro wykonany karton do grup aniołów śpiewających znajduje się w Warszawie w pałacu Przeździeckich; są to główki kędzierzawych i spiewających pacholąt, najwyższej piękności i niewysłowionego pacholęcego wdzięku.

Zakończywszy swoje prace w kościele św. Jana, przystąpił Corregio do nowych perspektywicznych fresków, w kopule o wiele większej katedry. Malowidło to ogromne i istna sztuka łamana; mnóstwo niezliczone aniołów ulatuje spiralnie ku niebu, unosząc z sobą Bogarodzicę. Z dołu zdaje ci się naprawdę, że jakiś niewyraźny tłum wzbił się spiralnie pod sklepienia kopuły. Gołem okiem żadnego szczegółu z dołu nie rozpoznasz, przez szkła zobaczysz przeważnie nogi anielskie, a jeźli wyjdziesz aż na kopułę, aby się z bliska rzeczy przypatrzyć, nie dostrzeżesz ani ładu, ani myśli, pośród malowideł, które ci się przedstawią w najfałszywszej perspektywie, tak jakby jakieś pokręcone ciała anielskie, o długich nogach, krótkiem ciele a afektowanym uśmiechu, kataleptyczną Matkę Boską do nieba unosiły.

To Wniebowzięcie w kopule to pierwszy przykład czysto ornamentacyjnego i perspektywicznego fresku, których było potem bez końca. Aby taki fresk odmalować, trzeba cudów techniki i wprawy i niesłychanej znajomości rysunku i perspektywy, w gruncie rzeczy te zalety są równie potrzebnemi dla malarza, który maluje na sklepieniu obrazy idealistyczne na sposób Michała Anioła, ale na tem nie każdy się pozna, każdy natomiast będzie się bawił czas jakiś złudzeniem sprawionem przez perspektywiczną sztuczkę, a czem mniej jest wykształconym, tem dłużej będzie się bawił tą sztuczką. Niewykształconych jest dużo tak pomiędzy ubogimi jak bogatymi, malarze idąc tedy w ślady łamanych sztuk Corregia byli pewni poklasku; poklask ten w gruncie rzeczy kupowali tanio, bo fresk perspektywiczny, nie wymagał ani głębszej obserwacyi, ani myśli, ani talentu. Po Corregiu tedy, każdy rzucał się do takich malowideł, zaludniając sklepienia kościołów i pałaców atletycznemi postaciami, w gimnastycznych postawach, mających niby przypominać siłę Michała Anioła. Niebawem Juliusz rzymski, miał

w pałacu Te w Mantui dać pierwszy przykład tego galimatyaszu, stokroć gorszego od lekkomyślnej brawury Corregia.

W osadzie łuków dźwigających kopułę i w bębnie między oknami pomalował Corregio postacie rozmaitych świętych znowu z intencyą perspektywiczną, i znowu z tym skutkiem, że z nikąd tych postaci oglądać nie można, że trzeba wyszukiwać miejsce, zkąd się sztuczka dobrze wydaje, że nigdzie nie widać spokojnych linyi i pięknych kształtów.

Skończywszy swoje malowidła ścienne, powrócił Corregio do rodzinnego miasteczka, i oddał się odtąd wyłącznie malowaniu obrazów olejnych, którego i w Parmie wcale nie był zaniechał; takie właśnie obrazy malował Corregio najlepiej, a książęta i królowie z całej Europy sprowadzali z lombardzkiej wsi obrazy młodego malarza, płacili je drogo, i podziwiali. Dzięki tym to obrazom bywa Corregio tak powszechnie znanym i lubianym; postacie na nich bywają piękne, miękkie, wesołe, uśmiechnięte, zmysłowo szczęśliwe; kolory z lombardzka jasne zlewają się z sobą, nie mają tej siły co u Tycyana, ale podobnie jak u niego rodzą u widza uczucie takie, jakoby patrzył na żywe istoty; szczególnie pięknie występuje nagie ciało niewieście albo dziecinne, wykonane dziwnie miękko i słodko; linye rysunku jednak tak czystemi jak u innych klasycznych malarzy włoskich; a to po części dlatego także, że Corregio także i w obrazach olejnych korzystał z każdej sposobności, aby pokazać, jak misternie umie skracać ciała wedle praw perspektywy. Osobną właściwością, indywidualną doskonałością Corregia bywa umiejętność, za pomocą której oświeca niektóre części swoich obrazów pełnym blaskiem słonecznym a inne zanurza w misternie stopniowany cień, wśród którego oko używa jakby orzeźwiającej kąpieli; powagi we wszystkich prawie jego obrazach brak zupełny a zastępuje powagę filuterna wesołość, albo zmysłowa rozkosz, połączona z pewną afektowaną trochę gracyą i nie różnią się pod tym względem od siebie jego mitologiczne i religijne obrazy; tylko w kompozycyach religijnych postacie przyobleczone w klasyczne szaty, w mitologicznych zupełnie nagie. Część tej charakterystyki podaliśmy już zaczynając rzecz o Corregiu, powtórzyliśmy ją teraz i uzupełnili, aby ułatwić czytelnikom zrozumienie i osądzenie jego licznych obrazów. Teraz przystąpimy do opisu kilku arcydzieł.

Maleńka Madonna o czerwonej sukni klęczy na ziemi w Trybunie Florenckiej i śmieje się do dzieciątka leżącego na słomie. Matka rozwarła ręce z uciechy, dzieciątko wyciąga rączki do Ma-

CORREGIO : MADONNA

36

BIBLIOTEKA NARODOWA

muni, a noc tak dziwnie przejrzysta, że wszystko widać choć wyraźnie ciemno.

W Dreźnie wielki obraz zwany „Nocą“ Corregia przedstawia podobną scenę. Pastuszkowie przyszli do stajenki uczcić Chrystusika i klękli przed nim, a Marya śmiejąc się i stroiąc usta do pocałunku, pokazuje im malutkie nowonarodzone dzieciątko. W głębi św. Józef popędza osiołka — a kolęda gotowa, i wielka radość jest pośród ludzi. Dziecko dobrej nowiny promienieje pośród nocy, jako dar najcenniejszy dla ludzi, i światło cudowne lśni słonecznie na młodej twarzy Bogarodzicy, i na twarzach uradowanych pastuszków, a potem w głębi gubi się pośród przeźroczystej dziwnie nocy. Radość weselna, miłośna, niewinna, dziecinna, panuje wśród owego cudownego blasku, a my patrząc nie możemy się nacieszyć do syta tą cudowną pochodnią. Dzieciątka Bożego, jaśniejącą pośród ciemności i rozpromieniającą oblicze cudnie młode wesołej Bogarodzicy.

Brat tej „Nocy“ — „Dzień“ Corregia, il giorno znajduje się w Parmie w pałacu Farnezych. Pośród ślicznego szerokiego krajobrazu, siadła młoda i uśmiechnięta matka, z czarnookiem, figlarnem, bardzo żywem i niegrzecznem dzieciątkiem. Matka śmieje się z tego, jak dziecko dokazuje, a starzec św. Hieronim i kilka aniołów podrostków, pokazują Chrystusikowi owemu niegrzecznemu wielką księgę otwartą, Pismo święte, dopiero co przez Hieronima na łacinę przetłumaczone. Marya Magdalena piękna dziewica, o płowych rozpuszczonych włosach, i dziwnie białej szyi, siadła u stóp Matki Boskiej, kładąc głowę na jej kolana, i pozwalając, by się Chrystusik bawił jej ślicznemi włosami. Chrystusik śmieje się i wyciąga rączkę ku książce, którą podają aniołowie, gotów zaraz kartki wyrywać, jak to robią swawolne dzieci.

Żeby nie dziwny blask kolorytu i nadzwyczajna piękność Maryi Magdaleny, gorszyłaby ta swawola w malowaniu św. rzeczy. Tak jak jest, obraz przenosi się jednak w świat nadziemskiego ideału, w niebo dziecinnej szczęśliwości, i daje raz jeszcze na swój sposób wyraz religijnemu uczuciu Włochów.

Podobne natchnienie wygląda także z dwu wielkich płócien, które zdobią salę Corregia w galeryi drezdeńskiej, wraz z dwoma obrazami, które już wspomniałem. W obydwu tych wielkich obrazach widzimy Matkę Boską wniebowziętą, uśmiechniętą, zasiadającą na obłoku wraz z uśmiechniętym synkiem. Na jednym obrazie, tak się radują obłoczni aniołkowie, że z tej uciechy aż mało na ziemi niespadną; a śmieję się do nich niby przywiązany do słupa

św. Sebastyan, który pozostał niby na ziemi, poniżej obłoku. Obok klęczy św. Geminyan ze wszystkiem rozradowany, i wskazuje palcem niebieskie widzenie; a św. Roch po długiej pielgrzymce usnął spokojnie pod cieniem obłoku.

Drugi obraz już cały w niebie; Matka Boska na nim zuchwale skrócona, a św. Geminyan droczy się figlarnie z Jezusikiem siedzącym na kolanach Matki; niby zabiera model kościoła, do którego Jezusik ręce wyciąga. Ta zabawa cieszy bardzo św. Geminyana, a Jezusik zna się także na żartach, bo aż się zachodzi od śmiechu. Młody św. Jan Chrzciciel, św. Jerzy w pancerzu i św. Piotr Męczennik stojąc u stóp tronu, radują się nie mało zabawą niebieskiego królewicza, a aniołkowie na samym dole bawią się hełmem i orężem św. Jerzego.

Powiadam, to wszystko bardzo niepoważne; dodam, że wiele tu rzeczy malowano pobieżnie, dla chwilowego efektu, i tak, że niebardzo można się szczegółom przypatrywać. Ale jakieś nadprzyrodzone światło obrazy przemienia, a promieniste wesele przenosi nas zawsze jeszcze do siódmego nieba, choć już nie do nieba ekstazy, tylko do nieba radości.

Nie można już tego powiedzieć o małym obrazku, wyobrażającym samą tylko św. Maryę Magdalenę, a będącym jedną z ozdób galeryi drezdeńskiej. Jest to istna miniaturka. Młoda kobieta po pas naga, a zresztą okryta draperyą, leży na ziemi do nas zwrócona, i sparłszy śliczną uśmiechniętą główkę o rękę, czyta książkę; głowa jej i popiersie pełnem dziennem światłem oblane, a nogi zanurzają się stopniowo w jakiś misterny zwrok; a wszystko to razem nazywa się niewiedzieć dlaczego Maryą Magdaleną.

A już całkiem tylko żartem dziecinnego wesela i owej dziecinnej swobody, co świat cały przerabia na niedzielne pole zabawy, poślubiny św. Katarzyny w Salon Caré w Luwrze w Paryżu. Bozia ze swoją Mamą bawią się w niebie tak jak się dzieci bawią na ziemi. Malutka Bozia całkiem rozebrana, niby ślub bierze ze św. Katarzyną, dziewczyną dwunastoletnią. Bozia siedzi u Mamy na kolanach, a dziewczę klękło przed Mamą, wraz ze św. Janem Chrzcicielem, starszym chłopakiem, który się z tego bardzo śmieje. Już to i Mama się śmieje i panna młoda, a tylko Bozia bardzo zajęta i zakłopotana, bo pierścionka nie może włożyć na paluszek dziewczęcia. Igraszka to dziecinna pełna wdzięku, którą opromieniło cudownie malowane światło słoneczne.

Poważniejszym nierównie jest Chrystus wieńczony cierniami, w Belwederze w Wiedniu, ale i on także odstąpił daleko od tra-

La Notte d'Antonio Allegri
detto il Correggio
Quadro della Galleria Reale di Dresda
Alto piede 3 e 1 pollice Largo pi 6 poll 8

La Nuit d'Antoine Allegri
dit le Correge
Tableau de la Galerie Royale de Dresde
Haut de 3 pieds 1 pouce de Large 6 pieds 8 pouc

37

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

dycyi obrazów religijnych. Ten Chrystus bardzo piękny i bardzo młody, przyobleczony w czerwoną szatę, spogląda na nas nie z miłością ofiarnego Boga, ale z oburzeniem, albo wzgardą. To spiskowiec, który spiskował dla dobrej sprawy i który chciał ojczyznę oswobodzić z pod jarzma tyrana; albo to myśliciel, który głosił ludzkości nowe prawdy, i który został zdradzony i oplwany, a którego teraz prowadzą na stracenie.

Nie tak niewinne i czyste są pogańskie obrazy Corregia; bywają zaprawne rozpustą i swawolą, tak, że ich nawet dokładnie opisywać nie mogę, i że mogę tylko wspomnieć, że sławna Antyopa w Salon Caré w Paryżu tak promiennie malowana, że się jej nagie a zuchwale skrócone ciało wydaje jedną plamę słoneczną; i że Jo, w Belwederze w Wiedniu przez obłok porwana i Leda igrająca z łabędziem w muzeum berlińskiem mają ciała, które dziwnie rozkosznie występują pośród boskiego światłocieniu. Danaë w Galeryi Borghese w Rzymie może sama źle narysowana, ale dwoje przecudnych Kupidynów ostrzy strzały pod jej łożem, a Wenus w Galeryi Lichtenstein w Wiedniu, przyklękła przedziwnie w cieniu nad spiącym kupidynkiem; w Lombardzkiej wreszcie sali Galeryi narodowej w Londynie, sparła się cudnie biała i miękka skrzydlata Wenus na ramieniu siedzącego Merkurego, któremu Kupidynek coś na kartce pisze; wszędzie prawie widać zuchwałe skrócenia, prześliczne białe ciała, i niezrównanie słodkie światło, igrające po nagich niewieścich i dziecinnych karnacyach.

Jednak nawet olejne obrazy Corregia nie zawsze zasługują na same pochwały. Można się o tem przekonać w samymże pałacu Farnezych w Parmie. Jeden „Dzień“ jaśnieje pięknością barwy taką, że zdawałoby się, iż będzie jasno wśród nocy ciemnej, w komnacie, w którejby nie było świateł, a w którejby ów Dzień zawieszono. Nie jest bez zalet spoczynek w Egipcie zwany zwykle Madonną z miską, dla której podobnie jak dla dnia osobny pokój przeznaczono, ale już tu przedmiot święty pojęty zanadto rodzajowo, a niezwyczajna świetność kolorytu nieokupuje niepokoju linyi rozrzuconych i bezładnych. Matka Boska czarnooka, czarnobrewa i żywa Włoszka, siadła na ziemi przy swawolnem pacholęciu i miskę trzyma w ręku; obok św. Józef trzyma w prawicy, prawicę Chrystusika, a lewicą ściąga na dół liście wielkiej palmy, pośród których tłumią się aniołkowie nadzy. Dwa inne obrazy, Zdjęcie z krzyża i Męczeństwo św. Placyda i św. Ilawii robią na nas wrażenie przykre, mimo całego mistrzowstwa w wykonaniu. Matka Boska mdleje z gracyą przy boleśnie pokurczonem ciele Syna, święci męczennicy

uśmiechają się salonowo i lubieżnie układają ręce w chwili, w której kat się zamierza, by im uciąć głowę. Te figury podobne do złych aktorów, i wszystkie tajemnice światłocienia nie mogą zakryć braków tej kompozycyi. A podobnie wymizdrzonych obrazów Corregia jest więcej, do nich niestety trzeba także zaliczyć mały obrazek z Matką Boską, pod Baranami w Krakowie.

Nie można się temu dziwić, że po śmierci Rafaela, obok obrazów Tycyana, obrazy Corregia cieszyły się największą popularnością we Włoszech i w Europie. Nie był naśladowcą i coś nowego przyniósł w darze. Lubowano się w jego rozkosznej swawoli, w jego światłocieniu, i w jego skróceniach, naśladowano także do przesytu salonową gracyę i uśmiech niezmienny jego postaci. Jeźli kto nie popadał w barok w ślad za uczniami Michała Anioła, albo jeźli kto nie hołdował bezmyślnemu stylowi akademickiemu wraz z uczniami Rafaela, naśladował źle Corregia i był przeto manierystą, to jest malarzem, u którego wszystkie postacie pozują słodko, jak baletnice, albo jak ludzie źle wychowani, którzy chcą udawać dystynkcyę. Najmniej nie znośnymi pośród tych manierystów byli Baroccio i Parmegiamino.

XI.

Późniejsi Wenecyanie.

Gdy już Rafael, Corregio i Michał Anioł pomarli, dwaj pierwsi za młodu, a trzeci dożywszy sędziwej starości; gdy nawet drugorzędne siły, jak: Andrea del Sarto, Frà Bartolomeo, Luini, Sodoma i Moretto spoczęły w grobie, malowali na lądzie stałym Włoch sami marni naśladowcy, niesmaczni barokiści, akademicy i manierzyści. W jednej Wenecyi żył jeszcze długo i malował sławnie i pięknie Tycyan, i przy nim wychowywało się trzecie pokolenie malarzy weneckich, pośród którego mieli jeszcze powstać dwaj mistrze o oryginalnym geniuszu, którym niniejszy rozdział poświęcę.

Paweł Cagliari, rodem z Werony, zwany zwykle Pawłem z Werony, a po włosku Paolo Veronese (1528—1588), odziedziczył po Janie Bellinim i Tycyanie pierwsze miejsce pośród weneckich malarzy, a był bezsprzecznie przez dwanaście lat po śmierci Tycyana najpierwszym malarzem we Włoszech i na świecie. Znam wielu, którzy świecką i świetną wspaniałość Weronezego przekładają nawet nad pełny blask Tycyanowskiej piękności. Rzeczą bezstronnego historyka sztuki tylko spokojnie porównać względne zalety obydwu wielkich mistrzów.

Weroneze nie był tak wielostronnym jak Tycyan, całe życie w jeden tylko sposób malował, a o tyle tylko można mówić o dwu manierach Pawła, o ile do trzydziestego piątego roku życia nie opanował ze wszystkiem swojej sztuki. Zawsze malował sceny pełne ruchu i życia, na których mnóstwo świetnie wystrojonych postaci jaśnieje istotną pięknością, a mimo to przestrzega pewnej pańskiej wytworności, o wiele bliższej prawdziwej dystynkcyi, jak manieryzmu. Paweł z Werony malował świetne życie współczesnej wene-

ckiej arystokracyi- W ramach mniejszego obrazu bywało mu ciasno, trzeba mu było ogromnych płócien, któremiby mógł obwieszać ściany i sufity pałaców i kościołów, a na te płótna rzucał swoje świeckie i świetne postacie, zawsze z wenecka ustrojone, zawsze piękne, dworne i ogładzone, bez względu na to, czy je przezywano bogami Olimpu, chrześciańskimi świętymi, albo alegoryami Wenecyi i miast podbitych. Niechętnie tylko i niezręcznie malował Werończyk portrety, albo pojedyńcze postacie świętych; w wielkich swoich obrazach odtwarzał najczęściej świetność godową, z rzadka tylko malował sceny dramatyczne, w których jednak nie mało okazywał talentu.

Barwami nie modelował nigdy subtelnie ciał i nie używał prostych akordów barwy, na wzór Tycyana, tylko malował obrazy pstre, a jednak harmonijne, na których każdy kolor szerokim spoczął płachtem. Umiał tak misternie te barwy zestrajać, tak je oblewać światłem i cieniem, że nieraz obrazy przez niego malowane zachwycają, zanim kto sobie zda sprawę nie z tego już co ten obraz przedstawia, ale z tego tylko, jakie na nim postacie wyrysowane? Tak naprzykład zawieszono w Akademii weneckiej nad drzwiami, naprzeciw Wniebowzięcia Tycyana jakiś obraz Werończyka, o którym każdy prawie powie, że jest prześliczny; chociaż mało kto wie co na nim widać.

Rzadko kiedy malował Werończyk ciała nagie, ale wszystkie obnażone części ciał ludzkich są u niego piękne, barwa ich często bywa równą barwie ciał Tycyanowskich, złotą, pulchną, niezrównaną! Twarz, szyja i ręce u wszystkich, gors i ramiona u niewiast, występują z po za modnych, a po nad wyraz świetnych szat, których słoneczna wielobarwność obraz ten stroi i ożywia oko i serce raduje, ale czasem przechodzi miarę i wydaje się prawie niespokojną. Piękny jednak rytm linyi i rozkład postaci nastrajają zawsze harmonijnie te świąteczne i barwne utwory Werończyka. Tylko barwy, których Werończyk używał, nie były tak wiecznotrwałe, jak barwy dawniejszych malarzy, którzy nawet po zaprowadzeniu malarstwa olejnego używali głównie dawnych barw suchych, a olejnemi kolorami obraz tylko wykończali, Weroneze używał samych już barw olejnych, a gdzie używał bardzo wiele refleksów w sposób praktykowany w ostatnich latach przez Tycyana, tam farby poczerniały, co się stało nie na wszystkich, ale na wielu obrazach. Skoro zaś obraz Werończyka poczerniał, stracił dwie trzecie swojego uroku.

Pierwsze swoje większe dzieło malował Paweł wtedy, kiedy Tycyan już był sędziwym starcem, od roku 1560 do 1565, w kościele św. Sebastyana w Wenecyi. Podjął się zupełnego przystrojenia ścian wszystkich i sklepień tego kościoła, i najpierw mniej jeszcze pewną ręką zaczął malować freski na suficie. Freski te wyobrażały historyę Estery, przedmiot, w którym świetność i świeckość Weronezego były zupełnie na swojem miejscu. Niebawem jednak wydało się Pawłowi, że lepiej mu będzie kościół olejnymi obrazami obwieszać. Odmalował tedy dla chóru kościelnego dwa ogromne owalne płótna, wyobrażające chwilę, w której krępują św. Sebastyana, i pochód dwu rycerzy, św. Marka i Marcelina, na miejsce męczeństwa. Obydwa obrazy przesycone światłem i barwą, pełne życia i piękności. Obok arystokratycznych postaci, widać w nich przedziwne uliczne typy weneckie; niebo błękitne jaśnieje u góry, mienią się szaty, płoną w słońcu marmurowe gmachy, o wdzięcznie renesansowych formach, ani śladu chrześciańskiego uczucia w obydwu obrazach, robią wrażenie wesołe prawie, a na wskróś salonowe — zawsze w najlepszem tego słowa znaczeniu. Pierwsze wrażenia, które te obrazy wywołują, jest to upojenie barwą i słońcem, a to barwą pstrą i migotliwą, tworzącą różnorodne wielkie plamy, rozpościerając się po jedwabiach napojonych światłem. Nie są to już jak u Tycyana, spokojne akordy klasycznej muzyki, są to głośne i szalone brawury, w których się różnorodne tony składają pod dotknięciem wirtuoza, na głośną i bezmyślną ale świetną harmonię. Dopiero gdy się już przyzwyczaisz do owej świetności barw, rozróżnisz myśl i poznasz jak z pańska tę myśl wykonano.

Opiszę dokładniej obraz lepszy, t. j. męczeństwo św. Marka i Marcelina, i na tem tylko dziele rozpatrzymy się w kompozycyi lśniącej od barw. Odkryjemy tedy wśród słonecznego tłumu rycerza, wielkiego pana od stóp do głów, co z natchnionym giestem, niosąc dumnie sztandar pułku, w migocącym pancerzu, kroczy ku świątyni bogów, piękny, młody, silny, jakby jakiś książę, który swoje zastępy nie na śmierć, ale do zwycięztwa prowadził. Tymczasem wiedzie za sobą dwu innych rycerzy skrępowanych, św. Marka i Marcelina, o których się dowiedziały władze rzymskie, że są chrześcianami i że przez to obrażają bogów, którzy Rzymowi zawsze dotąd dawali zwycięztwo, i znieważają samą ojczyznę; dano im do wyboru, aby zginęli śmiercią haniebną, albo wrócili do wiary ojców, których sztandar odstąpili; rycerz tedy, który skrępowanych wiedzie, namawia jeszcze dawnych kolegów, aby wrócili pod dawny sztandar Jowisza i Romy, i na ten sztandar wskazuje

podniesioną lewicą. Marek i Marceli idą za nim, głusi na jego nawoływania, a tłum garnie się dokoła i dziwi się widowisku, pośród marmurowych pałaców idealnego renesansowego grodu. Żebrak jakiś z obwiązaną nogą, siadłszy na gzymsie pałacowym, patrzy na wszystko całkiem obojętnie, a dwu malców na pół ukrytych przez kolumny, bawi się małpą.

Takby wyglądać mogło i wtedy, gdy wódz ze zwycięzkiem wojskiem w tryumfie do stolicy wraca, wiodąc za sobą pojmanych jeńców. Ale na pierwszym planie widać postacie o dramatyczniejszym wyrazie. Starca przyobleczonego we wspaniały płaszcz jedwabny, żółty i czerwony, prowadzą naprzeciw rycerzy. To ojciec obydwu św. męczenników i braci, sam poganin jeszcze, białobrody, łysy, piękny pięknością senatorską jakąś, świadczącą o wielkiej i męskiej przeszłości. Starzec o własnych już siłach chodzić nie może, ale dał się wyprowadzić na ulicę przez krewnych, czy przez służbę, a tłum z poważaniem rozstąpił się przed nim; troskę ma na czole, a błagalnie rozwarłszy ramiona, zaklina syna, by się dla mrzonki nie gubił, by Jowiszowi poniósł ofiarę, by starości ojca nie osierocił!

Z drugiej strony pięćdziesięcio-letnia może matka, przystrojona w zieloną złotem haftowaną suknię, niecierpliwie i prawie gniewnie narzeka na synów, że opuścili uświęconą ojców wiarę, i rodziców narazili na srom i nieszczęście. Ale kto spojrzy na spokojne twarze świętych, ten wie, że ich narzekania rodziców z drogi obowiązku nie sprowadzą i że wytrwają przy wierze, którejby się mogli chyba ustami wyprzeć, na wzór niegodnych tchórzów. Widzimy tu tedy scenę żywą, a wzniosłą i dramatyczną, w którą Werończyk o tyle więcej życia wlał, o ile nie krępował się wcale klasycznemi wspomnieniami i malował raczej Wenecyan jak Rzymian; a najbardziej wzruszającą rzeczą w obrazie piękne żony Marka i Marcelina, dwie płowe damy z arystokracyi rzymskiej, które klękły przed bohaterami, trzymając w ręku dzieci swoje, i które błagającym wzrokiem przepięknych oczu usiłują mężów wzruszyć, tak aby ustąpili od uporu swego, aby im serca nie rozdarli, aby dzieci nie skazali na sieroctwo. I pokusa ta, którą żony trapią świętych, ze wszystkich najstraszliwsza, ale i ona nic nie wskóra, bo święci odwrócili głowy, aby nie widzieć żon swoich i swoich dzieci. Weroneze wyprowadził poprzed nasze oczy cnotę niezłomną, co się zjawiła na ziemi, pośród społeczeństwa pomyślanego, na wzór wenecki, ale świetniejszego jeszcze. Święci męczennicy mogli się spodziewać szczęścia tylko i panowania; młodzieńcy, którym się wszy-

stko na świecie uśmiechało, przełożyli nad to wszystko prawdę i przekonania swoje. Obraz ten pokazuje tedy widzowi blask, świetność i szczęście, miłe dla oka i umysłu, i cnotę wyższą nad blask, świetność i szczęście, któremi umie wzgardzić, gdy się tego obowiązek domaga.

Podobne zalety i podobnie niekościelny charakter znamionują dwa wielkie i sławne obrazy, które mistrz odmalował dla dwu kościołów ojczystego miasta. Jeden z nich, Męczeństwo św. Jerzego, zdobi dotąd kościół św. Jerzego w Weronie, a wyobraża stojącego a nagiego świętego o prześlicznem męskiem ciele, oblanem promieniami złotego słońca i nie wiedzącego nic o okropnej męce, której wyobrażenie jakkolwiek bardzo przyćmione, bądź co bądź obraz psuje, wyciągają bowiem wnętrzności żywemu męczennikowi. Drugi obraz przedstawia chwilę, w której św. Marya Magdalena przebrana za wielką damę wenecką, myje stopy Chrystusowi, i zadziwia tem, jak można było dwornie, bezmyślnie prawie i biesiadnie wyobrażać przedmiot, który przedtem Moretta natchnął do odmalowania najrzewniejszego i najgłębiej obmyślanego dramatu.

Bardziej zgodnem z duchem Werończyka było zadanie, którego się podjął po ukończeniu malowideł u św. Sebastyana, i którem się bawił od roku 1565 do roku 1570. Malarz świeckiego blasku służył patryarsze weneckiemu, Danielowi Barbaro, i z jego polecenia freskami przystrajał jego willę, we wsi Maser u stóp Alp. Tu wolno było mistrzowi dawać folgę swojej świątecznej wyobraźni, tu popisywał się świetnością barwy, swobodną pięknością kształtów, bujną rozmaitością strojów i krotochwilami, nieraz perspektywicznemi sztuczkami, podpatrzonemi u Corregia, któremi widza często w błąd wprowadzał, sprawiając, że mu się prawdą wydało to, co było tylko malowaniem, ale malowaniem jak niegdyś u Mantegni rodzajowem, a przeto zupełnie prawdopodobnem i dozwalającem na to, by malarz wywołał to zupełne złudzenie, które Francuzi nazywają: trompe d'oeil. Chodząc po komnatach willi, nie trzeba się zupełnie o to pytać, co pojedyńcze postacie przedstawiają, trzeba tylko podziwiać, jak strojne i barwne, wesołe i piękne, jak doskonale malowane, i jak się zdaje, że naprawdę na gzymsach siedzą, albo z po za kolumn wyglądają Romantyka XV wieku jawi się znowu w tych obrazach, tem tylko od dawniejszej różna, że zna doskonale środki, za pomocą których można jak największy efekt wywołać, że nie wykonuje żadnych szczegółików z mozolną pracowitością; natomiast Weroneze uważa podobnie jak niegdyś Gozzoli, albo Ghirlandaio, że każda rzecz na

świecie, każdy szczegół życia, godny penzla malarza, i że nic nie wadzi przymięszać do najpoważniejszej kompozycyi szczegół najbardziej rodzajowy, malować stroje nowożytne pośród zdarzenia starożytnego, i kojarzyć z sobą postacie wzięte ze światów zupełnie niezgodnych z sobą. I tak niewiasty grają na instrumentach muzycznych u wejścia do willi, a dwoje ułudnie malowanych drzwi wpuszczają z jednej strony młodzieńca, z drugiej dziewicę. Dalej na ścianach komnat widzisz ogromne malowane krajobrazy, wyglądające z po za malowanych kolumn jońskich, a na suficie bogów i boginie Olimpu, pośród których pozasiadali także Wenecyanki i Wenecyanie, rozkładając swoje jedwabne szaty pośród prześlicznych nagich ciał i klasycznych draperyi niebian i niebianek, a nie brak także papużek i piesków faworytów. W jednej z komnat widać malowidło, na którem tradycyjna choć bardzo świecka Bogarodzica zasiada na tronie z dziecięciem swojem i słucha prośby dwu błagających; po jej prawicy podaje Herkules w lwiej skórze zwierciadło strojnej Wenecyance, a po lewicy Rzymianin w zbroi nałożył na jakąś niewiastę wędzidło; wszystkie komnaty tworzą amfiladę, a u obydwu jej końców odmalował Paweł znowu dwoje drzwi otwartych, przez jedne wchodzi sam Weroneze w stroju myśliwskim, a przez drugie jego kochanka, idą naprzeciw siebie i spotkają się w środkowej sali.

Podobne wrażenie robią wielkie olejne obrazy, którymi Paweł stroił refektarze klasztorów weneckich. Mają one wyobrażać różne uczty ewangelickie, ale w istocie przenoszą w świat wcale różny od Galilei Jezusowej. Sama tylko tradycyjna postać Chrystusa przypomina w tych obrazach Pismo św. Zresztą świetni panowie i świetne panie z XVI wieku połyskują od złota, jedwabiu i wychuchanej piękności, pośród marmurów wspaniałej weneckiej architektury.

Uczta w domu L e w i ' e g o przyozdabia obecnie Akademię wenecką, a tak odpowiednio ustawiony u końca amfilady komnat, że nic z piękności malowania nie przepadło, że zamierzone przez Werończyka złudzenie perspektywiczne, zresztą bardzo szlachetne i wstrzemięźliwe, zostało w zupełności zachowane, i że trudno uwierzyć, aby niektóre postacie żywe nie były i nie stały naprawdę pośród pysznego portyku. Obraz został podzielony na trzy części przez dwie pary malowanych białych kolumn, a Chrystus w tradycyjnej szacie zasiada w sali, w głębi środkowego oddziału, za stołem zastawionym bogato, na tle krajobrazu, wyobrażającego jakieś wspaniałe miasto, i błękitnego nieba, pośród otoczenia strojnych Wenecyan i strojniejszych Wenecyanek. O Chrystusa tu wcale nie

chodziło malarzowi i na niego się wcale nie zwraca uwagi, za to stroje biesiadników i służby zarówno przepyszne, układ licznych postaci przewiewny, harmonijny, widny i jasny, a liczne portreta znakomitych Wenecyan i Wenecyanek, wyprowadzają przed oczy nasze typy piękne, pełne rozumu i arystokratycznej godności. Przed jedną grupą kolumn stanął przedziwnie malowany pan wenecki, w zielonym opiętym stroju, z wyciągniętą ręką, niby ze wszystkiem żywy; to jakiś marszałek dworu, który wydaje rozkazy. Nie brak na obrazie paziów, murzynów, małp, lewretek i papug. A powtarzam, że perspektywa tak ułudna, że z drugiego pokoju nie możesz wierzyć, by to wszystko malowanem tylko było.

Wesele w Kanie Galilejskiej jeszcze o wiele ogromniejsze, umieszczone w Paryżu w Salon Caré, tu zajmuje całą prawie ścianę ogromnej sali, a mimo wielkości tej słynnej komnaty, nie można tak daleko odstąpić od obrazu, aby całość okiem objąć. Obraz ten mieści w sobie niezliczoną ilość postaci, świetnie przystrojonych, a pomiędzy niemi wiele portretów historycznych, bo dających żywą podobiznę mocarzy, uczonych i artystów drugiej połowy XVI stulecia; rozumie się, że obraz jaśnieje od barw świetnych, postacie na nim nie są jednak tak rozumnie ustawione i tak ułudnie malowane, jak w uczcie u Lewiego. Większą część obrazu zalegają stoły, przy których poustawiano zasiadających biesiadników w sposób jednostajny i niepiękny, tak, że nie znajdziesz rozmaitości linyi w tym nieprzebranym tłumie, tylko służba, która się krząta w głębi na wywyższonej galeryi, cieszy oko pięknością rytmicznie urozmaiconych linyi. Perspektywa umyślnie wadliwa, aby można rozróżnić rysy dalej siedzących osób, i całość wypada chyba nazwać zbiorem kolosalnym portretów. Obraz ten jest bardzo sławny, ale to dla tego głównie, ponieważ jest w Paryżu.

Kościółek św. Katarzyny w Wenecyi posiada natomiast arcydzieło, które lubo nie jest tak dramatycznem jak męczeństwo św. Marka i Marcelina, przewyższa je subtelnością motywów i delikatnością odcieni, i jest podobnież godne najwyższego podziwu. Mam na myśli wielkie poślubiny św. Katarzyny, wystawione na wielkim ołtarzu kościółka. Rzecz się dzieje w niebie; o tem nie można wątpić, patrząc na posadzkę z prześlicznie wycieniowanych obłoków i na rój skrzydlatych lubo po największej części strojnych aniołów, zalegający wielkie płótno. Ale o tem niepodobna wątpić, że odrodzenie i to odrodzenie weneckie zagościło do nieba. Matka Boska zasiada pod kotarą, zawieszoną na ślicznych renesansowych kolumnach, z białego marmuru, a tak sama królowa niebieska jak cały

jej dwór anielski i jak oblubienica Chrystusa przystrojone są w barwne przeważnie jedwabne stroje weneckie, ułożone jednak tak misternie i wstrzemięźliwie, że nawet na skrzydlatych i kędzierzawych aniołach nie rażą. Wszystkie jednak nadzwyczajnie liczne i rozmaite kolory, utrzymane w tonie, przypominającym świeżość zorzy i pierwsze dnie pogodnej wiosny. Św. Katarzyna klękła przed Bogarodzicą w szacie jasnego błękitnego jedwabiu. obhaftowanej złotem; a szata to długa i zaopatrzona w ogon dworski, tak, że dwaj anielscy paziowie muszą ten ogon podtrzymywać, aby się nie walał na posadzce obłoków.

Scena, którą oglądamy, nie jest już żartem, jak na obrazie Corregia; jest to scena uroczysta, odbywająca się na niebieskim dworze, wspaniałym, szczęśliwym, beznamiętnym, spokojnym. Św. Katarzyna klęczy z wyrazem wzruszonego szczęścia i podaje poważnie rękę Boskiemu Dziecku, które nie jest ani tak nienaturalne, jak rozumne Chrystusiki wieku XV, ani tak swawolne, wesołe, jak niemowlęta święte Corregia. Jest to dziecko piękne i grzeczne jak u Rafaela, i równie naturalne, choć może nie tak delikatnie wymodelowane. Mnóstwo ślicznych dzieci i pacholąt tworzy dwór niebieski, który cały uczestniczy w radośnym obrzędzie, otaczając śliczną a cichą Madonnę, która z prostotą a świętą miłością dziecko swoje na kolanach trzyma. Najmniejsi aniołkowie nadzy, patrzą się tylko ciekawie na młodą Chrystusów oblubienicę, starsi bogato wystrojeni służą swoim panom tak, jak każdy z nich umie. Jedni spiewają z książki, inni grają na rozmaitych instrumentach, inni wreszcie oczekują rozkazów.

Po śmierci Tycyana, a zatem w roku 1576 powierzono Pawłowi naczelny kierunek nad przyozdobieniem pałacu Dożów. Tu pracował do śmierci i tu pozostawił kilka wspaniałych arcydzieł. Dwa razy odmalował na suficie postać tryumfującej Wenecyi, raz w sali Kollegium, a drugi w większej kompozycyi, w ogromnej sali wielkiej rady. Za każdym razem wyobraził Wenecyę jako kobietę złotowłosą, przedziwnej piękności, wygorsowaną, zaczesaną wedle mody XVI wieku, wystrojoną w zieloną jedwabną szatę i purpurowy płaszcz. Niewiasta ta ma dziwnie pulchne i białe ramiona i gors, który słońce oblało dziwnie złotymi promieniami, a za każdym razem odmalowana w śmiałem perspektywicznem skróceniu, na wzór postaci Corregia, malowanych po sufitach i sklepieniach, koronę ma na głowie i berło w ręku, a zasiada na tronie. W sali Kollegium ściele się jej u stóp kula ziemska, otoczona powiewnymi obłokami, dwie damy bogato ubrane, sztu znie wyczesane i plecami do

nas obrócone, klęczą przed królową, okazując nam bogate połyskujące barwy jedwabnych szat i miękkie karnacye gorsu, wszystkie te świetne panie i Wenecya i boginie sprawiedliwości i spokoju, które przed nią klękły, myślą o prestancyi swojej i o swoich sukniach, jak to były zwykły czynić elegantki weneckie za czasów Werończyka.

Daleko wspanialej zasiada Wenecya w sali wielkiej rady, otoczona przez bogów klasycznego Olimpu, których ciała zachwycają pięknością, a których szaty lśnią harmonijną barwnością; a pomiędzy nimi jaśnieje jak klejnot nagie ciało Wenery, zwróconej plecami ku widzowi. Poniżej zasiada strojna i barwna szlachta wenecka, na marmurowej esplanadzie, patrząc z zachwytem na to zjawisko niebiańskie, które się zjawiło nad jej głową, i które się nią opiekuje; i panowie i panie radują się, że mają ojczyznę, która zachowała wolność i potęgę swoją po upadku wszystkich innych miast włoskich, i po opanowaniu półwyspu przez Hiszpanów, ojczyznę, która jest przytułkiem dla sztuki i piękna, wtedy kiedy sami tylko mdli naśladowcy wielkich mistrzów malowali we Florencyi i w Rzymie. A patrząc na ten obraz strojny barwą i linyą, dziś jeszcze radujemy się wraz z gronem strojnych i świetnych Wenecyan, odmalowanych tu w sali ich parlamentu, ręką ostatniego malarza Włoch, który się umiał swobodnie pięknem cieszyć, i który umiał pogodne piękno odtwarzać, bez echa ponurej albo sentymentalnej dewocyi późniejszych czasów.

Tu jak na wszystkich obrazach Weronezego, widać same postacie zdrowe, piękne, ludzkie, nieskalane i z pańska wykwintne. Ćmią barwnemi szatami jedwabnemi i aksamitnemi, i ruszają się z umiejętną gracyą, zwracając się często tyłem do widza, ugrupowane teatralnie ale uroczo, i otoczone przez orszak paziów i małp, murzynów, charciczek i piesków bonońskich. Cały elegancki świat dawnej Wenecyi wyległ na tych płótnach z gracyą wielką i pańską choć nieco wymuszoną; wszystkie kobiety bywają cudnemi blondynkami, pełnemi zalotnego wdzięku, a pański wykwint odznacza dzielne postacie mężów. Jeszcze dwa razy będziemy to wszystko podziwiać w pałacu dożów, raz na chrześciańskim, a raz na mitologicznym obrazie.

Wenecyanie odnieśli w przymierzu z Hiszpanami i flotą papiezką wielkie zwycięztwo nad potęgą turecką pod Lepantem. Werończyk podziękował za to Panu Bogu wspaniałym obrazem, zdobiącym obecnie w pałacu dożów ścianę sali Kollegium, czyli po dzisiejszemu rady ministrów, położoną naprzeciw Wschodu. Chrystus

półnagi, poważny i pański, zjawia się, błogosławiąc, na obłoku, otoczony przez dwudziestu ośmiu aniołów, a św. Marek i św. Justyna, patronowie Wenecyi, tudzież Wiara w postaci niewiasty, przyprowadzają przed oblicze Zbawiciela dożę Sebastyana Venier, pod którego dowództwem to zwycięztwo odniesiono. Sędziwa głowa Rzeczypospolitej klęka ze skruchą i wdzięcznością przed Chrystusem, wyciągając doń dziękczynnie ramiona. Doża białobrody, przyobleczony w pancerz i płaszcz długi książęcy, głowa jego jednak obnażona w pokorze, a z dwu pacholąt strojnych, które mu służą, jedno dźwiga płaszcz, a drugie jego hełm. Za dożą stoją rycerz w pancerzu z chorągwią Rzeczypospolitej i Wenecya, owa niewiasta, której pogański tryumf oglądaliśmy już po sufitach pałacu; ale ta Wenecya stoi w pokorze przed Bogiem Chrześcian, a trzyma tylko w ręku czapkę książęcą, którą wynagrodziła bohaterstwo Sebastyana Veniera.

W przyległej sali Anti-Collegium znajduje się Porwanie Europy, obraz w którym Werończyk odetchnął tchem gajów i wód tak pełną piersią, jak może żaden malarz, czy to z tych co go poprzedzili, czy to z tych, którzy po nim nastąpili, bo nie tylko barwy i kształty wiosny oddał, odał także jej cudne upojenie. Układ obrazu wiernie odtworzony wedle opisu starogreckiego powieściopisarza Achillesa Tacyusza, ale czarodziejskie wykonanie jest wyłączną zasługą Pawła z Werony.

Wielkie ciemno-zielone dęby rosną na zielonej łące nad morzem i przepuszczają przez swoje liście i konary wielkie płachty złotego światła słonecznego, a w głębi roztacza się błękitne, niezmierzone morze, pod równie błękitnem niebem. Patrząc na obraz, garną się do ciebie wszystkie wspomnienia wiosny i słyszysz szelest liści, brzęk owadów, mruczenie fali, i wspominasz rozkoszne kąpiele i rozkoszniejszy po nich odpoczynek.

Wśród gaju nad morzem stanął orszak niezrównanie pięknych dziewic, jakieś cudnie piękne niebianki tu przebywają, z na poły obnażonemi piersiami, przyobleczone w strojne szaty, które jednak piersi i ramiona na poły tylko zakryły Jedna z nich, najpiękniejsza pomiędzy niemi, i widocznie ich królowa, Europa, córa Agenora, króla Tyru, siadła na przepysznego białego byka, o wielkich popielatych plamach, co legł na murawie. Upojona wiosną, ma oko rozkoszy miłośnej, a byk czule jej stopy liże. Dziewice służebne spinają szatę swojej królowej i wieniec róż przymocowały jej na skronie. U góry wśród gałęzi igrają, latając dwa małe kupidynki, a jedna z dziewic orszaku wyciąga ku nim ramiona, tak jak gdyby się z nimi chciała pobawić. Snać wszyscy wiedzą, że ów byk to

Quadro di Paolo Caliari Veronese
della Galeria Reale di Dresda
Largo pd. 18. alto p. 7. poll. 3.

Tableau de Paul Veronese
de la Galerie Royale de Dresde
Large 18 pieds 6pouc. 7 pieds 4 pouces

38

BIBLIOTEKA NARODOWA

pan Olimpu, Jowisz, i że on teraz zabierze z sobą oblubienicę swoją i z wybrzeża Syryi zaniesie ją na dalekie wybrzeże Europy. Taka to grupa napełnia pierwszy plan obrazu i uprzytomnia pierwszą scenę znanej mitologicznej opowieści. W głębi, daleko, widać dalsze dzieje Europy. Najpierw zaniesiona przez rogatego Jowisza na nadbrzeżne mielizny morza, igra tam z kupidynkami, a potem przerażona i samotna, rozwarła ramiona i zdaje się wołać o ratunek, gdy się bożek przemieniony w zwierzę wraz z nią wpław puścił na morze szerokie. Paweł z Werony zaczął tu opowiadać na sposób starych Florentyńców, ale o ile wiem, zrobił to raz tylko w życiu i zrobił tak, że mało w czem zamącił jedność akcyi obrazu, główna bowiem grupa na pierwszym planie jest nierównie większą od tamtych, widzianych w dali; na niej cała prawie uwaga spoczywa, a tamte są tylko niby notatki jakieś śliczniutkie, objaśniające tekst główny malowidła.

Nigdzie niebrak obrazów Werończyka; w Dreźnie jednak tylko i w Londynie można sobie po za Wenecyą zrobić słuszne wyobrażenie o barwnym mistrzu. Akademia w Wiedniu posiada dwu wspaniałych biskupów jego penzla, a Belweder szczyci się piękną sceną, w której strojna jawnogrzesznica klęka przed Chrystusem. Druga olbrzymia biesiada przezwana znowu Chrystusem u Lewiego, zawisła w Salon Carré; królowa Saby składa hołd Salomonowi w turyńskiej galeryi, a Chrystus zasiadł w galeryi Brera w Medyolanie na uczcie u Szymona wśród niewidzianej wspaniałości barw. Ale to wszystko mniej więcej bezmyślne i dekoracyjne tylko kompozycye, w których brak myśli i głębszego wyrazu.

Obrazy natomiast, któremi obwieszono wenecką salę w galeryi drezdeńskiej, dają najwyższą miarę geniuszu Wenecyanina. Najpiękniejszym jest znowu Chrystus na weselu w Kanie Galilejskiej. Obraz to bardzo wielki, ale bez porównania mniejszy od swego imiennika w Paryżu, od którego się tem różni, że istotnie przedstawia cud pierwszy Chrystusów, a nie pierwszą lepszą świetną renesansową biesiadę. Prawda, że i tu, prócz Chrystusa i Jego Matki, wszystkich obecnych poubierano w kosztowne weneckie stroje XVI stulecia; prawda, że rzecz całą wbrew historycznej prawdzie, przeniesiono do jakiegoś bardzo bogatego i wykwintnego domu; mimo to. zdarzenie, które tu odmalował Paweł, zostało przezeń dobrze i rozumnie rozważone, i widzimy na prawdę przed sobą chwilę, która nastała po pierwszym cudzie Chrystusów.

Rzecz dzieje się ze wszystkiem na ziemi, i widzisz wyraźnie, że Chrystus i Marya zjawili się na weneckiem weselu pośród mo-

żnej rodziny. Posadzono ich na miejscu zaszczytnem, naprzeciw państwa młodych, pięknej pary, barwnie i wykwintnie wystrojonej, a całkiem zajętej sobą i swojem przyszłem szczęściem. Zabrakło wina gospodarzowi, ojcu panny młodej, otyłemu, wygolonemu mężowi w starszym już wieku, przyodzianemu w ciemną, długą, wolną szatę. Wtedy to Chrystus przez przyjaźń ludzką uczynił swój cud pierwszy pomniejszy, i jakby towarzyski, uświęcając tem uczciwe gody i wesele godziwe. Czarnobrewy, czarnooki Chrystus, jakby zapłonął cały od pierwszego cudu, a oczy jaśnieją mu żarem. Obok Matka Jego zasmuciła się, bo ten pierwszy cud świadczy jej o tem, że się wszystko ziści, i przyjdzie także czas na krzyżową mękę. Do koła smakują goście wino, a starosta w świetnym, opiętym weneckim stroju winszuje gospodarzowi, że najlepsze wino pozostawił na końcu.

Domyślam się, że mamy tu do czynienia z portretami jakiejś rzeczywistej weneckiej weselnej drużyny, której Weroneze w ten sposób życzył, aby Bóg z nowożeńcami przebywał, i aby im się woda zawsze w wino zamieniała. Z pewnością przepysznym portretem rodzinnym jest drugi wielki obraz w tej samej drezdeńskiej sali. Bogarodzica zasiada na tronie z dzieckiem, a u jej stóp siedzą dwaj żylaści, nadzy pustelnicy; św. Jan Chrzciciel i św. Hieronim. Nie w tej jednak niebiańskiej grupie tkwi piękność obrazu; trzeba jej szukać w ludziach, którzy przyszli złożyć hołd Niepokalanej. Nigdzie nie widziano wspanialszego grona panów i dam i pańskich pacholąt na to, które tu klękło. Pióro moje ich piękności odtworzyć nie może; może tylko napomnieć tych, którzy pojadą do niedalekiego Drezna, aby stanęli przed tym obrazem i aby się nasycili pełnią jego barwy i majestatem jego wielmożnej piękności.

Dla braku miejsca pominę Dźwiganie Krzyża i Trzech Królów, dwa obrazy równe rozmiarami tym, o których dopiero wspomniałem, które uzupełniają dekoracyę sali. Zatrzymam się przy obrazie mniejszym; na którym Chrystus łamie chleb przy uczniach w Emaus, dla nadprzyrodzonego światła, jakie zajaśniało na obliczu Zmartwychwstałego, dla wspaniałej iskry religijnego natchnienia, która tu zapłonęła wyjątkowo na obrazie świeckiego zresztą Werończyka.

Takie same uczucie religijne tleje na obliczu strojnej z wenecka damy, która usnęła na pałacowej platformie, przy marmurowych sztachetach, na obrazie zawieszonym w wielkiej sali weneckiej w galeryi narodowej w Londynie. Jest to cesarzowa Helena, przed którą się unosi na tle niebieskiego błękity, zesłane od Boga widzenie: krzyż unoszony przez aniołów.

Sławniejszym jest większy obraz w tej samej sali, wyobrażający rodzinę Daryusza, klęczącą po bitwie pod Issus, przed zwycięzcą Aleksandrem, który ją pojmał. Obraz to znowu nawskróś świecki, pełen blasku i wykwintu; Aleksander i przyjaciel jego to śliczni i pańscy młodzieńcy w starorzymskich zbrojach, przed którymi klękły możne weneckie damy: matka pokonanego Daryusza, jego żona i jego siostry niedorosłe jeszcze. Pełno tu połysku jedwabi; lśnią klejnoty, jaśnieją białe łona, a niewolnicy niepewni swojego i państwa swoich losu, strzegą z tyłu piesków i małp królewskich dzieci. Świat, który widzimy przed sobą, jest tak wytworny, że widz jest spokojny o to, że żadna krzywda nie spotka tych dam, co uklękły przed zwycięzcą.

Migotliwa świetność i dworna wspaniałość Pawła z Werony, zmarłego w pełni wieku, zachwyciła współczesnych Wenecyan i stała się wzorem, który powszechnie naśladowano w Wenecyi przez wiek cały i dłużej, i który dotąd nie zaprzestano naśladować po szerokim świecie, a nawet jeszcze czasem w samejże Wenecyi, w której przecież dawna świetność sztuki tak bardzo zbladła. Jeszcze za życia Pawła warsztat Bonifacyów, o którym już pierwej wspomniałem, zarzucił naśladowanie Tycyana i zaczął naśladować Weronezego, tworząc wielkie obrazy, w których pełno strojnych postaci i wesołych biesiad, i w których bogaty bursztyn weneckich karnacyi, występuje pośród wielobarwnego połysku jedwabi. Po śmierci Pawła powstał w Wenecyi drugi warsztat o tym samym kierunku, któremu przewodniczyli synowie Pawła, i który się nazywał urzędownie warsztatem jego spadkobierców.

Współcześnie z Weronezem cieszył się niepospolitą sławą w Wenecyi i we Włoszech Jakób Robusti, syn farbiarza, zwany przeto sam farbiarczykiem — il Tintoretto (1518 — 1594). Właściwej rywalizacyi między obydwoma uczniami Tycyana nie było, bo hołdowali zupełnie odmiennym zasadom. Tintoretto kochał się w ostatniej manierze nauczyciela, a może nawet przykładem swoim skłonił nauczyciela do tego, by zestąpił na drogę, którą sobie na starość obrał. Malował z zamiłowaniem sceny dramatyczne, pełne gwałtownego uczucia, w których się tłoczyło mnóstwo osób. Najchętniej malował ciała nagie, szczególnie męskie, w postawach śmiałych i w skróceniach niespodzianych, idąc raczej w ślady Michała Anioła, jak Rafaela; obrazy swoje malował za pomocą tysiącznych drobnych odcieni i refleksów, nakładanych jednak bardzo intenzywnie, tak, że robią w ogóle wrażenie ciemne, spotęgowane jeszcze tem, że Tintoretto chętnie rzucał intenzywny promień

światła złotego, na postać najważniejszą obrazu, nakrywając resztę postaci pewnym półcieniem, wśród którego lśniły wspaniałe barwy szat. Tintoretto wypisał na drzwiach swojej pracowni, że chce połączyć rysunek Michała Annioła z kolorytem Tycyana. Istotnie usiłował dojść do tego celu, a prócz tego chciał nadać bursztynowemu kolorytowi Wenecyan większą prawdę przez użycie wielu półtonów.

I Tintoretto dopiął był tego wszystkiego, co zamierzył, tak, że i sam wierzył i współcześni wierzyli, że przewyższył klasycznych malarzy, żyjących na początku XVI stulecia. Potomność tego sądu nie potwierdziła, zalety Tintoretta przeszkadzają sobie nawzajem. Obrazy jego bywają dobrze i rozumnie obmyślane, ale sztuki łamane rysunku, a zwłaszcza niespokojne oświetlenie sprawiają, że nie łatwo myśl obrazu odgadnąć i jego ład rozpoznać. W każdym obrazie Tintoretta znajdziesz ciało prześliczne, naturalnie i bez fałszywej emfazy rysowane, a malowane gorąco i wspaniale, a szaty mieniące się, albo płonące pięknością barwy pełnej, ale mnóstwo cieni misternych, które się przechadza po obrazie i linye i barwy bałamuci, i sprawia, że oko ma często tylko wrażenie, że widzi tłum żółty niespokojnie znaczony. Światłocień Corregia zachwyca, gdy je oko może spokojnie śledzić na członkach jednego tylko ciała, albo pośród jasnych grup bardzo prostej kompozycyi, u Tintoretta światłocień równie misternie oddany, gubi się pośród niespokojnych tłumów; nareszcie umiejętnie rozłożone refleksa, które mnóstwo nowożytnych malarzy podziwia u Tintoretta i u jego weneckich i bonońskich następców, sprawia, że intenzywny koloryt Wenecyan staje się nieprzyjemnie bronzowym, a że półcienie i cienie całe wydają się czasem czarnemi plamami.

Długo nie mógł się Tintoretto dorwać monumentalnych zadań, których gorąco pragnął, i musiał poprzestać na malowaniu portretów, w których przypomina współczesnego Bronzina, ale w których go przewyższa, stając tuż obok Tycyana. Posiadamy wielką galeryę rozmaitych szlachciców weneckich, malowanych przez Tintoretta, wiernie i zgodnie z prawdą. Stoją przed nami w czarnych albo purpurowych szatach, albo w złotym ornacie Dożów, i nie tylko ich rysy znamy — zdaje nam się, patrząc na te portreta, że znamy ich myśli, przyzwyczajenia i namiętności tych dawno zmarłych mężów o ciemno-śniadej cerze. Portreta te nie mają jednak ani tego potężnego życia, które widnieje w portretach Rafaela i Leonarda, ani nie jaśnieją barwną pięknością portretów

Tycyana, i choć bywają zawsze dobrymi portretami, prawie nigdy nie są arcydziełami pierwszorzędnemi.

W roku 1560 postanowiono wspaniały gmach bractwa św. Rocha w Wenecyi przystroić olejnymi obrazami, w sposób tu powszechnie praktykowany, i w tym celu rozpisano konkurs. Mieli malarze weneccy wygotować szkice ze scen z Pisma św., którymi miano gmach obwiesić, tworząc tak wielką wenecką biblię. Tintoretto czuł w sobie potężną, twórczą, dramatyczną wyobraźnię, której dotąd pola popisu nie dano, i postanowił, że przynajmniej tej sposobności nie da uciec. Z takim tedy pospiechem pracował, że zanim inni szkice wykończyli, obraz gotowy umieścił w medalionie pośród jednego z sufitów, twierdząc, że to sposób, w jaki zwykł sporządzać szkice.

Tym sposobem dopiął Tintoretto celu swego i nie komu innemu powierzono przyozdobienie szkoły św. Rocha. Pięćdziesiąt sześć ogromnych, ale niewyraźnych i ciemnych obrazów olejnych powstało w tym gmachu poświęconym talentowi Tintoretta, który w ten sposób przewyższył twórczość Rafaela ilością, choć nie rozmaitością bardzo tu jednostajnych dzieł monumentalnych. Prawie wszystkie te obrazy przedstawiają sceny z Nowego Testamentu, i widać na nich, jak się Tintoretto spieszył, malując i jak wiele umiał. Głębszej myśli, jednolitej kompozycyi, subtelniejszego wycieniowania uczuć i spokojnej muzyki barw nie ma nigdzie. Kolory na prędce sporządzone, nie zawsze harmonijnie dobrane i na prędce nałożone, a mimo to oddają realistycznie najróżnorodniejsze światła i refleksa, straciły wszędzie swój refleks pierwotny, pociemniały, poczerniały prawie, i sprawiły, że nie łatwo się w obrazach rozpoznać i że wyglądają jak ciemna powierzchnia, na której bronzowe plamy ciała ludzkie wyobrażają. Kto się tym obrazom przypatrzy bliżej, ten przekona się, że wszystko tu narysowane z żywą prawdą i z największą znajomością anatomii i perspektywy. A lubo Tintoretto już często kopiował sam siebie, lubo każdą postać nakreślił prawie całkiem na pamięć, według szablonu, bez żadnej bezpośredniej obserwacyi, radząc się wyłącznie wspomnień a nie wzroku; przecież nie brak pośród ogromnych płócien istotnie pięknych postaci, o silnie dramatycznym wyrazie, nie brak scen głęboko pojętych i dzielnie wykonanych. W niezmiernie bogatej a niewielkiej gościnnej sali, tego gmachu, zwanego pospolicie w Wenecyi „szkołą“, znajduje się największy i najpiękniejszy obraz, zajmujący całą największą ścianę, położoną naprzeciwko jednych drzwi komnaty, na którym mistrz przedstawił Ukrzyżowanie Pańskie. Obraz

to dobrze przemyślany i nie pojedyńcze tylko grupy, ale całość tu dobrze skomponowana, koloryt bardziej jak gdzieindziej ponury, przedstawia straszliwe ciemności świętej a okropnej chwili, niebiosa rozdarte nad krucyfiksem, wydają z czarnego łona swojego niepewne światło nakształt błyskawicy, oświecające całe te przeraźliwe ciemności.

Krzyż Pański zajmuje środek obrazu, a mnogie grupy żołnierzy i ludu, tak się gromadzą dokoła krzyża, urągając, trwożąc się, bluźniąc, albo czując wyrzuty budzącego się sumienia. Jednak nie od razu zdołasz widzieć pośród ciemności, zalegających obraz, i powoli tylko rozeznasz szczegóły tego, co się dzieje w owym passyjnym mroku. Na tle szarego nieba rozróżnisz krzyż, i na krzyżu szare wśród nocy ciało Chrystusa, bardzo pięknego, co w wielkim spokoju zwisł na krzyżu, ze spuszczoną głową, tak jak gdyby nie cierpiał, jak gdyby go nadprzyrodzona moc trzymała na rusztowaniu.

U stóp Jana mdleje Madonna, podtrzymywana przez świętych, podobna do piękności Tycyanowych z kształtu, z bardzo szlachetnym wyrazem boleści, ale pogrążona w szarym mroku, tak, że barw na niej nie odróżnisz. W głębi widać krajobraz nocny z mnóstwem niewyraźnych postaci, a między niemi jezdnych i pancernych trybunów rzymskich, wydających jakieś rozkazy. Krzyż dobrego łotra leży jeszcze na ziemi, tak, że jego nagie ciało widzimy pośród zmroku, w śmiałem skróceniu na krzyżu rozpięte, kaci w śmiałych postawach wbijają gwoździe w jego ręce i nogi. Drugi łotr już do krzyża przymocowany, a kaci podciągają ten krzyż za pomocą rozpiętych sznurów, z wielkiem wytężeniem muszkułów. Gdzieindziej chłop jakiś tęgi kopie dziurę, do której wsadzą krzyż dobrego łotra. Wszędzie wrócono do romantycznych obyczajów XV stulecia, mnożąc epizody rodzajowe i charakterystyczne; wszystko jednak ma jakiś nowożytny charakter, przypominający utwory naszych czasów, dzięki archeologicznej ścisłości, zamierzonej przez malarza i dzięki całemu malowniczemu pojęciu rzeczy. Wszystko odmalowane, jakby jaki wielki krajobraz nocny, oświetlony fantastycznie przez jedno tylko mdłe światełko, jaśniejące nad głową Chrystusa, wywyższonego na krzyżu, nad niewiastami bolejącemi i nad niewyraźnym tłumem u dołu, wśród którego wyobraźnia widza błąka się, żądna wstrząśnień i litości.

Niedaleko tego najsławniejszego z obrazów Tintoretta, można oglądać w Padwie Ukrzyżowanie, malowane niegdyś przez Altichiera, i porównując te dwa arcydzieła, można najlepiej sobie

TINTORETTO: UKRZYŻOWANIE - SCUOLA DI S. ROCCO

39

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

zdać sprawę z tego, jaką drogę przeszła sztuka włoska przez dwa wieki. Obraz Tintoretta zdradza nierównie większą znajomość efektu kolorystycznego; robi dla tego z razu na widzu wrażenie o wiele przyjemniejsze, i bardziej się podoba malarzowi, szukającemu za wzorami techniki doskonałej. Obraz Altichiera jest tak niezgrabnym, że wywoła uśmiech na uściech nowożytnego malarza, i że nie zdoła się z razu podobać widzowi, przyzwyczajonemu do biegłości dzisiejszych artystów. Ale gdy się kto obydwom malarzom bliżej przypatrzy, spostrzeże rychło, że starszy obraz padewski, malowany z prawdą nierównie większą, nie krępowaną ani malowniczymi względami, ani klasycznymi konwenansami, i z uczuciem głębokiem i porywającem zastąpiono u Tintoretta przez efektowną pozę, której się malarz wyuczył na pamięć. Obraz Altichiera tedy zdoła widza do siebie przywiązać nierównie więcej od obrazu Tintoretta.

W niezliczonych obrazach, którymi Tintoretto przystroił niebawem mnogie gmachy Wenecyi, brakło zwykle malarzowi tej powagi i tej siły przekonania, którą się jednak odznacza owo Ukrzyżowanie w szkole św. Rocha. Malarz popisuje się zwykle tem tylko, w czem się wówczas najbardziej lubowali Wenecyanie i wszyscy w ogóle Włosi. Daje dowody swojej bajecznej prawie biegłości co do perspektywy, ale chlubi się nadewszystko sztuką malowania nagich albo udrapowanych ciał, ulatujących bez pomocy skrzydeł, sztukę, w której istotnie przewyższył wszystkich florentyńskich i rzymskich naśladowców potężnego a niedoścignionego Michała Anioła. Jednak Tintoretto nadużył tej gimnastyki niebieskiej, tak, że się wreszcie stał nużącym. Tam nas tylko cieszy, gdzie się postarał o lepszy koloryt, jeszcze wenecki naprawdę, w którym ciało ludzkie jakiemś złocistem światłem nasycone, płonie na tle szafirowego nieba.

Najjaśniejszy obraz Tintoretta uwisł w honorowej sali weneckiej akademii sztuk pięknych i wyobraża jakiś legendowy cud św. Marka.

Na wielkiem z lekka podłużnem płótnie widać mnóstwo postaci, zwróconych do nas po największej części plecami, stoją one pomiędzy nami a zachodzącem słońcem, tak, że półcień przyćmił na nich barwy, a nadał kształtem postać emfatycznych sylwet, występujących ciemno na tle jaskrawem. Tylko gdzieniegdzie brzeg białego zawoju, albo nagie ramię niewiasty jaśnieją pełnem światłem, rozświecone ukośnymi promieniami słońca. Stroje tu wschodnie a prawdziwie oddane, życie zalega plac otoczony wspaniałymi

gmachami, postawionymi w stylu weneckiego odrodzenia; jednak ciemna ta masa ludzka pozbawiona prawie światła i światła ludzkich twarzy. Wśród tej masy lśni promieniami zachodzącego słońca oświetlone ciało ludzkie, którego twarz do nas zwrócona, patrzy na nas żywemi oczyma. Jest to niby klejnot kosztowny, tem kosztowniejszy, że w ciemnej oprawie, niby cenne wśród nocy światło pochodni, które oko i duszę raduje.

Tu u spodu w środku obrazu leży nawznak mężczyzna nagi i śniady, w pełni wieku, zwrócony głową i twarzą ku nam, tak, że ciało zuchwale skrócone, uchodzi gdzieś w głąb płótna. Widać tedy włosy i twarz, widać pierś silnie oświetloną, a nóg i innych części przyległych nie widać prawie; a jednak zdaje ci się, że widzisz całego człowieka, leżącego nawznak, a światło słoneczne oblało go złotem, rozdzielając na dwie połowy ciemną grupę, zalegając środek obrazu. Dowiódł tu Tintoretto, że nie ma trudności rysunku, którejby z łatwością nie zwyciężył, że nie ma skrócenia, któremuby nie podołał bez najmniejszego wysilenia; a jeśli to powalone ciało za dowód nie starczy, podnieś tylko oczy, a ujrzysz w górnej części obrazu śmielszy jeszcze popis, jakaś ciemna masa spada tam z nieba, a gdy się jej bliżej przypatrzysz, dostrzeżesz, że to brodaty mężczyzna w klasycznej draperyi, zlatujący na dół z twarzą zwróconą ku ziemi i ku stopom leżącej na ziemi postaci, a ze stopami zwróconemi wprost do nas. Masa ta zaciemniona, która prawdopodobnie sama sobą słońce zasłania, zuchwale w locie chwycona, bardziej jeszcze skrócona.

Postać naga, leżąca na ziemi, jest to niewolnik, niewinnie gdzieś w Indyach męczony, którego św. Marek zlatując z nieba, cudem uwalnia. Twarz męczonego spokojna i pełna radośnej wiary w pomoc cudowną z nieba, wszelkie usiłowania, aby mu ból zadać były daremnemi, i wszystkie narzędzia tortury łamały się, skoro się dotykały jego ciała, jak o tem świadczą ich szczątki rozsypane po ziemi i narzędzia świeżo zgruchotane, które kat wszystkim widzom pokazuje. To też poruszenie wielkie powstało pośród tłumu, niewierni poznali obecność świętej jakiejś mocy i pochylali czoła nad ciałem męczennika, a obok zręczności i wprawy, obok świetności kolorytu, musimy także na tym obrazie podziwiać prawdę, z jaką Tintoretto wyraził różne stopnie i odcienia, zadziwienia, skruchy albo przestrachu.

Po śmierci Werończyka powierzono Tintorettowi kierownictwo robót w pałacu dożów, tu tedy można oglądać wielką ilość obrazów malarza płodnego nad miarę, którego obrazy są tak pospolite

D. Anderson, Rom, phot.

D. Anderson, Rom, phot.

TINTORETTO: „RAJ" WENECJA

40

BIBLIOTEKA NARODOWA

w Wenecyi, że turysta znużony niemi, przestaje być nieraz sprawiedliwym dla Tintoretta. Obrazy te w pałacu dożów wykonał starzec, którego dłoń nie drżała, którego oko zachowało całą bystrość młodości, a którego wyobraźnia zawsze goniła za pomysłem obrazu efektownego, a nie wytwarzała w duszy sceny, którą miał dopiero za pomocą obrazu dla innych uzmysłowić. Obrazy te są przeto tylko obrazami pełnymi ciał nagich, a zuchwale skróconych pięknych postaw i draperyi, głów wyrazistych i kolorów misternie stonowanych; każdy z nich dowodzi największej umiejętności malowania, żaden nie budzi w duszy tego wrażenia, aby malarz był wyobraził szczerze i prawdopodobnie rzecz piękną, którą wpierw ujrzał wzrokiem poety.

Największym obrazem olejnym na świecie jest tu „Raj“, pokrywający całą ścianę ogromnej sali wielkiej rady. W obrazie tym mieści się nieprzejrzana ilość postaci, zanurzonych wśród białych i szarych chmur, jakby cała ludzkość bujająca po niewyraźnej przestrzeni. Niektóre postacie występują jasno na pierwszy plan, ale ogół karnacyi nadzwyczaj misternie zamroczony, jakby przez mgłę, powietrze i oddalenie. Nie rozpatrzysz się w ogromnym tłumie tych głów i postaci, a choć się której przypatrzysz i choć ujrzysz, że piękna, że godna i szczęśliwa, nie zapamiętasz jej nigdy, w pamięci zostanie ci tylko tłum widziany jakby we śnie; wszyscy ci przemienieni, nadzy albo przyobleczeni w piękne czerwone albo błękitne draperye, mają głowy o rysach klasycznych i klasycznym spokoju, podobne do siebie i nieosobiste. Tylko trzy postacie pozostaną ci w pamięci: Chrystus do połowy nagi, siedzący na chmurach w górnej części obrazu, bardzo potężny, szlachetny i spokojny; Madonna w tradycyjnym stroju i z tradycyjną twarzą, pogrążona w modlitwie, i św. Marek u dołu, nagi prawie, siedzący koło lwa, mąż potężny i piękny, z ramieniem tak wyciągniętem, że wychodzi niby z obrazu, co może być dowodem, że Tintoretto nie dbał o techniczne trudności.

W innej sali pałacu dożów podziwiamy obraz wyjątkowo nie wielki, a koncepcyą jasny, a przedmiotem swoim zgodny z ponurą najczęściej skalą barw używanych przez Tintoretta. Ciało Chrystusa nagie legło w pięknej a miękkiej postawie, w objęciach dwu aniołów, płaczących na tle burego nieba, ciemne nagie ciało legło niepokalane śmiercią i nie straciło ani spokoju na twarzy, ani piękności swojej, powieki spokojnie zamknięte, usta na wpół otwarte, i wszystko zda się raczej mówić o śnie ciężkim a spokojnym, jak

o śmierci. Widać, że Chrystus na czas jakiś tylko legł bez siły, a wnet zmartwychwstanie.

Nie będę dalej wyliczał dzieł Tintoretta. W tym samym przedpokoju, w którym stoi porwanie Europy, odmalował tamże Tintoretto dwa obrazy mitologiczne, odznaczające się piękną złotą barwą nagiego ciała bogów i bogiń i niepiękną linyą ich członków, unoszących się wśród powietrza bez pomocy skrzydeł. W kościele Jezuitów Wniebowzięcie Tintoretta odznacza się szczęśliwym układem linyi, a Wesele w Kanie zdobi sufit zakrystyi u Św. Maryi Zbawiennej (Santa Maria del Salute); największy jednak podziw sprawiało współczesnym wystawienie cielca złotego w kościele Bogarodzicy (Santa Maria del Orto), a największy zaszczyt spotkał sędziwego malarza, gdy w roku 1590 odsłonił w pałacu dożów omówiony już Raj; wszyscy bowiem senatorowie weneccy ucieszeni tem arcydziełem, uściskali malarza po kolei, na to, byśmy się dziwili, jakim sposobem ludzie mogli mieć takie oczy, aby wynosić nad wszystko teatralne i jednostajne popisy Tintoretta w mieście, w którem było pełno promiennych obrazów Werończyka, Tycyana i Belliniego?

Aby wymienić wszystkie kierunki malarstwa weneckiego w XVI wieku, trzeba jeszcze wspomnieć o warsztacie Bassanów, na którego czele stał długi czas Jakób Bassano. Arcydzieł nie tworzyła ta pracownia, ale była przygotowaniem przyszłego rozwoju sztuki malarskiej w Niderlandach. Bassano'wie malowali we Włoszech sceny wyłącznie rodzajowe, zawsze te same i na pamięć, zawsze w tem samem oświetleniu. Obstalowywano u nich obrazy religijnej niby albo historycznej treści, bo nie pojmowano jeszcze obrazu, któryby nie miał ważnej treści, ale Bassano'wie nie zważali zupełnie na tytuł płótna i wszędzie malowali trochę owiec i bydła, i grupę lombardzkich parobków i dziewek, siedzących najczęściej na ziemi wśród nocy przy ognisku. Niezgoda między nazwą obrazu a jego przedmiotem zadziwia nieprzyjemnie; rysunek postaci bywa poprawny i śmiały, oświetlenie prawdziwe, a typy są uchwycone na gorącym uczynku; sprzęty różne, które przy parobkach i dziewkach leżą na ziemi, bywają malowane z drobnostkowem staraniem, a niezwykłe wówczas kopiowanie pospolitej natury zapewniło powodzenie tym utworom. Z nimi jednak zestąpiła sztuka ze wszystkiem z krainy słonecznych cudów, a Bassano'wie nie posiadali domasznego humoru, którym można jedynie uszlachetnić obraz rodzajowy. Tintoretto a bardziej jeszcze współcześni Florentyńcy i Rzymianie malowali na pamięć klasyczne

postacie gimnastykujących bogów i świętych; równie bezmyślnie i jednostajnie malowali Bassanowie chłopów i bydlęta, prawie nieruchomych.

Gdy już nie stało Tintoretta, zdawało się Wenecyanom, że wnuk Palmy starszego, znowu Jakób Palma, potrafi utrzymać sławę szkoły. Palma młodszy zwany po włosku Palma Giorine 1544—1628. W istocie był to malarz bardzo biegły i lepszy kolorysta od Tintoretta, ale tworzył obrazy już zupełnie na pamięć i bez najmniejszego względu na wewnętrzną prawdę przedmiotu.

Po Palmie malował jeszcze Varotari, zwany pospolicie Paduańczykiem il Padovanino. Dla nas jest o wiele sympatyczniejszym od swojego poprzednika, ale pozostawił o wiele mniej obrazów. Miał szczególniejsze upodobanie w dziełach Tycyana i naśladował je szczęśliwie. W roku 1632 odmalował wesele w Kanie, które można dziś oglądać w akademii weneckiej, a które mile łechce oko, lubo nie ma wcale świetności nadmiernej obrazów Werończyka; jest to za to scena istotnie biblijna; odbywa się w starożytności, na wsi, i w domu dostatnim, ale wcale nie bogatym; klasyczna piękność i klasyczny pokój owiały obraz, i nie ma tylko tej siły barwy, która wiek XVI znamionować zwykła.

W pałacu Carrara w Bergamie znajduje się wielki obraz Padovanina, wyobrażający wesele Tetydy. Obraz to, który nie można zanadto chwalić; widać na nim najwspanialszy tłum nagich a wiecznie młodych bóstw morskich, o ciałach nad wyraz kształtnych, pięknych i żywych, a przemienionych blaskiem Tycyanowskiej barwy. Choć Padovanino nigdy nie znał Tycyana, bo żył od roku 1590—1650, można o nim powiedzieć, że był najwierniejszym jego uczniem i najszczęśliwszym naśladowcą.

Ze śmiercią Padovanina skończyła się dynastya prawowita mistrzów weneckich, później żyli w Wenecyi naśladowcy dalecy, albo też ludzie hołdujący zupełnie nowym kierunkom. Na czele pierwszych stał w XVIII wieku Tiepolo, naśladowca Werończyka, którego kolory są jednak plamiste i niespokojne. Osobne a zaszczytne miejsce w dziejach malarstwa zdobyli sobie natomiast obaj Canaletto, wuj i bratanic, którzy przez cały XVIII wiek przepysznie Wenecyę malowali, i malarz rodzajowy Piotr Longhi, który współcześnie malował życie powszednie Wenecyan.

XII.

Szkoła Bonońska.

Ostatnią ojczyzną sztuki malarskiej we Włoszech nie była żadna stolica. Prowincyonalne miasto w państwie papieskiem, uczona Bononya, od wieków słynna z uniwersytetu, podjęła spadek starożytny w Wenecyi. W miejsce dawnych pracowni, po których mistrze malarze, uczyli malarzy czeladników — stworzono w Bononyi prawdziwą akademię Sztuk pięknych, w której zastosowano umiejętnie pomyślaną teoryę estetyczną do praktyki malarskiej.

Ludwik Caracci (1555—1619) założył tę uczoną i systematyczną szkołę malarstwa, której zasadą przewodnią było studyowanie natury za pośrednictwem wielkich mistrzów, epoki klasycznej; a zatem właściwe studyowanie owych mistrzów, poprawiane czy też uzasadniane a czasem uzupełniane, przez następne studyowanie natury. Zasada ta nie mogła zrodzić prądów świeżych i oryginalnej myśli, a szkoła Caracci'ego bardzo bliska kierunku Tintoretta, różniła się tem tylko od malarstwa manierowanego, że nie opierała się na jednostronnem i wadliwem naśladowaniu malarza jednego, że przeciwnie usiłowała pogodzić rozmaite i często niezgodne z sobą zalety rozmaitych szkół XVI. wieku we Włoszech.

O tem myślał tedy Ludwik Caracci. Programu swojej „Akademii wdrożonych“ rozumie się na dobrą drogę sam nie rozwinął wszechstronnie. Lubował się bowiem zanadto wyłącznie w dwu tylko malarzach, w Corregiu i w Pawle z Werony, kopiował ich, albo naśladował niewolniczo a nie zawsze szczęśliwie, a gdy się puszczał na samodzielniejszą drogę i kiedy był samem sobą, tworzył dziwne obrazy, właśnie nic a nic nie podobne do tego co tworzyli ulubione jego pierwowzory. Bywały to płótna duże, szare, jakby umyślnie zakopcone, wśród których porusza się konwulsyjnie pra-

wie, jedna tylko postać w mnisim habicie, malowana dziwnie łudząco — a klęcząca, albo siedząca przed trupią głową.

Trudno o coś bezbarwniejszego, trudno o coś, coby oko bardziej smuciło, mimo podziwu, w której wprawia rozum widokiem sztuki, z którą obraz wykonano. Szarość popielata przypomina zimowy zmrok pozbawiony pociechy ogniska, trupia głowa na ziemi, przypomina zagrobową zgniliznę, a nieumyte, niezaczesane, wychudłe ciało mnicha, przyobleczonego w szarą, albo burą włosiennicę, przypomina chorobę i cierpienie. Wśród postu i umartwienia zapadły się policzki, a oczy wyszły na wierzch twarzy; wśród postu i umartwienia zjawiło się ekstatyczne widzenie, ręce mu zadrżały, zabłysły źrenice. Przed stoma laty byłby malarz usiłował odtworzyć to widzenie i byłby umieścił postacie i zdrowe, i piękne a jaśniejące od barw świetnych i pełnych, pośród fantastycznej architektury i promieniejącego krajobrazu. Caracci wiedział zbyt dobrze, jak można naśladować niewyraźne barwy i połowiczne światła rzeczywistej natury, aby się nie chciał swoją wiedzą popisać; zamiast tedy malować to, co idealnie piękne, malował rzeczy powszednie i przypadkowe, a na tem poprzestał, że namalował nie pięknego mnicha uradowanego tem tylko, że ujrzał piękność niebiańską; a Caracci tłómaczył pewno to postępowanie teoryą, że lepiej malować wyraz prawdziwy duchownej światłości, jak niemożliwą postać, nigdy niewidzianego nieba.

Grek albo człowiek z czasów pełnego odrodzenia, byłby patrzał z niechęcią na tę postać niepiękną i niespokojną mnicha; stała się ona jednak hasłem, na około którego stawało pół ludzkości, stało się odpowiedzią katolicyzmu na zarzut protestantów, twierdzących, że Rzym od odrodzenia stał się napowrót pogańskim. Całą sztukę włoskiego malarstwa obrócono na to, aby przedstawić postać wyniszczoną przez dobrowolne męczarnie podjęte za cudze grzechy i dla przyzwyciężenia własnych zmysłów, i nie lękano się obrazić oko, widokiem żyjącego szkieletu o chorobliwej cerze, na to, aby sercu przypomnieć cnotę chrześciańskich ascetów i ekstatów. Katolicy artyści wywiesili tedy tego mnicha jako nową chorągiew i mnich ten miał być ojcem tysiąca podobnych obrazów, malowanych w Hiszpanii w siedemnastym wieku. I we Włoszech nie zeszedł mnich ten bezpotomnie, ale włoscy malarze XVII. wieku nie mogli zupełnej brzydoty stale ukochać; wobec arcydzieł starożytności i odrodzenia musieli wejść na pośrednią drogę.

Społeczeństwo włoskie było u schyłku XVI. wieku pod zaklęciem wielkiej epoki, której już nie rozumiało a od której się nie

śmiało odwrócić. Odrodzenie przeminęło nieodwołalnie, swobodne Rzeczypospolite demokratyczne upadły pod mieczem obcych monarchów i domowych tyranów i zamiast wrzasku mów rynkowych, słyszano tylko szepty przedpokojowe dworskiej arystokracyi. Papiestwo, które czas jakiś stanęło było na czele odrodzenia, aby cywilizacyę pogańską zamienić w służebnicę Chrystusową cofało się przerażone podwójnem widmem niedowiarstwa i reformacyi, a po zuchwałym Arioście nastał sentymentalny Tasso. Ludzie się zmienili, ale jeszcze pełni podziwu dla chwały ojców, nie śmieli się przyznać sami przed sobą do tego, że się zmienili; mówili pokornie, że nie dorośli ojców, ale kłamali jeszcze czas jakiś, że stąpali w ich ślady. Naśladowali tedy zewnętrzny pozór ich czynów, ale w tem naśladowaniu nie było treści. Maska była podobną do żywej niegdyś twarzy ojców, ale twarz pod maską była inna wcale. Dwoistość ta nic potężniejszego udźwignąć nie mogła i nie mogła trwać długo; pozorne podobieństwo do przeszłości runęło wreszcie i w życiu i w sztuce, i nowy świat wyłonił się z toni dziejowej.

Ludwik Caracci doczekał się najdzielniejszej pomocy u dwu bratanków swoich Augustyna (1558—1601) i Hanibala (1560—1609) Caracci'ch, których obydwu przeżył.

Augustyn naukowo uzasadnił i wszechstronnie wyrobił teoryę tak zwaną eklektyczną, to jest, teoryę, wedle której dobry malarz powinien najróżniejsze i najsprzeczniejsze zalety rozmaitych malarzy i szkół połączyć. Tej teoryi hołdował już w Wenecyi Tintoretto; tę teoryę zamienił Augustyn Caracci w system. Należało się jego zdaniem połączyć zuchwały i energiczny rysunek Michała Anioła nietylko z harmonyą linyi, ale także słodyczą wyrazu, które znamionowały Rafaela. Dobry malarz ze szkoły Caraccic'h szukał tej harmonyi kolorów, którą się odznaczali Wenecyanie, i usiłował za pomocą samego już doboru barw wyrazić uroczyste, smętne albo wesołe uczucia i podobne uczucia w widzu obudzić. Nie mniej przeto było jego usiłowaniem te barwy zakryć grą subtelną światłowania, którą się niegdyś odznaczał Corregio. A jeżeli malarz nowej bonońskiej szkoły korzystał z każdej chwili, aby malować perspektywiczne plafony, na sposób lombardski, szukał przecie prostoty w układzie i prawdy w wyrazie, których nie poświęcał nigdy architektonicznym względom. Badając wreszcie przyrodą samodzielnie, winien malarz eklektyczny oddać na ciele i na szatach swoich postaci całą szarość niewyraźnych odbłysków, którą widać na przedmiotach rzeczywistych, przez co siłę kolorytu osłabi, ale podziw malarzy dla siebie zaskarbi. Wreszcie hołdując

TIEPOLO: DROGA KRZYŻ. - S. ALVISO WENECJA

41

BIBLIOTEKA NARODOWA

zasadom dobrego smaku, winien przestrzegać tego, aby się żaden kostium niezakradł między nagie albo klasycznie przyodziane postacie, obrazów treści biblijnej albo mitologicznej, które się wydawały jedynym prawie przedmiotem godnym malarstwa wielkiego. Współczesne kostiumy wydały się jedynie na swojem miejscu tam, gdzie chodziło o portreta, albo o sceny z żywota nowożytnych świętych.

Augustyn Caracci malując, trzymał się wiernie nowo obranej drogi; tak w licznych portretach, jako też w obrazach świętych umiał ciału nadać barwę gorącą i plastyczną miękkość, przypominającą Bronzina i późniejszych Wenecyan. Ale wielkim praktykiem rodziny był Hanibal, i obrazy jego wywarły silny wpływ na całe malarstwo XVII. i XVIII. wieku, choć żadno z nich z osobna, nie zasłynęło głośniej jako arcydzieło.

Hanibal a właściwie Anibale Caracci pozostawił mnóstwo kopii Rafaela, Tycyana, Corregia i innych malarzy klasycznych i umiał doskonale ich sposób malowania naśladować, że często trudno odróżnić kopię od oryginału. A wydarzało mu się także i to, że naśladował manierę, którego ze swoich wielkich wzorów, tworząc zresztą obrazy oryginalne: a udawało mu to się zwłaszcza wtedy, gdy chodziło o Corregia, którego studyował ze szczególniejszem zamiłowaniem Miał jednak obok tego manierę własną, trzeźwą, klasyczną i spokojną. Podziwiano dobry smak jego obrazów i elegancyę licznych postaci, przypominającą starożytne płaskorzeźby, nieprzechodzącą nigdy w manierę, a nie pomniejszającą dramatycznej prawdy wyrazu. Namiętność, radość albo boleść jego postaci bywa radośną choć je powstrzymuje dobre wychowanie. Koloryt jest przyjemny choć bardzo przyćmiony w porównaniu z kolorytym dawniejszych malarzy, a powodem tego przyćmienia subtelność penzla lubującego się w półcieniach i lazurach, które jeden kolor niedostrzeżenie w drugi przeprowadzają; tudzież gruntowne studyum praw powietrznej perspektywy, mocą której barwy przedmiotów błękitnieją i gasną, w miarę tego jak się więcej powietrza nagromadzi między widzem a przedmiotem widzianym. Wreszcie sama wstrzemięźliwość dobrego smaku sprawiła, że Caracci używał w szatach swoich postaci, wyłącznie tak zwanych dzikich kolorów, to jest barw mniej wyrazistych, i niby zwiędłych.

To co powiedziałem tyczy się licznych obrazów olejnych Hanibala. Po pałacach ojczystej Bononyi niebrak także jego fresków. Najgłośniejsze jednak odmalował, gdy go wezwano do Rzymu, we wspaniałym pałacu Farneze, na suficie wielkiej sali, w pierwszych

latach XVII stulecia. Freski te nie uprzytomniają żadnej jednolitej myśli, wyobrażają tylko nagie postacie, poustawiane po gzymsach i po framugach, malowane w perspektywicznem skróceniu, pomyślane szlachetnie, zaopatrzone w atrybuty rozmaitych bóstw i bohaterów starogreckich, a szczęśliwe bezmyślnem szczęściem bogów Epikureje. Postacie te są oświetlone tem jedynie światłem, jakie panuje w sali, tak, aby wywoływały u widzów zupełne prawie złudzenie; nie budzą natomiast żadnej myśli, a cieszą tylko widokiem zdrowia, młodości, piękności i wykwintu.

Szkoła Caraccich nie dodała na razie świetności malarstwu lądu stałego we Włoszech, ale wyratowała jego honor u schyłku wieku XVI, a papież Klemens VIII był rad, że mógł Caraccich wezwać do Rzymu i że mógł udawać, że sam jest niby Juliuszem II, a oni niby Rafaelami. Ale był obóz malarzy i znawców, który twierdził w samym Rzymie, że nie wielka w tem zachodziła różnica, czy kto jednego dawniejszego malarza naśladuje, czy też wszystkich odrazu, że na to, aby być prawdziwie samodzielnym malarzem, i aby tworzyć rzeczy zdrowe i żywotne, należy się tylko patrzyć na przyrodę, a ze wszystkiem zapomnieć o dawniejszej sztuce i klasycznych wzorach. I ci przeciwstawili Caracci'm Michała Anioła Amerighi z Caravagio w Lombardyi, zwanego zwykle il Caravagio (1569—1609).

Caravagio był to szczery i nieubłagany realista. Nauczył się wprawdzie tego wszystkiego, co uczniowie wielkich malarzy pod względem technicznym umieli, ale potem nie popatrzył się nigdy na obraz dawniejszy, na to, by jakąkolwiek piękność tego obrazu naśladować, domyślam się nawet, że obrazami dawniejszymi i całym klasycznym idealizmem serdecznie gardził. Patrzał się tylko na pospolitych żywych ludzi i na ich pospolite otoczenie i malował co widział, nie bardzo dbając o to, czy to piękne, czy to brzydkie? To też dowiedział się od przyrody rzeczy niektórych, o których dawniejsi nie wiedzieli, albo o które przynajmniej nie dbali. Naśladował ciało ludzkie penzlem tak, że się wydaje na jego obrazach zupełnie namacalnem, że można prawie odczuć woń życia. Tak samo malował łudząco szaty; żadnego cerowania na sukni, żadnego brudu na ciele nie darował i stał się malarzem twórcą uderzającej prawdy.

Najbardziej był Caravagio rad, jeśli mógł poziomy powszedni tuzinkowy przedmiot malować. Kilka razy odmalował kosterów, oszukujących w karty niedoświadczonego młodzieńca, jak to widać pomiędzy innymi na jednym z obrazów drezdeńskiej galeryi, i wtedy

dowiódł, jak się dobrze przypatrzył wyrazom ludzkich namiętności. Scena odbywa się w koszarach, pomiędzy oficerami piechoty; młody, a jak się zdaje, lepiej wychowany kadet zamyślił się głęboko nad kartami, i dziwi się, że jego partner wąsaty zawsze wygrywa, a on nieodmiennie przegrywa? Wąsal, który siadł naprzeciwko, cieszy się widocznie zdobyczą, jaka w jego drapieżne ręce wpadła. Drugi wąsal przysiadł się do drewnianego stolika, niby jako widz obojętny i niby od niechcenia zagląda do kart kadeta, a równocześnie znakami tłumaczy jego przeciwnikowi, co się w tych kartach znajduje. Potem podzielą się sutym zyskiem.

Widywaliśmy już nieraz malowidła rodzajowe, wyobrażające sceny z życia powszedniego i współczesnego malarzowi. Pamiętamy, że była chwila w XV wieku, w którym florentyńscy malarze nadewszystko lubowali się w przedmiotach rodzajowych, i że Benozzo Gozzoli w tym rodzaju doprowadził do wysokiej doskonałości. Pamiętamy podobnież, że i Wenecyanie w XVI wieku nieraz malowali tylko życie współczesne swojego świetnego grodu, a że Bassanowie tak daleko posunęli swoje idealistyczne tendencye, że malowali z niewyczerpanem zamiłowaniem sceny z życia chłopskiego. Ale wszyscy dawniejsi malarze rodzajowi wprowadzili sceny z życia współczesnego tylko do obrazów mających niby wyobrazić zdarzenia biblijne, historyczne, albo mitologiczne, nikt bowiem nie obstalowywał, nikt nie kupował czysto rodzajowych obrazów. Wprowadzano tedy sceny rodzajowe do kompozycyi, w których były epizodem rozrywającym nieraz jedność kompozycyi, albo też dawano im tak się rozgospodarować po obrazach niby świętych, że właściwa treść obrazu znikła pośród tłumu epizodów. Pierwszy Caravagio oddzielił obrazy rodzajowe od kompozycyi innych, i zrobił dla malarstwa rodzajowego to samo, co Leonardo da Vinci zrobił był dla portretu. Jedność stylu i kompozycyi zyskała przeto, i obrazy rodzajowe mogły pójść własną drogą, i dojść z czasem do tej osobnej doskonałości, do jakiej je doprowadzili nowożytni, za przewodem Holendrów XVII wieku. Ale odłączenie się malarstwa rodzajowego oddziałało niekorzystnie na rozwój malarstwa wielkiego. Odtąd malarze historyczni i mitologiczni wystrzegali się wszelkich epizodów i niebawem wszelkiego realizmu w swoich obrazach, które przeto straciły także na życiu i prawdzie, stawały się codzień bardziej konwencyonalnemi i mniej zajmującemi, i wreszcie doszły do jednostajności tak mdłej i nużącej, że nieraz obraz włoski, malowany w XVII albo XVIII wieku z bajeczną werwą i łatwością

i z niesłychanym zasobem wiedzy, jest mniej zajmującym i mniej sze robi wrażenie, od nieruchomego ikonu bizantyńskiego.

Jednak Caravagio nie mógł zawsze być szczerym malarzem rodzajowym. Chcąc żyć, musiał malować na obstalunek, a za jego czasów obstalunki bywały zazwyczaj kościelne, przeto i Caravagio musiał malować postacie świętych i sceny z Pisma św., przeznaczone do tego, by stały nad ołtarzami świątyń pańskich. Przedmiot niebiański nie zmuszał jednak malarza do tego, by szukał idealnej piękności, ustępował tylko tyle wymaganiom czasu, nieznoszącego już naiwnych anachronizmów, że postacie swoje drapował z antyczna, albo ewentualnie obniżał, zresztą malował pierwsze lepsze typy, jakie napotkał na ulicy, tem różny od Gozzoli'ch i Werończyków i tem od nich niższy, że nie wybierał typów pięknych i że nie usiłował ich oczarować pięknością barwy i otoczenia, tem tylko zajęty, aby dokładnie oddać pospolitą prawdę, bez dowcipu i bez fantazyi, z ogromną pewnością siebie, i w wielkości naturalnej, od której nie odstępował nigdy. Najwybitniejszymi przykładami tego skrajnego realizmu, zastosowanego do przedmiotów idealnych, dwa obrazy, z których jeden się znajduje w Wiedniu, a drugi w Rzymie. Prosta a zdrowa baba trzyma w ręku grubego, nagiego chłopca, przed którym uklękli włoscy wyrobnicy, a którego podziwiają nieokrzesani włoscy mnisi, pełni prawdy, wyrazu i życia, i to się nazywa w Wiedniu w Belwederze Matką Boską z dzieckiem. Silne postacie z ludu niosą nagie, pokrwawione ciało, a krzyczą przytem gwałtu z przesadnie energiczną boleścią, i to się nazywa w pinakotece watykańskiej Złożeniem do grobu zwłok Zbawiciela. Zaiste sposób malowania jest tu w dziwnej niezgodzie z przedmiotem! Ale nie dziwota, że energiczna prawda obrazów Caravagia znajdowała zwolenników pośród ludzi, których mogła znudzić przyzwoita salonowość Caracci'ch.

Caravagia nie zaliczano wcale do szkoły bonońskiej, ani do żadnej innej szkoły; największy wpływ wywarł na hiszpańskich, neapolitańskich, niderlandzkich malarzy XVII wieku, nie uległszy żadnemu wpływowi, jak chyba tylko wpływowi Bassanów i Bronzina. Uczniowie Caraccich natomiast, którzy o wiele przewyższyli swoich nauczycieli, i którzy się stali nawet istotną chlubą wielkiej szkoły bonońskiej, ulegli także w znacznej mierze orzeźwiającemu wpływowi Caravagia, i dla tego wspomniałem o nim na tem miejscu.

Pomiędzy tymi uczniami najstarszym i najznakomitszym był bez wątpienia Wit czyli Guido Reni, zwany także wprost imie-

CARAVAGGIO: MADONNA - S. AGOSTINO RZYM

DOMENICHINO: PORTRET KARD. AGUCHIA - UFFIZI FLORENCJA

42

BIBLIOTEKA BN WARSZAWA

niem chrzestnem tylko Guido (1574—1642). Za panowania Pawła V odgrywał w Rzymie zaprawdę rolę księcia malarzy, odnawiając pamięć tej artystycznej świetności, jaka przed stu laty opromieniała dwór papieski. Wracał jednak zawsze chętnie do ojczystej Bononii, tu umarł i tu podobno zostawił swoje najlepsze obrazy.

Guido Reni chętnie powtarzał jeden i ten sam przedmiot. Świętego Jana Chrzciciela, św. Sebastyana, Samsona, Dawida z głową Goliatów, św. Jana Ewangelistę, albo wreszcie Wenerę malował po kilkanaście albo nawet kilkadziesiąt razy w życiu, a obrazy te szlachetne ale jednostajne, robią na nas wrażenie tego, że się zdolny malarz na nich dopiero ćwiczył, i że ustawiał nagie modele, aby je potem malować, przezywać świętymi albo bogami, i na nich się uczyć kształtów i barw nagiego ciała ludzkiego.

W tym samym kościele Augustynów w Padwie, w którym Mantegna odmalował niegdyś swoje arcydzieła, uwisł olejny obraz Guida, wyobrażający młodocianego św. Jana Chrzciciela na pustyni; jest to oczywiście studyum z natury, bardzo zbliżone do akademii, chociaż niezawodnie bardzo dobre. Silny, nagi młodzieniec siadł na ziemi, i każąc podniósł prawicę, a woła głośno; obraz wyobraża „głos wołającego na puszczy“, bo nikt św. Jana nie słucha; sam krzyczy wśród obrazu, i przeto mimo piękności i zdrowia, robi dziwne jakieś wrażenie.

Również gipki, piękny i zdrów jest Samson w pinakotece bonońskiej, choć przyćmione barwy ciała wydają się mdłemi obok barw pełnych św. Cecyli Rafaela. Wyszukana znajomość perspektywy powietrznej kazała Reni'emu przysłonić powietrzem postać stojącą na pierwszym planie, z tego wynikło, że się zdaje, że ta postać stoi gdzieś w głębi obrazu, kiedy przeciwnie, postacie dawniejszych Włochów wychodzą z obrazu niejako i idą naprzeciw ciebie; z tego wynikło, że postacie Reni'ego wydają się ziemskiemi i ludzkiemi, kiedy postacie Rafaela jaśniały nadprzyrodzoną pięknością barw cudownych Ale na to, aby Samson albo Dawid, albo Sebastyan malowany kolorami realistycznymi jednak na siebie zwracał uwagę, odmalował go Reni na ciemnem tle, jakby tu o portret chodziło, i tem ściągnął go do reszty na ziemię, ciesząc współczesnych wielką prawdą osiągniętą, a smucąc potomnych ubóstwem pomysłu, przesadnie klasycznem aż nudnem i ponurem. Przytem bohater żydowski z postaci podobny do młodego greckiego atlety, tańczy na palcach i z gracyą ponad głową wywija oślą szczęką.

W podziemiach Belwederu stanął Dawid jako piękny, nagi pacholik, z czerwoną czapeczką na głowie, oparł się o jakąś ścianę, z rycerską fantazyą i wdziękiem niepospolitym, przywiesił do boku nagiego miecz krótki, i trzyma w ręku olbrzymią ściętą głowę Goliata. Rysunek tu nadzwyczaj szlachetny, pełny życia i prawdy, tylko ciało, które występuje na czarnem tle obrazu, jest tak białe, że aż się zdaje, że ktoś je kredą obsypał.

W galeryi książąt Liechtensteinów w Wiedniu zasiadł św. Jan Ewangelista nad wielką księgą w czerwonym płaszczu, a święty zapał maluje się na jego młodocianej, rumieńcem okraszonej twarzy. Tu prawda realistyczna łączy się z pięknością i ze zdrowiem i z wyrazem niewymyślonym, ale chwyconym na gorącym uczynku, i tu mamy przeto przed sobą jeden z najbardziej zajmujących i najpiękniejszych obrazów szkoły bonońskiej. Barwa intenzywna, jak zwykle u Reni'ego, płonie na tym obrazie, a święty zapał płonie w duszy zaczytanego młodzieńca.

Najmniej pięknemi bywają natomiast Wenery Guida. Linye ich byłyby zresztą udatne, ale barwa ich ciała biała i jednostajna, bywa martwą i niemiłą. Na wzór Wener Tycyana, leżą te Wenery bonońskie na łożach barwnych, a Kupidyny unoszą się nad ich głowami; ale tamte Wenecyanki płoną barwą czarodziejską, i zdają się świadczyć o jakiemś potężniejszem i nadprzyrodzonem życiu. Wenery Guida Reni'ego, to niby z gipsu wyrobione lalki, położone na białe prześcieradła.

Ale bardziej charakterystycznemi dla Guida są postacie boleściwe, które malował ze szczególniejszą lubością. Wiek XVII już tęsknił nieustannie za ideałem, którego nie odstępował nigdy, i w który chciał wprawdzie wierzyć, ale w który już nie umiał wierzyć dziecinnie i żywo. Poeta Włoch ówczesnych Torkwatto Tasso śmiał jeszcze wprowadzać czarnoksiężnice do swojej epopei, nie śmiał już dworu Boskiego zawołać, by toczył Boże boje dokoła murów Jerozolimy, i nie pokazał Bogarodzicy ulatującej nad wojskiem krzyżowników, i wysyłającej Archanioła Michała przeciw Lucyperowi, walczącemu cieleśnie w szeregach Saracenów. Tak samo malarze już nie widzieli okiem duszy owych cudów niebieskiej jasności, które się niegdyś jawiły Bellini'emu i Perugino'wi, a przebywając zawsze wśród trzeźwej rzeczywistości, śmieli tylko malować ludzi, którym niedobrze było na ziemi, i którzy za pociechą tęsknili do świata nadprzyrodzonego. Niejedna przeto blada i smętna Magdalena, miękka i naga niewiasta, znękana postem, czuwaniem i łzami, zwraca swoje oczy błękitne i tęskne ku niebu

na płótnach Gwida; łza wielka cieknie po jej białem licu, pierś śnieżna wzdyma się łkaniem, błękitne jakieś refleksa odbijają się słabowicie o jej płeć nieokraszoną żadnym rumieńcem, a gracya jakaś wyuczona i salonowa nie opuszcza jej nawet wśród rzewnej a sentymentalnej pokuty.

Rzecz dziwna, ale zdarzyło się pogance Kleopatrze, o której mi nie wiadomo, aby była kiedykolwiek żałowała za swoje grzechy, że się stała na płótnach Reni'ego zupełnie prawie podobną do Magdaleny. Spoczywa dystyngowanie i sentymentalnie na łożu, z obnażoną piersią i smętnie rozpuszczonymi włosami, a węże włożyła na ręce, oczyma szuka nieba, gotowa doń wzlecieć, gdy ukąszenie gadziny uwolni wreszcie królowę od tej ziemi, pośród której się przecież tak wybornie bawiła.

Niejedna młoda Madonna omdlewa na płótnach Guida w przeczuciu przyszłej męki Syna; niejedna Matka Boska boleściwa załamała ręce i twarzą martwą od cierpienia spogląda z po pod szafirowej zasłony, w świat grzeszny i nieszczęsny. Często po galeryach i zbiorach prywatnych, można spotkać bladych i pomarszczonych starców o kędzierzawych brodach, których Gwido namalował, porwanych zachwytem, albo unoszonych snem jakimś tęsknym; ale pośród zachwytu i pośród snu boleść nie uszła z oblicza świętego, a że Guido był w gruncie rzeczy realistą, choć malował same przedmioty wykwintne, przeto tak Bogarodzice jego, jako też Magdaleny i święci bywają także cieleśnie złamani ciągłym smutkiem, i wyglądają chorobliwie, blado, bezsilnie, a tem większe współczucie budzą u widza, którego nie porywają wcale z sobą w słoneczne raje dawniejszego malarstwa.

Najczęściej bywa sam Chrystus, wieńczony cierniami, przedmiotem natchnienia Guida, a częste na północy popiersia męczonego Zbawiciela słyną po galeryach obrazów, pod nazwą: „Ecce Homo Guida Reni'ego.“ Tak schorzali, że ich ciało stało się podobnem do martwego wapna, poplamionego szafirowymi pasami żył, zwracają oczy do nieba, pomarszczyli czoło i pokurczyli usta. Z pod korony cierniowej spływają na oblicze Chrystusów wielkie czerwone krople krwawego potu. Cierpienie cielesne zamieniło klasyczną piękność Chrystusów w jakąś mdłą szkaradę, a jednak mimo to, Chrystus na takich obrazach, jeśli się nie wydaje wcale boskim i nadludzkim, wydaje się pięknym i szlachetnym. Obrazy te oburzają miłośników klasycznego spokoju, albo energicznego realistycznego piękna, a często do głębi wstrząsają czułemi niewieściemi sercami.

Najznakomitsze boleściwe arcydzieła Guida znajdują się w pinakotece bonońskiej akademii. Tu zajmuje miejsce honorowe słynny obraz zwany „Płaszczem“ (il paglione). Składa się z dwu części, górnej i dolnej, przedzielonych rozwieszoną draperyą, czy też płaszczem, na którym spoczęło na prawdę trupie, ciężkie, sztywne i zielonawo-białe ciało Chrystusa, opłakiwane przez dwu młodych ale poważnych aniołów, o długich szatach i ciężkich pstrych skrzydłach. Nad ciałem stanęła Bogarodzica, szlachetna, blada, spokojna, jak królowa smutku, a przyodziana w poważne fiolety. Za nią widać w głębi ciemno-zielony krajobraz, dość dziwnie przeniesiony w tę górną część obrazu. Pod nią pod płaszczem w dolnej części obrazu siedli w świętym mroku olbrzymi święci, którzy rozpamiętują Mękę Pańską; szlachetne mają rysy, a posągowe prawie postacie; a u stóp ich leży miniaturowy modelik miasta Bononii. Reni wzbił się wyjątkowo w tym obrazie w sfery ideału, i wyobraził scenę wieczną a nie doczesną, dziejącą się między wniebowziętymi. Ale rzeczą wielce charakterystyczną dla tego szlachetnego kierunku w malarstwie starowłoskiem to, że tu przeniesiono smutek i boleść do tej wieczności, w której przebywają święci. Jak przed dwomaset laty Angelico, tak teraz Reni malował wiekuiste rozpamiętywanie Męki Pańskiej. Ale postacie święte bywały u starego Florentyńca na ziemi, a u późnego Bonończyka śmierć i boleść zostały wniebowzięte, tak jak gdyby malarz chciał odjąć nadzieję radośnego szczęścia nawet wniebowziętym.

Na drugim obrazie w pinakotece bonońskiej widać Ukrzyżowanego pomiędzy Matką Boleściwą i najukochańszym uczniem, i ten obraz słynie jako najlepsze dzieło Guida. W istocie nie mogłem dostrzedz różnicy pomiędzy tem a innemi dobremi malowidłami mistrza. Wielki Ecce Homo o pięknem nagiem ciele, rozpięty na krzyżu, na szarem tle nieba, skarży się Ojcu swemu, wzrokiem zwróconym ku niebu, a Marya i Jan, którzy stoją u stóp krzyża, załamują ręce i podobnie jak Chrystus zwracają oczy ku szaremu niebu. Scena przypomina układem obrazy Perugina, i postacie silniejsze od starych postaci umbryjskich, ale zupełnie pozbawione anielskiego wdzięku i nadprzyrodzonego blasku, którymi je opromieniały barwy Perugina, przebywają nie w świecie cudów, ale wśród jakiejś na poły teatralnej a na poły kościelnej rzeczywistości.

Trzeciem a zgoła już realistycznem dziełem Guida w pinakotece bonońskiej jest rzeź niemowlątek. Jedne klasyczne stroje i takież przybory wynoszą malowaną scenę ponad codzienną a okropną

jakąś rzeczywistość; zresztą wszystko tak prawdziwe i tak rozpaczliwe, że aż wstrętne; nic tu nie pomaga, że rysy i kształty postaci malowanych są piękne, dowodzi to tylko, że Reni nie doszedł do granic ostatecznych realizmu, tam gdzie przebywają niektórzy malarze dzisiejsi, ale nie pomniejsza okropności ran malowanych z wszelką dokładnością i kurczowych wyrazów na twarzy nieszczęśliwych matek, opłakujących dzieci swoje. Obraz ten miał urok nowości dla ludzi owoczesnych przyzwyczajonych do cudownego świata, którzy twierdzili, iż ten właśnie obraz przewyższył wszystkie dzieła Rafaela razem wzięte; a nowożytny realista pragnący silnych wstrząśnień nerwowych, powie może, że konwencyonalność przyborów i jednostajna piękność twarzy i kształtów przeszkadza pełni zamierzonego efektu, i że przeto całe dzieło jest połowiczne i niedoszłe, że odstąpiło od dawnego idealizmu, a nie doszło jeszcze do nowożytnego realizmu.

Mówiłem już o martwych Wenerach, które malował czasem Reni. Chodząc po pałacach Bononii i Rzymu, znajdziesz jeszcze mnogo jego obrazów mitologicznych, i tu bywają lepszymi jak gdzie indziej. Bywają Apoliny albo Dyany, albo alegorye pełne jakiejś siły i życia wykwintnego i pańskiego. Gdy Guido na starość przystępował do malowania tych bogów rozpaczy, tak był już przywyk jego penzel do malowania scen rozkoszy, że stracił wszelką świeżość i wszelkie zdrowie, i wtedy przedstawia nam król eklektyków najczęściej zamiast młodych bogów Olimpu, mdłe trupy urobione z gipsu; ale nie zawsze — i Rzym liczy między swoje arcydzieła mitologiczny fresk Guida.

Na suficie pałacu Rospigliosi wyjeżdża Feb z pośrodku obłoków, na złotym rydwanie, ciągnionym przez srokate konie; wyprzedza go zorza z zapaloną pochodnią, pląsają przy nim nimfy w postaci starogreckich dziewic. Wszystko piękne i młode i świeże jak wiosna, albo jak brzask poranku. Tutaj w Rzymie porzucił młody Reni tradycye połowicznego bonońskiego realizmu i raz przynajmniej malował w życiu tak, jak byłby zawsze malował, gdyby był żył na początku XVI stulecia, a dowiódł, że byłby był w tym wypadku jednym z najznakomitszych malarzy klasycznych, tak jak w sto lat później był istotnie najznakomitszym malarzem eklektycznym we Włoszech. Nie sam talent malarza, nie samo jego usposobienie stanowią o rodzaju i wartości jego obrazów, a najważniejszy na to wpływ wywiera kierunek stulecia. Za dni Filipa III hiszpańskiego nie można już było żądać od szerszej publiczności, aby na obrazach mistrzów i w dziełach poetów oglądała ciągłe cuda;

większość ludzi domagała się w rzeczach poważnych rzeczywistego salonowego tylko wdzięku i pełnej sentymentalnej a mdłej zadumy, w rzeczach zabawnych ulicznej pospolitości. Tak przynajmniej bywało podówczas we Włoszech i do tego stosował się zazwyczaj Guido Reni, i otrzymywał huczny poklask za to, że się tego trzymał. Gdy jednak trafił Reni na księcia Rospigliosi, dość wykształconego, aby się przedewszystkiem lubował w sztuce klasycznej, potrafił odmalować klasyczne dzieło prawie doskonale. Zaniechał sztuczek perspektywicznych i nie pragnąc złudzenia, którego w gruncie nigdy w zupełności osiągnąć nie można, malował plafon tak, jakby był odmalował obraz, który potem na suficie zawieszono; tak jak Michał Anioł i Rafael podobne obrazy na sufitach malowali, zanim Correggio Włochom głowy pozawracał swoimi parmezańskimi freskami. Zupełnie piękny, młody a jednak potężny Apollo promienieje na złocistym rydwanie, przecudne nimfy tańczą dokoła rydwanu, a Aurora ulatuje ze swoją pochodnią przed Bogiem, niosąc światło w noc, i tworząc tem przecudny efekt barwy, obcy zazwyczaj mdłym malowidłom XVII wieku we Włoszech.

Już nie ma tego tchnienia pełnego renesansu w wesołych obrazach treści religijnej, które Guido potworzył, a które bądź co bądź należą do najlepszych jego obrazów. Belweder wiedeński szczyci się słusznie wielkim obrazem, wyobrażającym Chrzest Chrystusa; wśród Jordanu. Na tle pięknego krajobrazu i błękitnego nieba, stoją dwaj zupełnie nadzy młodzieńcy: Chrystus i św. Jan Chrzciciel. Współcześni podziwiali taneczny prawie wdzięk ich postawy i słodycz czułą ich wyrazów, a nam się wydaje, że właśnie ten wdzięk i ta słodycz psują obraz, i z bogów czynią muszkularnych salonowców, o których nie wiadomo dla czego mają być nagimi. Podobny duch wieje z dwu sławnych olejnych obrazów w Rzymie, ze Zwiastowania w kaplicy pałacowej w Kwirynale i ze św. Michała w kościele tegoż imienia; ale oprócz tego są na tych dwu obrazach ślady nazbyt białego, prawie wapiennego koloru, szpecącego niektóre arcydzieła Reni'ego, a mającego tu dość niefortunnie wyobrażać ową światłość niebiańską, którą niegdyś malował Filipo Lippi nierównie szczęśliwiej, oblewając obrazy swoje białością przezroczystą, mleczną i szklistą. Współcześni jednak nie mogli się nigdy dość nachwalić dobrze wychowanego wdzięku, z którym arcywzór chrześciańskich pensyonarek, Marya, słucha wiadomości, przyniesionej przez wykwintnego posła i rycerskiej gracyi, z jaką dystyngowany kawaler niebieski, św. Michał, do reszty pognębia szkaradną i źle wychowaną poczwarę, Szatana.

Rzadkie i słabe są portrety Guida. Jeden z nich jest wszelako jego arcydziełem. Przezwano go zgodnie ze straszliwą legendą imieniem: Beatrice Cenci. Nie wiem wszelako, czy ten portret ma istotnie co wspólnego z nadobną ojcobójczynią, o której wolno powiedzieć, że raczej była nieszczęśliwą a nie występną. Jest to dziewczę w białym płaszczu i białym zawoju, z jakimś dziwnie tęsknym i niezrównanie uroczym wyrazem twarzy. Portret ten prawie całkiem bezbarwny, ale dziwnie wzruszający i przejmujący, przechowują w pałacu Berberini w Rzymie, a do niedawna nie pozwalano nikomu robić kopii tego prześlicznego białego obrazu. Dziś kopie robić wolno i tych kopii jest moc niezliczona; ale to kopiowanie arcydzieła sentymentalnego Guida jest trudem zmarnowanym; kiedy malował tę głowę, był naprawdę natchnionym i pewnie sam nie wiedział jakim sposobem kierował penzlem, aby nadać obrazowi wyraz niewysłowiony; żaden krytyk nie potrafi wyjaśnić tego, które to połyski światła i cieniu, które ledwo dostrzeżone wygięcia linyi oczu lub ust nadają obrazowi urok jego wyjątkowy, żaden kopista nie potrafi tego uroku odtworzyć. Kopie Beatrice Cenci są przeto niby podobne do pierwowzoru, ale wcale nie świadczą o jego subtelnej piękności.

Obok Guida Reni'ego stanął Dominik, czyli Domenico Zampieri, zwany zwykle Dominkiem, il Dominichino (1581 do 1641). Malarz ten przejął więcej jeszcze realistycznego kierunku Caravagia, choć nie przestał być uczniem Caracci'ch, był mniej eleganckim i mniej sentymentalnym, ale przytem także o wiele energiczniejszym od Guida; nie usiłował wszystkich barw przygasić w imię dobrego smaku, nie bał się słońca i głównie w ten sposób odtwarzał powietrze, na swoich obrazach, że otaczał właściwy kontur ciała bledszemi barwnemi odblaskami, jak to czynili już niegdyś Tycyan i Sebastyan del Piombo.

Największą część życia spędził w Rzymie i tu pozostawił wiele energicznych i pięknych istotnie obrazów.

Czem są dla Reni'ego studya głów boleściwych, tem dla Dominichina są sybile, które można spotkać wszędzie prawie, tak w Rzymie jak i po galeryach europejskich, a przedewszystkiem w Rzymie, w galeryi kapitolińskiej. Bywają to tęgie dziewki, z zawojem na głowie, ze zdrową i rumianą cerą, z muszkularnemi ramionami i wyrazem jakiegoś zdrowego, wiejskiego natchnienia. Rękę podniosły, wróżąc, w oczy tobie patrzą rozumnie i krzyczą tak głośno, że się ziemia gotowa zatrząść pod niemi, słuchając wieszczby o przyszłym Zbawicielu, Panu potężnym wszechstworzenia.

Dokoła bazyliki św. Maryi Większej w Rzymie, stąpa zastęp potężnych a zdrowych apostołów, których Dominichino odmalował al fresco w kolosalnych rozmiarach. Postacie te krążą parami dokoła kościoła, podpierając się wielkiemi laskami i niosąc księgi. Dominichino mając te postacie tworzyć, przejął się tradycyą całej przeszłości chrześciańskiej. Apostołowie są tak uroczyści, poważni i potężni jak na jakiej starodawnej mozaice, albo na słowiańskim ikonostasie, i miejsce, które zajmują w bazylice jest to samo, po którem niegdyś kroczyli po bazylikach święci, spieszący, aby złożyć hołd barankowi. Wśród tej hierarchicznej powagi jest tylko nowym układ parami, który niebawem oddziałał na podobne malowidła na Rusi, nową, potężna, indywidualna charakterystyka apostołów. Chciał bowiem Dominichino pogodzić uroczystość starochrześciańską z harmonią linyi i pełnią barw sztuki XVI wieku, i udało mu się to w jednym z siedmiu głównych kościołów chrześciaństwa, gdzie wyszły z pod jego penzla postacie przypominające największych włoskich malarzy.

Wspaniała galerya obrazów w pałacu Borghese w Rzymie przechowuje pomiędzy arcydziełami swojemi równie piękne a sławniejsze dzieło Dominichina, zwane kąpielą Dyany. Zbrojna, silna, piękna bogini w krótkiej tunice tradycyjnej, wybiega ze starego lasu dębowego, wśród orszaku nimf swoich, biegnąc ku wodzie rozlanej na pierwszym planie obrazu. A taka jest siła w tym roju dziewic, że zda się cały las pełen ich łowczych okrzyków, a ziemia trzęsie się pod ich stopami. Sama bogini podrzuca kołczan i łuk radośnie, ciesząc się nadmiarem sił i wiecznej młodości. Przy niej na prawo przecudnie ułożona grupa dziewic, stojąc i klęcząc, strzela z łuku do ptaka, ulatującego ponad ich głowami. Na pierwszym planie kąpie się dwoje prześlicznych dziewcząt, a musisz podziwiać, z jak doskonałą sztuką oddał mistrz ciało na poły w wodzie zanurzone. Obok inna nimfa o niespożytej sile poi charty bogini, z których jeden się wyrywa niecierpliwie, dostrzegłszy z daleka jakąś zwierzynę. Naga nimfa siadła na murawie nad brzegiem strumienia i sandał zdejmuje, aby swe wdzięki do wody zanurzyć. W głębi wreszcie wśród krajobrazu widać nimfy, mocujące się, biegające o lepsze, albo niosące ubitą zwierzynę. Po raz ostatni zajaśniała może na płótnie cała siła i świeżość i zdrowa piękność pełnego odrodzenia, po raz ostatni przemówiła jego młodociana poezya.

Równie młode i swobodne, równie piękne postacie widać na obrazie Dominichina, przechowywanym w pinakotece bonońskiej, kędy Bogarodzica zasiada z dzieckiem na obłokach pośród

roju aniołów pulchnych i rumianych. Pełno tu swobodnego życia i uroczej poezyi, niebo tu pełne igraszki i spiewu, a to chyba tylko o jakiś cień obniża ton przecudnego obrazu, że brak ze wszystkiem mistycznej nuty, pośród tych niebiańskich zachwytów, i że to prześliczna wprawdzie ale ziemska całkiem matka siadła wśród roju dzieci na niebieskim obłoku, całkiem ziemską wesołością opromieniona.

Zazwyczaj jednak wiek XVII wywierał swój wpyłw na Dominichina, i żądał, aby zaniechał malowania zdrowia i wesołości, i aby podobnie jak inni uprzytomniał nie tych co bawią pośród nieśmiertelnej chwały, ale tych, którzy się tej chwały dobijają z niemałem wysileniem, z tęsknotą duszy i cierpieniem ciała. W obrazach wyobrażających tę walkę, nie przestał Dominichino być szlachetnym i nie zaniechał malowania postaci potężnych, jaśniejących silnemi barwami. Ale ziemski, pełny, niezrównany realizm w wykonaniu każdego szczegółu ciała i stroju, i w odtworzeniu każdego wyrazu twarzy i rąk, robi te obrazy tak uderzającemi, że żaden inny obraz, przedstawiający ascetyczną dewocyę, albo męczeństwo nie robi tak silnego, ale dla wielu tak przykrego zarazem wrażenia. Dawni treczentyści malowali sceny podobne; ale kiedy Lorenzetti albo Altichiero malowali śmierć, ból i chorobę, przedstawiali tylko generalne linye zdarzeń, genialnie nie raz uchwyconą, ale oderwaną ideę męczeństwa albo boleści. Dominichino i jemu podobni malowali z niesłychaną dokładnością każdą zmianę, którą na ciele wywołała boleść, i przeto dreszcz nas przenika, gdy na ich obrazy patrzymy.

Najsławniejszy stoi w galeryi watykańskiej, w tak zwanej sali trzech obrazów, gdzie się znajdują już tylko Przemienienie Pańskie Rafaela i tegoż Madonna z Foligno. Wielki to zaszczyt dla obrazu Dominichina, ale nie masz między tymi trzema obrazami zgody, a kto lubi idealną piękność niebiańskiego Rafaela, ten się nie łatwo pogodzi z silnym realizmem, z jakim Dominichino odmalował komunię ostatnią św. Hieronima, naśladując wprawdzie podobny obraz Hanibala Caracciego, wystawiony w pinakotece bonońskiej, ale przewyższając tak stanowczo pierwowzór, że gwoli naśladowania o pierwowzorze ze wszystkiem zapomniano.

Nie ulega wątpliwości, że podobnie jak w kąpieli Dyany tak i tu jest więcej wyobraźni, rozmaitości i więcej interesu, jak w zwykle zbyt rozumnych i trzeźwych utworach bonońskiej szkoły. Na środku obrazu klęczy nagi święty Hieronim, starzec w ostatniem stadium zgrzybiałości, trup żywy, ciało już w rozkładzie. podtrzy-

mywane przy doczesnem życiu przez cud wiary, aż do chwili, w której przyjdzie do niego ksiądz i poda jemu wiatyk do ostatniej podróży. Trupa żywego, klęczącego przed Sakramentem, podtrzymują aniołkowie, prześliczne niebiańskie dzieciaki, pełne wdzięku i zdrowia, a wyraz najgłębszej wiary i religijnego zachwytu łączy się z agonią śmierci, oddaną z niemiłosierną prawdą. Wielki lew, który pustelnikowi grób rozkopał, spoczywa u stóp konającego. Kapłan pochylił się ku niemu we wspaniałym, starannie malowanym ornacie, z wyrazem skruszonym i pobożnym na pięknej twarzy, i podaje mu hostyę, a orszak kapłana milcząc podziwia cudowne zdarzenie, a wszystko odmalowane z taką wiarą i z taką prawdą, że mógłbyś wierzyć, że Dominichino był naocznym świadkiem tego, jak się łaska Pańska ziściła konającemu Hieronimowi.

W kościele św. Maryi Anielskiej w Rzymie znajduje się męczeństwo św. Jędrzeja, bardzo wysoko Dominichinowi poczytane, w którem pokazano ze wszystkimi szczegółami i w sposób uderzający, jak to świętego rozkładano w X na jakiś wybredny krzyż. Siła i piękność umęczonego i katów, i pełnia muszkularnego życia zachwycają w tym obrazie, który jest zresztą dalekim od straszliwego realizmu, z którym malowano nieraz w XVII wieku sceny męczeńskie. Na innych obrazach w Rzymie widać, jak to darto ze świętych pasy, albo z nich wyciągano na motku wnętrzności; a czem doskonalszą bywała niezrównana częstokroć technika szkoły bonońskiej, tem bardziej odrażającemi bywają dla nas takiż wyobrażenia cielesnej męki, malowane dla zbudowania pokoleń XVII wieku, u których tłumy podobnie zresztą jak i dzisiaj, łaknęły widoku okropności i garnęły się chętnie do obrazów, na których można było oglądać rany, trupy i kurcze boleści. Na tych tedy płótnach krwawią się rany w naszych oczach, ciało drga od boleści, a konwulsya okropnej męki tak wykrzywia twarz, że ściera z niej wszelką piękność, czy to cielesną, czy to duchowną.

Byli w Bononii w szkole Caraccich malarze inni, którzy szukali wyłącznie piękna i słońca i radości, ale nie umieli w te rzeczy przyodziać niespożytą siłę, jak to czynił czasem Dominichino, a owszem mniemali, że wdzięk jest nieoddzielnie złączonym z pewną mdłą niewieścią albo dziecięcą słabością i przeto przypominali ideał słodki a bezsilny lombardzkich malarzy epoki klasycznej. Na ich czele stanął Franciszak Albane (1578—1660) malarz, który nie pozostawił po sobie żadnego głośniejszego arcydzieła, ale który stworzył ogromne mnóstwo niewielkich, a jak najmilszych olejnych obrazków. Ukochał dzieciństwo i wiosnę, i umiał

je wyobrażać z całym kunsztem dojrzałego malarstwa, zupełnie, a może zanadto pewnego środków, którymi rozporządzało. Obrazy jego wyobrażają tedy zielone łąki, obrosłe drzewami i zwilżone wodami strumieni, ponad któremi płonie słońce południa, na pogodnem błękitnem niebie. Takie łąki, takie krajobrazy malował już niegdyś Giorgione w Wenecyi, ale u Albane'go zapanowała rajska jakaś pogoda, przypominająca białem światłem swojem bajki poetów pogańskich o błoniach elizejskich. Nie masz pomiędzy postaciami na krajobrazie ani zadumy, w której się lubował Giorgione, ani romantycznej mięszaniny, nagości ze strojami weneckimi albo wschodnimi. Same nagie amorki pląsają klasycznym obyczajem po łąkach zielonych, dokoła drzew rozłożystych, ciesząc białem a pulchnem ciałkiem i ruchami zawsze wdzięcznymi. Z rzadka trafiają się obrazy, w których dorosłe postacie zamiast dzieci zjawiły się na szczęśliwych błoniach, a wtedy także wszystkie postacie bywają kostiumowane mitologicznie, albo bywają nagiemi, albo przyoblekły klasyczne szaty, przepysznie fałdowane; zawsze wydają się zupełnie szczęśliwemi i pozbawionemi wszelkiej troski; zawsze odznaczają się najlepszym w świecie salonowym układem, jaki tylko mógł być na dworze najjaśniejszego Jowisza na Olimpie, i w Wersalu na dworze najjaśniejszego Ludwika, którego chwała ztamtąd promieniała na całą Europę.

Przedmioty pobożne trafiają się rzadziej u Albane'go, a niebo chrześciańskie przypomina u niego żywcem salony i milutki Olimp, wymarzony przez ludzi XVII stulecia. Aniołkowie, Chrystusiki i święte Janki zastępują mitologicznych kupidynków; zachwycają pięknością i pulchnością ciałka i twarzyczki, a bawią nieraz nienaturalnem udawaniem zajęć właściwych starszemu wiekowi. Czasem sentymentalna nuta przebrzmiewa przez te milutkie utwory. Tak n. p. trafia się dość często widzieć obraz Albanego, na którym nagi Chrystusik usnął na drewnianym krzyżu, właśnie tak wielkim, iżby można na nim rozpiąć jego dwuletnie ciałko.

Czwartym pośród współuczniów ze szkoły Wdrożonych był Jan Franciszek Barbieri, zwany, sam już nie wiem dla czego: il Guercino (1590—1666). W nim występują może najwyraźniej znamiona tej wielkiej ostatniej włoskiej szkoły malarskiej.

Jakiebykolwiek Guercino malował przedmioty, zawsze nadawał postaciom swoim ten sam szlachetny wyraz osób smętnych, dobrze wychowanych, oczytanych, rozmarzonych i bardzo salonowych; postacie te ubierał albo całkiem klasycznie, albo w jakiś kompromis pomiędzy klasycznym a tureckim strojem, w coś na kształt stroju

Turków i Turczynek w balecie; barw jaśniejszych i wyraźniejszych nie używał, lubując się w dzikich kolorach i odcieniach mięszanych a subtelnych, postacie swoje mieścił w świetle przypominającem mdłe oświetlenie cienistych pańskich komnat, a nadawał im niezwykłą plastykę za pomocą czarnych cieniów, któremi tło obrazu zasłaniał a muszkuły ciała i fałdy szat oznaczał.

Guercino podobnie jak wszyscy prawie Bonończycy, był malarzem odtwarzającym arystokratyczne ideały. I nie oni pierwsi. Przed nimi na półtora wieku malował Dominik Ghirlandaio rozumną kupiecką arystokracyę florentyńską, taką, jaką sama być chciała, otoczona tem wszystkiem, co umysł uczony i swobodny mógł wytworzyć najpiękniejszego. Później znowu apoteozował Weroneze wspaniałość barwną arystokracyi weneckiej. Teraz arystokracya dwu wielkich monarchii, hiszpańskiej i francuskiej, kochała się w wykwincie tym wyszukańszym, że był niby skromnym, i odkryła tę wybredną a najkosztowniejszą rzecz, jaką przezwano do tego czasu mianem dobrego smaku. Sentymentalizm stał się modą i pozostawiono źle wychowanym prostakom zwyczaj cieszenia się życiem. Smętnie przeto i mdłemi barwami, kształtnie, ale z wielkim umyślnym brakiem szczegółów malowali Bonończycy świętych i bożków na wzór tej arystokracyi.

Jeszcze jedną i to najważniejszą różnicę w pojmowaniu malarstwa arystokratycznego u Florentyńców i Wenecyan niegdyś, a u Bonończyków potem, to, że dawniejsi malarze malowali wspaniałość arystokratyczną na to, aby się lud cały mógł nacieszyć jej świetnością i kunsztem malarza. Bonończycy malowali arystokracyę swego czasu, nie wiedzieć dla czego przebraną w szaty klasyczne wyłącznie dla tejże do zbytku cywilizowanej arystokracyi. Obrazy ich przeważnie przeznaczone dla wnętrza pałaców miały być niezrozumiałemi dla gawiedzi. Tak jak bywa zadaniem wielkich państwa, umeblować swój dom i ubrać siebie samych, tak, aby tylko znawca poznał, że to umeblowanie i ubranie bardzo drogie; tak było zadaniem malarza ukryć własny talent, aby gmin piękności obrazu poznać nie mógł, i aby tylko wykwintny znawca mógł dostrzedz całą sztukę, za pomocą której przygaszono barwy i ukryto najśmielszy nieraz rysunek. Miejsce dawnej naiwności zajęła teraz wyrafinowana precyzya, misternie przyćmiona, ilekroć nie chodziło bardziej ludowemu malarzowi o to, by właśnie pozyskać poklask tłumów jaskrawem odmalowaniem męczeństwa, pokuty, albo przeciwnie rubasznego pospolitego życia.

Tak tedy dystyngowanie malowali Jędrzej Sirani i jego córka Elżbieta, Cigoli i inni pomniejsi Bonończycy, tak przedewszystkiem malował Guercino swoje smętne popiersia i swoje rzadkie większe obrazy, które się znajdują prawie tylko w Rzymie, a pomiędzy któremi św. Petronela w Kapitolu zajmuje pierwsze niezawodnie miejsce. Ciało świętej każe ziemski kochanek wydobywać z grobu, aby na nie spojrzeć po raz ostatni, a Chrystus w niebie przyjmuje duszę do swojej chwały. Na dole jest trochę rodzajowej i ziemskiej prawdy, której zazwyczaj brak u Guercina, nie w realistycznem wykonaniu, ale w konwencyonalnych pomysłach, na górze salonowe zachwyty etykietalnego nieba, nieustannie poruszanego tanecznie, a prawie gimnastycznie pośród atmosfery pełnej nieuchwytnych obłoków.

Naprawdę talent Guercina nie dorównał nigdy talentowi Guida Reni'ego. O tem przekonano się, gdy Guercino próbował ubiegać się o lepsze z Guidem, malując ten sam przedmiot, i gdy podobnie jak Guido w pałacu Rospigliosi, sam odmalował zorzę, wyprzedzającą rydwan słońca na suficie w willi Ludovici w Rzymie w oficynach. Układ obrazu i sam jego pomysł jest tu odmienny jak u Reni'ego, a jednak podobieństwo jest tak wielkie, że nie można nie porównywać obydwu utworów. U Guercina nie słońce ulatuje na rydwanie, jeno zorza, w postaci młodej, klasycznie przyobleczonej niewiasty, trzymającej lewicą lejce, któremi wiedzie parę cwałujących łysych koni, a rozrzucającej prawicą kwiaty. Jeden amorek siadł przy niej na rydwanie, drugi nad nią ulatuje, przed nią lecą jakieś nimfy, które czasem niosą jakieś gwiazdy na głowie, a czasem rosę niebieską z dzbanka na ziemię wylewają. Z tyłu za nią siadł na obłokach stary, nagi czas, z którego geniuszek skrzydlaty właśnie płaszcz nocy zdejmuje. Wszystko to odmalowane w niewielkim pokoju, na dość niskim suficie, w skróceniu tak, aby widzowi się niby zdawało, że to rydwan prawdziwy ponad głowami ulatuje; przez to wszystkie postacie straciły na piękności, a widz ma to nieprzyjemne uczucie, jakoby te konie i ten wóz gotowe mu były spaść na głowę. Przytem barwy są raczej niespokojne i nieprzyjemne. Guercino chciał wyjść na pełne słońce greckiego mitu, i nie sprostał jego talent powziętemu zamiarowi.

Obok właściwych Bonończyków istniało w XVII i XVIII jeszcze wieku grono włoskich malarzy, którzy tworzyli po rozmaitych miastach włoskich, obrazy częstokroć pełne znakomitych zalet i płonące świetnym kolorytem, choć zawsze prawie

krępowane zbyt licznemi formułami klasycznego i salonowego konwenansu.

Na ich czele przyjdzie nam postawić Krzysztofa Allori, Florentyńca, żyjącego od roku 1577—1621. Wspominaliśmy pierwej jego dziada Florentyńca Bronzina, jako biegłego portrecisty, a Krzysztofa stawiamy na czele całego kierunku jemu podobnego i dla tego, ponieważ był najstarszym pośród tych postronnych naśladowców bonońskiej szkoły, i ponieważ miał talent najenergiczniejszy i najmężniejszy. Nigdy nie omdlewają jego postacie wśród refleksów, półcieniów i salonowych zachwytów, i owszem bywają zawsze zdrowe, piękne i silne, a gorący koloryt jego płócien przypomina nieraz późniejszych Wenecyan. Byłby wielkim naprawdę malarzem, gdyby się nie był wygodnie zakochał w bardzo udatnej własnej kompozycyi, i gdyby nie był potem większej części życia spędził na tem, że z małemi odmianami wciąż jeden i ten sam obraz malował. W wielu przeto galeryach Europy można oglądać dumną Judytę Allori'ego, niosącą w jednym ręku miecz, a w drugim uciętą głowę Holofernesa, a bywa to zawsze smagła, czarnobrewa królewska niewiasta, o wspaniałem wejrzeniu, której zazwyczaj dla większego kontrastu jakaś starka towarzyszy.

Później malował we Florencyi Karol czyli Carlo Dolci (1616—1686), mąż wielce pobożny, którego obrazy dają najlepsze może wyobrażenie o charakterze nabożeństwa wykształconych katolików XVII wieku. Dziś jeszcze zupełnie takie same nabożeństwo rozgrzewa serca wielu wierzących, a zwłaszcza wielu niewiast. Inni znam współczesnych, a wszyscy prawie mężczyźni nie godzą się z nabożeństwem o słodko-bolesnych zachwytach, niektórzy z nich stracili wiarę i dbają o chrześciaństwo tylko jak o jakąś mitologię, mogącą pięknie natchnąć sztukę, i ci patrzą na utwory Dolci'ego niechętnie jako na rzeczy mdłe i sztuczne; inni zaś radzi widzą silną i radośną wiarę, i dlatego wprost potępiają obrazy, które się wydają najwyższym wyrazem sztuki wielu niewiastom, a które pomiędzy innemi naszą panią Hofmanową nad wyraz zachwycały.

Chrystusy Dolci'ego mają liliową cerę, o różowych rumieńcach i wypukłych koralowych ustach, wiecznie ułożonych jakby do pocałunku. Włosy i broda kędzierzawe otaczają twarz młodą a niespokojną, usta wymawiają głośno jakąś modlitwę, błękitne oczy szukają nieba, delikatna a ślicznie malowana ręka drży na piersi, nad sercem z czerwonego kartonu przylepionym do szaty. Madonny Dolciego, to śliczniutkie a mdłe, zamodlone dziewczęta, z rę-

kami złożonemi do modlitwy, i z szafirowym płaszczem, zarzuconym na głowę; łzy spływają po ich bladem licu, a ukochane przez Dolci'ego błękitne refleksa nadają także ich licu jakiś nienaturalny, dziwny liliowy odcień.

Czem Dolci był we Florencyi, tem był w Rzymie Jan Chrzciciel Salvi, zwykle zwany od miejsca urodzenia Sassoferato (1605—1685). I on także malował głównie Madonny, i on lubował się w błękitnych odblaskach, których jednak nie nadużywał tak jak Dolci, i on wreszcie lubiał powtarzać w nieskończoność, dla handlu, jeden obraz, który mu się raz bardzo udał. Wkażdej prawie galeryi można widzieć okrągły obraz Sassoferata, wyobrażający Przenajświętszą Pannę, uspioną nad swojem dzieckiem podobnież uspionem, a sen tu Matki i Niemowlęcia oddany tak prawdziwie i owiany taką miłością, że się ten obraz zawsze chętnie wita.

Tak zwana Matka Boska różańcowa Sassoferata, w kościele św. Sabiny w Rzymie, jest pod wieloma względami ciekawym obrazem. Sassoferato porzucił tu bonońskie nawyczki i nawiązał wprost do dawniejszej maniery weneckiej z czasów Giorgione'go i Palmy starszego. Usiłował stworzyć obraz łączący naiwną prawdę z pewną stylową powagą rysunku i z płonącym kolorytem. I to co zamierzył, uczynił równie dobrze prawie, jeżeli nie zupełnie jak Giorgione i Palma. Z tego dowiadujemy się, że lepsi malarze bonońscy umieli, skoro tylko chcieli, tak malować, jak malowano na początku XVI wieku, czego my dziś już zgoła nie potrafimy, choćbyśmy jak tego chcieli. Dowiadujemy się, że dlatego tak nie malowali zwyczajnie, ponieważ swoje elektyczne recepty wyżej cenili od dawnej pełni barwy i od dawnego zdrowia, do którego wracali czasem tylko, jakby do archaistycznych zabawek. Dzisiaj to przekonanie Bonończyków o wyższości ich kunsztu wydaje się estetykowi dziwnem i mylnem; wielu jednak malarzy dzisiejszych dzieli to zdanie, sądząc, że istotnie dopiero Bonończycy umieli za pomocą refleksów swoich oddać prawdę, o której dawniejsi tylko niedołężnie marzyli. Malarz przypatrujący się światu uważnie, widzi te refleksa w rzeczywistości i szuka ich podobizny na płótnie, zapominając o tem, że powietrze i światło te refleksa zawsze na płótno rzucą. Oko widza jednak widzi daleko większe życie, większą plastykę i prawdę w obrazach dawniejszych, w których refleksa nie przyćmiły jeszcze wspaniałej barwy.

Bonończycy twierdzili i dzisiejsi malarze twierdzą, że nie ma prawie w naturze kolorów wyraźnych, że powietrze pomiędzy okiem widzów a widzianemi przedmiotami wszystkie odcienia mięsza i zagłusza; że wpływ wreszcie tego powietrza nadaje wszystkim przedmiotom jakiś połysk błękitnawy. Z tego powodu zaczęli Bonończycy malować jakieś postacie blade i liliowe, i nie zaniechano po dziś dzień malowania postaci podobnie bladych a może raczej szaro-błękitnawych. Rzecz jednak dziwna, że te postacie malowane według subtelnej teoryi, wydają się mniej żywemi i prawdziwemi od jaskrawych postaci malarzy dawniejszych, występujących niby w świetle południowego słońca. Zadziwienie wszelako ustąpi, skoro się rozważy, że kto postacie będące na pierwszym planie obrazu maluje mdło i szaro, ze względu na powietrze, które je pokrywa, zapomina, że prawdziwe powietrze oddzieli je raz jeszcze od oka widza. Metoda Bonończyków jest przeto mylną, że każe barwy dwa razy osłabiać, dając malarzom tylko sposobność do tego, by się popisali zbytnią subtelnością penzla.

Uczeń Caravagia, Hiszpan, Józef Ribeira, zwykle zwany przez Włochów Hiszpaneczkiem il Spagnoletto 1588—1658, osiadł w Neapolu i tam zapewnił zwycięztwo silnie realistycznemu kierunkowi, zakładając tak zwaną szkołę neapolitańską. Jego obrazom nie bywa jednak obcym wpływ Ludwika Caraci' ego i Dominichina. Najczęściej malował głowy niepięknych pomarszczonych starców, zużytych przez post, bezsenność i umartwienie, a wychylających się jaskrawo z ciemnego tła. Najlepszy jego obraz przedstawia Matkę Boską, bolejącą nad ciałem Syna, a znajduje się w kościele św. Marcina w Neapolu. Silny koloryt i moc patetycznego wyrazu odznaczają ten obraz, który psuje tylko niezręczna postawa nagiego ciała Chrystusowego.

Z uczniów Ribeiry najgłośniejszym był Salvator Rosa (1615—1673), Neapolitańczyk, który w wieku męskim w Rzymie osiadł. Malował z zamiłowaniem sceny gwałtowne, najczęściej bitwy, w których ręce i nogi walczących tak są splecione misternie, że nie łatwo z początku zdać sobie sprawę z tego, do kogo jaki członek należy. Brawura rysunkowa, zuchwałe skrócenia i płonący koloryt sprawiły, że Salvator Rosa cieszył się w XVII i XVIII wieku niepospolitą sławą. Dzisiaj podziwiamy raczej krajobrazy jego, wśród których ludzkie postacie tak małą odgrywają rolę, że przyroda stanowczo tu jest głównym przedmiotem obrazu. Widzieliśmy już, że klasycyzm bonoński sceny rodzajowe z obrazów religijnych i historycznych wykluczał, a przeto spowo-

dował powstanie osobnego malarstwa rodzajowego; tenże sam klasycyzm zastępował coraz bardziej tło krajobrazowe obrazów tłem ciemnem tak, aby same tylko postacie ludzkie były przedmiotem obrazu, a przeto kto chciał malować piękność przyrody, drzewa i ogrody, trawniki i niebiosa sklepione, które bywały dawniej rozkosznem tłem wspaniałych obrazów, ten malował przyrodę osobno. Tak powstało malarstwo krajobrazowe i tak szatę godową Florentyńców, Wenecyan i Umbryjczyków rozdarto na trzy szmaty, które się już odtąd nie złączyły.

Krajobraz jako rzecz osobna powstał nie we Włoszech ale we Francyi i w Holandyi. Wszelako i we Włoszech jemu hołdowano, a najlepszym we Włoszech pejzażystą Włochem był Salvator Rosa. Umiał wszystkie barwy włoskiego nieba oddać wspaniale, a zwykle malował krajobrazy niezwykłe, w których zuchwałe skały piętrzą się pod niebo, szumne wodospady ze skał spadają, a czarne chmury kłębią się nad głową, grożąc burzą i piorunem.

Inny Neapolitańczyk, młodszy o wiele, Luca Giordano (1632—1705), także uczeń Bibeiry, zasłużył sobie na przydomek „Rób prędko“ Fà Presto, dlatego, iż malował z niesłychaną szybkością. Miał koloryt świetny, przypominający Wenecyan, umiał rysować zuchwale i biegle, nie zatrzymując się przed żadną trudnością, przed żadnem skróceniem, znał nawskróś tajemnice tak linearnej jakoteż powietrznej perspektywy i umiał grupować najliczniejsze postacie zawsze dowcipnie; przytem pojmował piękność dobrze i zdrowo i posiadał niewyczerpane bogactwo pomysłów. Ale niesłychany pospiech, z jakim malował i ta właśnie niesłychana łatwość, z którą penzlem władał, sprawiły, że się nigdy głębiej nie zastanowił nad malowanym przez siebie obrazem. Niezliczona ilość jego bardzo świetnych fresków przyozdobiła kościoły i pałace Neapolu i Hiszpanii, obrazów jego olejnych nie brak w żadnem mieście i w żadnem większem muzeum. Wszystkie robią na oku wielce miłe wrażenie, wszystkie bawią śmiałością rysunku, przezroczystością barw i swobodą układu, a rażą tylko niedokładnością niektórych szczegółów; żaden z nich nie wyraża ani głębszej myśli, ani bardziej prawdziwego uczucia. Z poszczególnych obrazów Giordana wspomnę tylko bogaty w figury raj, malowany na suficie w kościele św. Marcina w Neapolu, którego szkic olejny jest w mojem posiadaniu, dzięki uprzejmemu pośrednictwu p. Teofila Lenartowicza — tudzież Michała Archanioła, pokonującego karykaturalnych szatanów w Belwederze wiedeńskim.

Z malarzy XVII wieku we Włoszech zasługują jeszcze na wzmiankę niektórzy: Józef kawaler z Arpinu, znany przez współczesnych il Gioseppino, naśladował Michała Anioła i dostąpił tego zaszczytu, że mu pozwolono przyozdobić kopułę bazyliki św. Piotra w Rzymie, kolosalnemi a pełnemi powagi postaciami czterech ewangelistów. Piotr z Kortony popisywał się gimnastycznemi skróceniami nagich ciał ludzkich. Carlo Moretto wreszcie zasłużył się restauracyą umiejętną wielu fresków Rafaela, a sam malował aż do pierwszych lat XVIII wieku szlachetnie na sposób bonoński.

Honor sztuki bonońskiej utrzymywał w XVIII wieku Botoni (1707—1787), który zasłynął szlachetnością rysunku i dekoracyjnym wdziękiem swoich postaci, trącącym silnie akademią. Niemiec, Rafael Mengs popisywał się w Rzymie tem, że swoje akademickie postacie oblewał światłem nienaturalnem, robiącem dziwnie urocze wrażenie na tych, którzy po raz pierwszy jego obrazy widzą, ale potem jednostajnie nużące przy braku prawdy w wyrazie głów i braku siły w rysunku. Bacciarelli wreszcie sprowadzony do Polski, malował w Warszawie blade ale elegenckie freski i piękne eleganckie portreta polskich znakomitości z czasów Stanisława Augusta.

BIBLIOTEKA BN NARODOWA

Spis alfabetyczny malarzy

z wymienieniem ich dzieł znakomitszych.

strona

Agnolo, Andrea d', patrz Andrea del Sarto . . . . . .
Albane szkoła bonońska wiek XVII . . . . . 312—313
Albertinelli Mariotto z Florencyi, szkoła toskańska (1474—1515 210—211
Nawiedzenie Przenajświętszej Panny, we Florencyi 210—211
Allegri Antonio, patrz Corregio . . . . . .
Allori Krzysztof, szkoła bonońska (1577—1621) 316
Altichiero di Zevio z Werony, szkoła lombardzka około 1370 45—47
Żywot św. Jakóba mniejszego, w Padwie w kościele świętego Antoniego w kaplicy św. Jakóba 45
Ukrzyżowanie Pańskie, tamże . . . . . 45—46
Ukrzyżowanie Pańskie, w Padwie w kaplicy św. Jerzego 46—47
Żywot św. Jerzego i św. Łucyi, tamże 47
wszystko malowane w r. 1370—1380.
Amerighi, Michel Angelo, patrz Carravagio . . . . . .
Amidei, Dom Gasiliano, szkoła umbryjska wiek XV . . 115—116
Andrea del Sarto z Florencyi, szkoła toskańska (1486—1530) 213—216
Żywot św. Filipa Benizzi, we Florencyi w kościele Zwiastowania w klasztorze Serwitów 1509—1511 . . . 213
Urodzenie Matki Boskiej, tamże 1513 . . . . . 213—214
Trzej Królowie, tamże 1513 . . . . . 213—214
Madonna del Sacco, tamże 215
Dzieje św. Jana Chrzciciela, we Florencyi w Chiostro del Scalzo 1514—1519 214

strona

La Madonna delle Harpie, we Florencyi w galeryi dei Uffici w Trybunie . . . . . 214—215
Dwa Zwiastowania, we Florencyi w Palazzo Pitti . . . 215
Wieczerza Pańska, pod Florencyą w San Salvi w klasztorze Benedyktynów 215
Angelico—Fra Beato z Fiesole szkoła toskańska (1387—1455) 56—68
Madonna della Stella, we Florencyi w klasztorze św. Marka . . . . . 58—59
Madonna tkaczy we Florencyi w galeryi Uffici w sali Wawrzyńca Mnicha . . . . . 59—60
Freski, we Florencyi w klasztorze św. Marka (1430—1440) 61—64
Sąd ostateczny, we Florencyi w akademii sztuk pięknych 65—66
Sąd ostateczny, w Berlinie w starem muzeum 66
Koronacya Matki Boskiej, we Florencyi w galeryi Uffici w sali starych malarzy 66
Koronacya Matki Boskiej, w Paryżu Luwrze w sali siedmiu metrów 66
Historya śś. Kuźmy i Damiana, w Monachium w Pinakotece . . . . . 66—67
Żywot św. Wawrzyńca i Szczepana, w Rzymie w Watykanie w kaplicy Mikołajowskiej (1450—1455) . . 67
Chrystus i chór proroków, w Orwiecie w katedrze (1450) 68
Antonello di Messina z Messyny, szkoła wenecka około 1470 118—119
Zmartwychwstanie Pańskie, w Wiedniu w Belwederze . . 118
Św. Sebastyan, w Dreźnie w galeryi w sali Corregia . . 119
Arpino, Guiseppe Cavaliere d', z Rzymu, szkoła bonońska, wiek XVII 320
Atavanti, szkoła umbryjska, wiek XV 116
Avanzo, Giacobo d', z Werony, szkoła lombardzka, wiek XIV . 45
Bacciarelli, szkoła bonońska, wiek XVIII 320
Baldovinetti z Florencyi, szkoła toskańska, wiek XV 97
Barbarelli, Giorgio, patrz Giorgione . . . . . .
Baroccio we Florencyi, szkoła lombardzka 274
Bartolomeo della Porta Fra. z Florencyi, szkoła toskańska (1475—1519) . . . . . 211—213
Zmartwychwstanie Pańskie, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Saturna . . . . . 211—212

strona
Pieta, tamże w sali Apolina 212
Madonna, w Luce w pałacu książęcym 212
Św. Magdalena i św. Katarzyna, tamże 212
Madonna, w Luce w kościele św. Marcina 213
Bassano Jakób z Friulu, szkoła wenecka, wiek XVI . . 294—295
Battoni, szkoła bonońska, wiek XVIII 319
Bazzi Giovani Antonio, patrz Sodoma . . . . . .
Becafumi ze Syeny, szkoła toskańska, wiek XVI . . . . 262—263
Posadzka w Syenie w katedrze 263
Bellini Gentile z Wenecyi, szkoła wenecka (1421—1507) 119—121
Historya relikwii Krzyża św., w Wenecyi w akademii 120—121
Kazanie św. Marka w Aleksandryi, w Medyolanie w galeryi Brera 121
Bellini Giovanni z Wenecyi, szkoła wenecka (1426—1516) 121—126
zwany także (Gian Bellino) . . . . . .
Madonna Contarini, w Wenecyi w akademii 122
Madonna z św. Jerzym i św. Pawłem, tamże 122
Madonna z św. Jobem , tamże . . . . . 122—123
Madonna dei Frari, w Wenecyi w kościele Franciszkanów 123
Madonna z dożą, w Murano pod Wenecyą w kościele św. Piotra męczennika . . . . . 123—124
Madonna z świętymi, w Wenecyi w kościele św. Zacharyasza 124
Chrystus w Emaus, w Wenecyi w kościele Zbawiciela . . . . . 124—125
Św. Hieronim, w Wenecyi w kościele św. Chryzostoma . 125
Śmierć św. Piotra męczennika, w Londynie w galeryi narodowej w wielkiej sali weneckiej 125
Chrystus w Ogrojcu, tamże . . . . . 125—126
Bendone Ambrogiotto di, patrz Giotto . . . . . .
Bighordi Domenico, patrz Ghirlandaïo . . . . . .
Bighordi Ridolfo, patrz Ghirlandaïo . . . . . .
Bissolo, szkoła wenecka około r. 1500 . . . . . 128—129
Madonna, w Wenecyi w zakrystyi kościoła Odkupiciela . 129
Boccacino z Kremony, malarz wenecki, wiek XVI 249
Bonifacio Veneziano, rodzina malarzy weneckich, wiek XVI 249—387
Bordone Paris, malarz wenecki, wiek XVI 249
Oddanie pierścienia doży, w Wenecyi w akademii . . . 249

strona

Boticelli Sandro (Filipeppi) z Florencyi, szkoła Toskańska (1445—1509) . . . . . 100—109
Portret Simonetty, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Prometeusza 100
Portret Simonetty, w Berlinie w starem muzeum 100
Urodziny Wenery, we Florencyi w galeryi Uffici w sali Wawrzyńca Mnicha . . . . . 101—102
Wenera w ogrodzie, we Florencyi w akademii w małej sali 102
Wenera z Marsem, w Londynie w galeryi narodowej w wielkiej sali toskańskiej 102
Wenera z różami, tamże w małej sali toskańskiej . 102—103
Obmowa według Apelesa, we Florencyi w galeryi Uffici w małej sali toskańskiej 103
Historya Judyty, tamże . . . . . 103—104
Koronacya Matki Boskiej, w Londynie w małej sali toskańskiej 104
Boże Narodzenie, tamże . . . . . 104—105
Madonna z granatem, we Florencyi w wielkiej sali toskańskiej 105
Madonna z liliami, w Berlinie w galeryi Raczyńskich . 106
Złożenie do grobu w Monachium w starej Pinakotece . 106
Zwiastowanie, we Florencyi w galeryi Uffici w sali starych malarzy 106
Trzej Królowie, tamże w sali Wawrzyńca Mnicha . 106—107
Chrystus dający berło, w Wiedniu w galeryi Lanckorońskich 107
Młodość Mojżesza, w Rzymie w Watykanie w kaplicy Sykstyńskiej . . . . . 107—108
Ukaranie Datana i Abirona, tamże 108
Chrystus kuszony, tamże . . . . . 108—109
Bronzino z Florencyi, szkoła toskańska wiek XVI 226
Bufalmaco, szkoła toskańska, wiek XIV 40
Buonarotti. Michel Angelo, patrz Michał Anioł . . . . . .
Buonvicino Antonio, patrz Moretto di Brescia . . . . . .
Cagliari Paolo, patrz Paweł z Werony . . . . . .
Canaletto z Wenecyi, szkoła wenecka, wiek XVIII 294
Caracci Anibale, malarz bonoński, szkoła bonońska (1560—1690) . . . . . 298—300
Freski mitologiczne, w Rzymie w pałacu Farnese . 299—300

strona
Caracci Augustino, szkoła bonońska (1558—1601) . . . 298—299
Caracci Luigi, malarz bonoński, szkoła bonońska (1555—1619) . . . . . 296—298
Caravaggio (Michel Angelo Amerighi) z Lombardyi, szkoła rzymska (1569—1609 . . . . . 300—302
Gracze, w Dreźnie w galeryi w sali bonońskiej 301
Matka Boska z dzieckiem, w Wiedniu w Belwederze . . 202
Złożenie do grobu, w Rzymie w Pinakotece watykańskiej 302
Cariani z Bergamo, szkoła lombardzka, wiek XVI 255
Carotto z Werony, szkoła lombardzka, wiek XVI 253
Carpaccio Vittore z Friulu, szkoła wenecka, około roku 1500 130—131
Żywot św. Urszuli, w Wenecyi w akademii . . . 130—131
Legenda św. Hieronima, w Wenecyi w kościele św. Jerzego słowiańskiego 131
Legenda św. Jerzego, tamże 131
Legenda św. Tryfona, tamże 131
Castagno, Andrea del. z Florencyi, szkoła toskańska, wiek XV 74
Św. Jan Chrzciciel i św. Franciszek, we Florencyi w kościele Świętego Krzyża 74
Madonna, w Rzymie w Panteonie 74
Cavalini, malarz rzymski, wiek XIII 30
Życie Przenajświętszej Panny, w kościele św. Maryi za Tybrem w Rzymie 30
Cavazzola z Werony, szkoła lombardzka, wiek XVI 253
Cesare da Sesto, malarz medyolański, szkoła lombardzka, wiek XVI 256
Cigoli, malarz bonoński, wiek XVIII 315
Cima di Conigliano (Gian Batista Cima) z Friulu, szkoła wenecka, około roku 1500 . . . . . 120—130
Św. Marek, w Wiedniu w akademii sztuk pięknych . . 129
Św. Jan Chrzciciel w Wenecyi w kościele urodzenia Przenajświętszej Panny (Santa Maria del Orto) . . 129
Przedstawienie w świątyni, w Dreźnie w gabinetach włoskich galeryi obrazów 130
Pierwszy cud Apostołów, w Berlinie w starem muzeum · 130
Cimabue z Florencyi, szkoła toskańska, wiek XIII . . . . 29—30
Freski, w Aszyżu w kościele św. Franciszka 29
Madonna, we Florencyi w kościele Przenajświętszej Panny Nowej (Santa Maria Novella) . . . . . 29—30

strona
Chrystus, w Pizie w katedrze 30
Corregio Antonio Alegri z Parmy, szkoła lombardzka (1494—1595) . . . . . 266—274
Diana, w Parmie w klasztorze św. Pawła 267
Dzieci w winogradzie, tamże 267
Św. Jan Ewangelista w Parmie w kościele św. Jana 267—268
Wniebowstąpienie, tamże 268
Koronacya Matki Boskiej, w Parmie w bibliotece uniwersyteckiej . . . . . 268—269
Chór Aniołów, w Warszawie w pałacu Przeździeckich . 269
Wniebowzięcie, w Parmie w katedrze . . . . . 269—270
Święci, tamże 270
Madonna, we Florencyi w galeryi Uffici w Trybunie 270—271
Boże Narodzenie (Noc), w Dreźnie w galeryi w sali Corregia 271
Madonna z św. Hieronimem (Dzień), w Parmie w pałacu książęcym 271
Madonna z św. Franciszkiem, w Dreźnie w galeryi w sali Corregia 266
Madonna z św. Rochem, tamże . . . . . 271—272
Madonna z św. Geminyanem, tamże 272
Św. Marya Magdalena, tamże 272
Poślubiny św. Katarzyny, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 272
Chrystus w cierniowej koronie, w Wiedniu w Belwederze 273
Antyopa, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 273
Jo, w Wiedniu w Belwederze 273
Danae, w Rzymie w pałacu Borghese 273
Wenera, w Wiedniu w Galeryi Liechtenstein 273
Wenera z Merkurym, w Londynie w galeryi narodowej w sali lombardzkiej 273
Leda, w Berlinie w starem muzeum 273
Madonna z miską, w Palermie w pałacu książęcym . . 273
Męczeństwo śś. Placyda i Ilarii, tamże . . . . . 273—274
Zdjęcie z krzyża, tamże . . . . . 273—274
Cortona Pietro di z Umbrii, szkoła bonońska, wiek XVIII . . 319
Cortona Luca di, patrz Signorelli . . . . . .
Costa Lorenzo z Ferrary, szkoła lombardzka, wiek XV . . . 266
Crivelli Carlo z Wenecyi, szkoła wenecka (1440—1500) 116—128

strona
Ankona z Madonną, w Londynie w galeryi narodowej w małej sali weneckiej 127
Dwie święte rozmowy, tamże 127
Chrystus zdjęty z krzyża, tamże 127
Zwiastowanie, tamże 127
Daniele di Volterra z Wolterry, szkoła rzymska, wiek XVI . 226
Zdjęcie z krzyża, w Rzymie w kościele św. Trójcy . . . 226
Diamante, Fra z Florencyi, szkoła toskańska wiek XV . . 73—92
Diana, szkoła wenecka, około roku 1500 . . . . . 128—129
Dolci Carlo z Florencyi, szkoła bonońska (1616—1686) . . . 316
Domenico Veneziano z Wenecyi, szkoła toskańska, wiek XV . . 74
Madonna ze świętymi, we Florencyi w galeryi Uffici w sali Wawrzyńca Mnicha 74
Domenichino Zampieri, szkoła bonońska (1581—1641) . 309—312
Sybile, w Rzymie w muzeum kapitolińskiem 309
Apostołowie, w Rzymie w kościele św. Maryi Większej . 310
Diana w kąpieli, w Rzymie w pałacu Borghese 310
Madonna, w Bononii w Pinacotece . . . . . 390—311
Komunia św. Hieronima, w Rzymie w Pinakotece watykańskiej . . . . . 311—312
Ukrzyżowanie św. Jędrzeja, w Rzymie w kościele św. Maryi Anielskiej 312
Dosso Dossi z Ferrary, szkoła lombardzka, około r. 1500 . . 266
Ducio ze Syeny, szkoła toskańska, wiek XIII 30
Predela w skarbcu katedry w Syenie 30
Posadzka w katedrze w Syenie 30
Espagnoletto, patrz Ribeira . . . . . .
Fa Presto, patrz Giordano . . . . . .
Fattore (Francesco Penni) z Rzymu, szkoła rzymska, wiek XVI 165, 202, 206
Fiesole, Fra Giovanni da, patrz Angelico . . . . . .
Filipeppi, patrz Boticelli . . . . . .
Fiorenzo di Lorenzo z Perudżii, szkoła umbryjska, wiek XV 139—140
Legenda Krzyża św., w Rzymie w kościele św. Krzyża 139—140
Francia Bigio z Florencyi, szkoła toskańska, wiek XVI . . . 210
Francia Francesco z Bononii, szkoła umbryjska (1450—1517) 143—145
Madonna ze świętymi, w Wiedniu w Belwederze . . . 144

strona

Madonna ze świętymi, w Bononii w kościele św. Jakóba 144
Trójca Przenajświętsza, w Brescii w Kościele św. Jana . 144
Madonna, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Prometeusza 144
Zwiastowanie, w Medyolanie w galeryi Brera 144
Chrzest Chrystusa, w Dreźnie w galeryi 144
Św. Szczepan, w Rzymie w pałacu Borghese 144
Gaddi Taddeo z Florencyi, szkoła toskańska, około r. 1366 38—39
Apoteoza św. Tomasza z Akwinu, we Florencyi w kościele św. Maryi Nowej 38
Ład chrześcijańskiego świata, tamże 38
Historya Matki Boskiej, we Florencyi w kościele św. Krzyża . . . . . 38—39
Garofalo z Ferrary, szkoła lombardzka, wiek XVI 266
Gaudenzio Ferrari z Medyolanu, szkoła lombardzka (1471—1649) . . . . . 256—257
Męka Pańska na Kalwaryi, w Varallo . . . . . 256—257
Koncert Aniołów, w Saronno w kościele 257
Męka św. Katarzyny z Aleksandryi, w Medyolanie w galeryi Brera 257
Gentile di Fabriano z Umbrii, szkoła toskańska, około roku 1400 . . . . . 56—57
Trzej Królowie, we Florencyi w akademii w kurytarzu wielkim . . . . . 56—57
Gerhardo, szkoła umbryjska, wiek XV . . . . . 115—116
Ghirlandaio Domenico (Bigordi) z Florencyi, szkoła toskańska (1445—1490) . . . . . 94—100
Madonna ze świętymi, we Florencyi w galeryi Uffici w sali Wawrzyńca Mnicha . . . . . 94—95
Madonna ze świętymi, we Florencyi w akademii w sali mniejszej . . . . . 94—95
Boże Narodzenie, tamże w wielkim kurytarzu 95
Trzej Królowie, we Florencyi w galeryi Uffici w sali starych malarzy 95
Trzej Królowie, we Florencyi w kościele Niewiniątek . . 95
Nawiedzenie, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré . . 95—96
Madonna w chwale, w Monachium w starej Pinakotece . 96
Wieczerza Pańska, we Florencyi w kościele WW. ŚŚ. . . 96
Wieczerza Pańska, we Florencyi w klasztorze św. Marka . 96

strona
Historya św. Jana Chrzciciela, we Florencyi w kościele św. Maryi Nowej . . . . . 97—98
Historya Matki Boskiej, tamże . . . . . 98—99
Powołanie Apostołów, w Rzymie w kaplicy sykstyńskiej 99—100
Pogrzeb św. Finy, w San Geminiano w kolegiacie . . . 100
Żywot św. Franciszka z Assyżu, we Florencyi w kościele św. Trójcy 96
Ghirlandaio Ridolfo z Florencyi, szkoła toskańska, wiek XVI
Gian Nicolo z Perudżii, szkoła umbryjska, około r. 1500 . . 140
Giordano Lucca, szkoła neapolitańska, około r. 1700 319
Raj, w Neapolu na suficie kościoła św. Marcina 319
Św. Michał Archanioł, w Wiedniu w Belwederze . . . 319
Giorgione z Castelfranco, szkoła wenecka (1477—1511) 227—229
Madonna, w Castelfranco w kościele 228
Niewiasta z dzieckiem nad wodą, w Wenecyi w pałacu Giovanelli 228
Postacie pośród zieleni, w Krakowie w pałacu Potockich 228
Rozbójnik i poeta, w Wiedniu w Belwederze 229
„Koncert“, we Florencyi w pałacu Pitti 229
Giotto da Bendone z Florencyi, szkoła toskańska (1276—1337) 31—37
Żywot św. Franciszka, w Assyżu w kościele górnym . . 31
Trzy cnoty klasztorne: „Ubóstwo, Czystość i Posłuszeństwo“, w Assyżu w kościele dolnym 31
Apoteoza św. Franciszka, tamże 31
Żywot Matki Boskiej i Chrystusa, w Padwie w Arenie 32—35
Freski, w Rzymie w kościele św. Piotra, zniszczałe . . . 35
Papież Bonifacy VIII, w Rzymie w kościele św. Jana Lateraneńskiego 36
Siedm Sakramentów, w Neapolu w kościele ukoronowania Matki Boskiej 36
Historya św. Franciszka, św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela, we Florencyi w kościele św. Krzyża . . 36
Giovanni da Udine z Friulu, szkoła rzymska, wiek XVI . . 196
Girolamo dei Libri, szkoła umbryjska, wiek XV 116
Św. Anna z Matką Boską i Chrystusem, w Londynie w galeryi narodowej w sali lombardzkiej 116
Giulio Romano (Pipi) z Rzymu, szkoła rzymska i lombardzka (1492—1566) . . . 195—196, 202, 206, 263
Sufit kurytarza w Watykanie, w Rzymie 196

strona
„Rada Bogów“ i „Wesele Psychy“, w Rzymie w Farnezynie 202
Bitwa Konstantego, w Rzymie w Watykanie, w komnacie Konstantego 263
Freski, w Rzymie w Farnezynie 263
Madonny i sceny z Męki Pańskiej 264
Żywot Psychy i Sala Olbrzymów, w Mantui w Pałacu Te 264—265
Gozzoli Bénozzo z Florencyi, szkoła toskańska (1420—1497) 79—84
Freski, w Monte Falco w kościele św. Franciszka 79
Freski, we Florencyi w kaplicy Medyceuszów . . . 80—81
Żywot św. Augustyna, freski w San Geminiano w kościele św. Augustyna . . . . . 81—82
Historya starego testamentu od Noego aż do Salomona w Pizie na Campo Santo . . . . . 83—84
Grannaci, szkoła florentyńska, wiek XVI 210
Guercino, malarz bonoński, szkoła bonońska (1590—1666) . . 315
Śmierć św. Petroneli, w Rzymie na Kapitolu 215
Aurora, w Rzymie w willi Ludovisi 315
Guerino da Pistoia z Pistoi, szkoła umbryjska, około r. 1500 . 140
Św. Sebastyan, w Bergamo w pałacu Carrara 140
Guido Reni, szkoła bonońska (1574—1642) . . . . . 303—309
Ecce Homo, w Wiedniu w Belwederze 305
Św. Jan Chrzciciel, w Padwie w kościele Augustynów . 303
Samson, w Bononii w Pinakotece 303
Dawid, w Wiedniu w podziemiach Belwederu 304
Św. Jan Ewangelista, w Wiedniu w galeryi Liechtenstein 304
Marya Magdalena, w Dreźnie w galeryi 305
„Il paglione“ (Madonna boleściwa), w Bononii w Pinakotece 306
Chrystus na krzyżu, tamże 306
Rzeź niewiniątek, tamże 306
Aurora, w Rzymie w pałacu Rospigliosi 307
Chrzest Chrystusa, w Wiedniu w Belwederze 308
Zwiastowanie, w Rzymie w kaplicy pałacowej w Kwirynale 308
Św. Michał, w Rzymie w kościele św. Michała 308
Beatrix Cenci, w Rzymie w pałacu Berberini 309
Leonardo da Vinci z Florencyi, szkoła toskańska (1450—1516) 151—160
Madonna, w Wenecyi w Seminarium 152

strona
Wieczerza Pańska, w Medyolanie w refektarzu kościoła Santa Maria delle Grazie 152
Głowa Chrystusa, w Medyolanie w galeryi Brera w sali Rafaela 155
Portret chłopca, we Florencyi w galeryi dei Uffici w małej sali toskańskiej 156
Portret własny malarza, tamże w sali portretów 156
Portret Mony Lizy la Gioconda, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 156
Duplikat tejże, w Madrycie w galeryi Prado 157
Głowa Mony Lizy, w Warszawie w galeryi Towarzystwa sztuk pięknych 157
Portret Ginewry Benci, t. z. „Mniszka“, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Jowisza 157
Portret tejże, w Krakowie w muzeum Czartoryskich . . 158
Portret Carolliny Crivelli, w Paryżu w Luwrze w wielkiej galeryi 158
Herodyada, w Dreźnie w galeryi w gabinecie włoskim . 168
Dyonizos w Paryżu w Luwrze w długiej galeryi 158
La Madonne aux rochers, w Londynie w galeryi narodowej w wielkiej sali toskańskiej 159
Św. Anna, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 159
Głowa Meduzy, we Florencyi w galeryi Uffici w małej sali malarzy toskańskich 159
Madonna, w Petersburgu w Eremitażu 160
Lippi Filippino z Prato, szkoła toskańska (1457—1504) 109—115
Nawiedzenie św. Bernarda, we Florencyi, w jednym z ołtarzy opactwa Benedyktynów 110
Madonna, we Florencyi w pałacu Corsini 110
Boże Narodzenie, we Florencyi w galeryi Uffici w wielkiej sali toskańskiej 110
Madonna, w Londynie w galeryi narodowej w wielkiej sali toskańskiej 110
Zdjęcie z krzyża, w Monachium w Pinakotece 111
Matka Boska i Chrystus, tamże 111
Madonna, we Florencyi w kościele św. Ducha w kaplicy dei Nerli 111
Fresk z Obrzezaniem, w Rzymie w Watykanie w kaplicy sykstyńskiej 112

strona

Freski we Florencyi u Karmelitów w kaplicy Brancacci, a mianowicie: Wskrzeszenie królewicza w Antyochii, św. Piotr w więzieniu i męka św. Piotra, tamże . . . . . 112—113
Freski, we Florencyi w kościele dominikańskim św. Maryi nad Minerwą, w kaplicy Caraffa 114
Wskrzeszenie Druzyanny, we Florencyi w kościele św. Maryi Nowej w kaplicy Strozzi 114
Legenda św. Filipa, freski tamże 114
Lippi Filippo-Fra z Florencyi, szkoła toskańska (1402—1459) 68—73
Madonna, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Prometeusza 70
Madonna pośród skał, we Florencyi w galeryi dei Uffici w sali starych malarzy 71
Medalion z Madonną, w Monachium w starej Pinakotece 61
Widzenie św. Bernarda, w Berlinie w starem muzeum . . 71
Koronacya Matki Boskiej, we Florencyi w akademii w wielkiej galeryi 71
Zwiastowanie, w Monachium w starej Pinakotece 71
Żywot św. Szczepana i św. Jana Chrzciciela, freski w Prato w katedrze . . . . . 71—72
Freski z uspieniem i koronacyą Matki Boskiej, w Spoleto w Umbryi w katedrze 73
Longhi Piotr, szkoła wenecka, wiek XVIII 294
Lorenzetti Ambroży z Syeny, szkoła toskańska, wiek XIV . 40—44
Freski: tryumf śmierci, sąd ostateczny i piekło, w Pizzie na Campo Santo 40
Freski, w Syenie w ratuszu w sali dziewięciu 43
Lorenzetti Piotr, szkoła toskańska, wiek XIV 42
Pustelnicy, fresk w Pizie na Campo Santo 42
Lorenzo da Credi z Florencyi, szkoła toskańska (1459—1539) 160—161
Narodzenie Chrystusa, w Krakowie w muzeum Czartoryskich 161
Narodzenie Chrystusa, we Florencyi w Akademii w wielkiej galeryi 161
Lorenzo Lotto z Bergamu, szkoła lombardzka
Przenajświętsza Rodzina, w pałacu Carrara w Bergamie 255—256
Luccani, patrz Sebastyan del Piombo . . . . . .

strona

Luini Bernardino z Medyolanu, szkoła lombardzka (1475—1535) . . . . . 257—266
Freski, w Medyolanie w sieni galeryi Brera 257
Matka Boska, tamże we wnętrzu 257
Męka św. Katarzyny, fresk w Medyolanie w Monastero Maggiore 258
Młodość Matki Boskiej, w Saronno w kościółku 258
Chrystus między doktorami, w Londynie w galeryi narodowej w sali lombardzkiej 269
Freski w Paryżu w Luwrze w sali Duchâtel 260
Mantegna Andrea z Padwy, szkoła lombardzka (1431—1506) 84—99
Żywot św. Jakóba, freski w Padwie w kościele Eremitów 84—85
Portrety Ludwika i Barbary Gonzagów, w Mantui w pałacu Gonzagów 86
Najświętsza Panna od zwycięstwa, w Paryżu w Luwrze . 87
Madonna, w Dreźnie w galeryi w I. gabinecie włoskim . 87
Madonna, w Londynie w galeryi narodowej w małej sali weneckiej 87
Parnas, w Paryżu, w Luwrze w sali siedmiu metrów . . 87
Minerwa i Diana, tamże 88
Judyta, w Krakowie w zbiorach Czartoryskich 88
Tryptyk z Trzema Królami, we Florencyi w galeryi Uffici w sali trybuny 88
Freski, w Rzymie w Watykanie, zniszczałe 89
Tryumf Cezara, w Hampton Court pod Londynem . . . 90
Portret, margrabiny Eleonory, we Florencyi w Trybunie . 90
Montagna Bartolomco z Wincenzy, szkoła wenecka, około roku 1500 129
Matki Boskie, w Wincenzy 129
Maratta Carlo, malarz rzymski, szkoła toskańska, około roku 1700 319
Marconi Rocco, szkoła wenecka, około XVI wieku 250
Zdjęcie z krzyża, w Wenecyi w akademi sztuk pięknych 250
Massacio (Tomasz Guidi) z Florencyi, szkoła toskańska, wiek XV . . . . . 52—56
Męka św. Katarzyny z Aleksandryi, w Rzymie w kościele św. Klemensa w kaplicy Męki Pańskiej . . . 52
Freski, we Florencyi w kościele Karmelitów w kaplicy Brancaci, Grzech pierworodny i wygnanie z raju 53—53

strona

Chrystus płaci podatek . . . . . 54—55
Cuda Piotra 55
Piotr chrzci, te freski malowane w r. 1420 54
Massolino z Florencyi, szkoła toskańska, około r. 1400 . . 51—56
Freski, w kościółku gotyckim w Castiglione d'Ollono w Lombardyi 56
Melozzo da Forli z Forli, szkoła lombardzka (1433—1494) 90—91
Ułamki z Wniebowstąpienia Chrystusa, w Rzymie w zakrystyi św. Piotra i w Kwirynale 90
Sykstus IV, w Rzymie w Pinakotece 91
Allegorya teologii i filozofii, w Berlinie w muzeum . . . 91
Allegorya poezyi i wymowy, w Londynie w galeryi narodowej w sali umbryjskiej 91
Melzi z Medyolanu, szkoła lombardzka, około r. 1500 256
Memmi (Simone Martini) ze Syeny, szkoła toskańska, w. XIV . 44
Mengs Rafael, Niemiec, wiek XVIII 320
Michał Anioł (Michel Angelo Buonarotti) z Florencyi, szkoła toskańska (1475—1564) . . . . . 216—226
Przenajświętsza Rodzina, we Florencyi w galeryi dei Uffici w Trybunie 216
Replika obrazu Przenajświętszej Rodziny, we Florencyi w pałacu Corsini 217
Stworzenie słońca, rozdział dnia od nocy, stworzenie Adama, stworzenie Ewy, grzech pierworodny, potop, budowa arki Noego, pijaństwo Noego, Prorocy i Sybile, Przodkowie Chrystusa, freski w Rzymie u św. Piotra w kaplicy sykstyńskiej 217—223
Sąd ostateczny, tamże . . . . . 222—225
Nawrócenie Szawła i męczeństwo św. Piotra, w Rzymie w Watykanie w kaplicy Pawła IV 225
Il bersaglio dei Dei, fresk w Rzymie w pałacu Borghese 225
Moretto da Brescia (Antonio Buonvicino) z Bresci, szkoła lombardzka (1498—1557) . . . . . 253—255
Chrystus w Emaus, u hr. Karola Lanckorońskiego . . . 253
Chrystus u Szymona Faryzeusza, w Wenecyi w kościele Santa Maria della Pace 254
Św. Urszula z towarzyszkami, w Brescii w kościele św. Klemensa 255
Zaślubiny św. Katarzyny z Chrystusem, tamże 255
Św. Justyna, w Wiedniu w Belwederze 255

strona
Moroni z Bergamo, szkoła lombardzka, wiek XVI 255
Nelli Plautina z Florencyi szkoła toskańska, wiek XVI . . . 213
Ognone Marco d', malarz medyolański, szkoła lombardzka, wiek XVI 256
Orcagna (Andrea da Cione) z Florencyi, szkoła toskańska (1308—1368) . . . . . 39—40
Obrazy, we Florencyi w kościele dominikańskim św. Maryi w kaplicy Strozzi 39
Pacchia ze Syeny, szkoła toskańska, wiek XVI 262
Padovanino (Varotari), szkoła wenecka (1590—1650) 295
Wesele w Kanie, w Wenecyi w akademii 294
Wesele Thetydy, w Bergamie w pałacu Carrara 295
Polaiuolo Pietro, Florentyniec, szkoła toskańska (1443—1495) 162—163
Zwiastowanie, w Berlinie w starem muzeum 161
Męczeństwo św. Sebastyana, w Londynie w galeryi narodowej w wielkiej sali toskańskiej 162-163
Palma Giovine (Giacobo), szkoła wenecka (1544—1628) . . 395
Palma Vecchio (Giacobo) z Bergamo, szkoła wenecka (1480—1528) . . . . . 129—231
Przenajświętsza Rodzina, w Krakowie pod Baranami w pałacu Potockich 230
Św. Barbara, w Wenecyi w kościele Santa Maria Formosa 230
Lukrecya i Tarkwiniusz, w Wiedniu w Belwederze . . . 231
Paolo da Pistoia-Fra z Pistoi, szkoła toskańska, wiek XVI . 214
Parmegianino z Parmy, szkoła lombardzka, wiek XVI 274
Paweł z Werony (Paolo Cagliari) z Werony, szkoła wenecka (1528—1583) . . . . . 275—287
Historya Estery, fresk, w Wenecyi w kościele św. Sebastyana 277
Męczeństwo św. Sebastyana, św. Marka i św. Marcelina, tamże 277
Męczeństwo św. Jerzego, w Wenecyi w kościele św. Jerzego 279
Freski, we wsi Maser u stóp Alp, w willi Daniela Barbaro 279
Uczta w domu Lewiego, w Wenecyi w akademji sztuk pięknych 280
Wesele w Kanie, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré . 281

strona

Zaślubiny św. Katarzyny, w Wenecyi w kościółku św. Katarzyny 281
Wenecya (allegorya), w Wenecyi w pałacu dożów w sali kollegium 282
Wenecya (allegorya), tamże w sali wielkiej rady 283
Zbawiciel z dożą Wenyerem, tamże w sali kollegium 283—284
Porwanie Europy, tamże w sali Anti-Collegium 284
Dwóch biskupów, w Wiedniu w akademii 285
Chrystus z Jawnogrzesznicą, w Wiedniu w Belwederze . 285
Chrystus u Lewiego, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 285
Hołd królewej Saby, w Turynie w galeryi 285
Uczta u Szymona, w Medyolanie, w galeryi Brera . . . 285
Gody w Kanie, w Dreźnie w galeryi w sali weneckiej . 285
Matka Boska z rodziną wenecką, tamże 386
Dźwiganie krzyża, tamże 286
Hołd trzech króli, tamże 286
Chrystus w Emaus, tamże 286
Cesarzowa Helena, w Londynie w galeryi narodowej w sali weneckiej 286
Rodzina Daryusza, tamże 287
Pelegrino di San Daniele z Fryulu, szkoła lombardzka, wiek XVI . . . . . 251—252
Freski, we Fryulu w kościółku w San Daniele 251
Perugino (Pietro Vanucci) z Perudżii, szkoła umbryjska (1446—1524) . . . . . 132—139
Matka Boska ze świętymi, w Wiedniu w Belwederze . . 133
Matka Boska w obłokach, we Florencyi w akademii sztuk pięknych 133
Chrzest Chrystusa i oddanie kluczów Piotrowi, freski w Rzymie w Watykanie w kaplicy sykstyńskiej 134—135
Freski, w Rzymie w Watykanie w „sali pożarów“ . . . 135
Madonna, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Iliady . . 136
Św. Marya Magdalena, tamże w sali Apolina 136
Madonna mniejsza, w Wiedniu w Belwederze 136
Obrazy, w Londynie w galeryi narodowej 136
Złożenie do grobu, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Saturna 126
Odwiedzenie św. Bernarda przez Matkę Boską, w Monachium w Pinakotece 137

strona

Chrystus zdjęty z krzyża, fresk, we Florencyi w akademii sztuk pięknych 137
Chrystus na krzyżu, fresk, we Florencyi w refektarzu klasztoru św. Maryi Magdaleny 137
Freski, w Perudżii w sali wekslarskiej il cambio 138
Przemienienie i Narodzenie Chrystusa, tamże w głębi kaplicy 139
Poślubiny Matki Boskiej, w Caen w Normandyi w muzeum miejskiem 165
Peruzzi ze Syeny, szkoła toskańska, wiek XVI 262
Pierina del Vaga, szkoła rzymska, wiek XVI 196
Pier di Cosimo z Florencyi, szkoła toskańska (1462—1531) 161—162
Wyswobodzenie Andromedy, we Florencyi w galeryi Uffici w sali starych malarzy 161
Ucieczka do Egiptu, w Dreźnie w galeryi w sali Corregia 161
Prokryda, w Londynie w galeryi narodowej w wielkiej sali toskańskiej 162
Pier dei Franceschi z Arezzo, szkoła toskańska, wiek XV . 74—79
Freski, w Arezzo w chórze kościoła św. Franciszka . . . 77
Zmartwychwstanie, w Borgo San Sepolcro 78
Chrzest Chrystusa, w Londynie w galeryi narodowej w sali umbryjskiej 79
Matka Najświętsza z dzieciątkiem wśród grupy młodzieńców, tamże 79
Pietro di Puecio, szkoła toskańska, przy końcu XIV wieku 82—83
Obrazy z biblii, na północnym murze cmentarza w Pizzie 83
Pinturicchio (Bernardyn Bati) z Perudżii, szkoła umbryjska (1450—1513) . . . . . 140—142
Freski, w Rzymie w kościele Santa Maria del Popolo w kaplicy della Rovere, dziś Veniti 141
Freski, w Rzymie u św. Onufrego 141
Freski z żywota św. Bernardyna, w Rzymie w jednej z kaplic kościoła Ara Coeli na Kapitolu 141
Freski, w apartamentach Borgiów w Watykanie 141
Freski, w Spello koło Perugii w kościele św. Maryi większej w kaplicy Pięknej 142
Żywot Piusa II, freski, w Syenie w Librerii 142
Pontormo z Florencyi, szkoła toskańska, wiek XVI 210
Pordenone (Giovanni, Antonio, Licinio Sacchi) z Fryulu, szkoła lombardzka (1483—1438) . . . . . 252—253

strona

Madonny i Herodyady, we Florencyi w pałacu Pitti i galeryi Uffici i w Rzymie w pałacu Doria . . . 252
Adoteoza św. Wawrzyńca Giustiniani, w Wenecyi w akademii 252
Męka Pańska, freski w Kremonie 252
Żywot św. Katarzyny Aleksandryjskiej, w Piacencyi . . 252
Porta, patrz Fra Bartolomeo . . . . . .
Previtale z Bergamo, szkoła lombardzka, wiek XVI 255
Rafaelo del Cole, szkoła rzymska, wiek XVI 160
Rafael Sanzio z Urbinu, szkoła umbryjska, florentyńska i rzymska (1482—1520) . . . . . 165—108
Wniebowzięcie, w Rzymie w Watykanie w Pinakotece . 164
Adoracya św. Trójcy, w Perugii w kościele św. Seweryna 164
Poślubiny Matki Boskiej, w Medyolanie w galeryi Brera 164
Wieczerza Pańska, we Florencyi w refektarzu klasztoru św. Onufrego 155
Portrety Anioła Doni i jego żony, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Apolina 166
Portret księcia Urbinu, w Krakowie w muzeum ks. Czartoryskich 166
Madonna Ansidei, w Londynie w galeryi narodowej w sali umbryjskiej 167
Madonna księcia Ripaldo, w Londynie w South Kensigton muzeum 167
Przenajświętsza Panna pod baldachimem, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Saturna 167
Madonna ze szczygłem, we Florencyi w galeryi Uffici w Trybunie 168
Madonna na Łące, w Wiedniu w Belwederze 168
Madonna „la belle jardinière“, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 168
Madonna ks. Alby, w Petersburgu w Ermitarzu 168
Madonna Esterhazy, w Peszcie w muzeum 168
Madonna au diadème, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 168
Madonna „del Gran Ducca“, we Florencyi pałacu Pitti w sali Saturna 168
Madonna Torrigiani, we Florencyi w pałacu Torrigiani . 168
Madonna Tempi, w Monachium w Pinacotece 168
Madonna de la maison d'Orleans, w Chantilly we Francyi 168
Madonna Colonna, w Berlinie w starem muzeum . . . 168

strona
Św. Katarzyna Aleksandryjska, w Londynie w galeryi narodowej w sali umbryjskiej 169
Chrystus w miniaturze, w Brescii w galeryi Tosio . . . 169
Sen rycerza, w Londynie w galeryi narodowej w sali umbryjskiej 169
Św. Michał, św. Jerzy i Marsyasz, miniaturki, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 170
Św. Jerzy, w Petersburgu w Ermitarzu 170
Złożenie Chrystusa do grobu, w Rzymie w pałacu Borghese 170
Stanza della Signatura, Dysputa św. Sakramentu, Parnas, Szkoła ateńska i Prawo, w Rzymie w Watykanie 171—181
Madonna della segiola, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Saturna 181
Madonna della Tenda, w Monachium w Pinakotece . . 181
Madonna Aldobrandini, w Londynie w galeryi narodowej 182
Madonna del Passegio, w Londynie w Bridgewater galery 182
Przenajświętsza Rodzina Coneggiani, w Monachium w Pinakotece 182
Przenajświętsza Rodzina Ricciardini, we Florencyi w pałacu Cersini 182
Madonna della impanata, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Marsa 182
Madonna del Divin Amore, w Neapolu w muzeum . . . 182
Wielka św. Rodzina, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 182
Św. Rodzina t. z. „Perła“, w Madrycie w Prado . . . 182
Madonna di Foligno, w Rzymie w Pinakotece watykańskiej 183
Madonna z rybą, w Madrycie w muzeum Prado 183
Madonna sykstyńska (di San Sisto) w Dreźnie w galeryi w osobnej sali 184
Św. Cecylia, w Bononii w Pinakotece 184
Dźwiganie krzyża, w Madrycie w muzeum Prado . . . 185
Portret Binda Aldoviti, w Monachium w starej Pinakotece 185
Portret Johanny ks. Aragońskiej, w Paryżu w Luwrze w długiej galeryi 186
Św. Michał Archanioł, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 186
Św. Małgorzata, w Paryżu w Luwrze w długiej galeryi . 186
Św. Małgorzata, w Wiedniu w Belwederze 186

strona

Sw. Jan Chrzciciel, we Florencyi w galeryi dei Uffici w Trybunie 186
Widzenie Ezechiela, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Saturna 186
Przemienienie Pańskie, w Rzymie w Pinakotece watykańskiej 186
Portret Juliusza II papieża, jeden egzemplarz we Florencyi w galeryi Uffici w Trybunie, drugi w pałacu Pitti 188
Skrzypek, w Rzymie w pałacu Colonna 188
Fornarina, w Rzymie w pałacu Berberini 188
Głowa młodzieńca, w Paryżu w Luwrze w Salon Carré . 188
Portret Leona X papieża, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Apolina 188
Dwóch weneckich uczonych, w Rzymie w pałacu Doria 188
Stanza di Heliodora: Wypędzenie Heliodora ze świątyni, Powstrzymanie Atylli, Uwolnienie św. Piotra, Cud w Bolsenie, w Rzymie w Watykanie . . . . 189—194
Stanza del Incendio: Pożar, tamże . . . . . 194—195
Stanza di Constantino: Bitwa Konstantego, tamże . 195—196
Lodżie w krużganku, tamże (Biblia Rafaela) 196
Kartony do kobierców: Cudowny połów ryb, Oddanie kluczów Piotrowi św., Pierwszy cud Apostołów, Ananiasz i Safira, Ukaranie Elymasa, św. Paweł w Listrze, św. Paweł w Atenach, w Londynie w South Kensington muzeum . . . . . 198—202
Sybile, fresk, w Rzymie w kościele Przenajświętszej Panny od spokoju 202
Żywot Psychy, Rada Bogów, Wesele Psychy, Galatea, w Rzymie w Farnerynie . . . . . 202—206
Freski treści mitologicznej, w Rzymie w Watykanie, zniszczone przez Piusa IX 206
Rysunek na sufit mozaikowy, w Rzymie w kościele Santa Maria del popolo 206
Raibolini, patrz Francia Francesco . . . . . .
Raimondi Marc Antonio, szkoła rzymska, wiek XVI 208
Ribeira Józef (il Spagnoletto), szkoła neapolitańska (1588–16 8) 318
Matka Boska bolesna, w Neapolu w koście św. Marcina . 318
Robusti Giaeobo, patrz Titoretto . . . . . .

strona

Rosseli Cosimo, szkoła toskańska (1439—1207) 92
Przejście przez morze Czerwone, Cielec złoty, Wieczerza Pańska, w Rzymie u św. Piotra w kaplicy sykstyńskiej 92
Rosso, szkoła toskańska, wiek XVI 93
Sacchi, patrz Pordenone . . . . . .
Salaino z Medyolanu, szkoła lombardzka, wiek XVI 210
Salvator Rosa z Neapolu, szkoła neapolitanska, wiek XVII . . 318
Salvi Giovanni (Sassoferato) z Florencyi, szkoła bonońska (1605—1685) 317
Matka Boska Różańcowa, w Rzymie w kościele św. Sabiny 317
Salviati, szkoła rzymska, wiek XVI 226
Santi Rafael, patrz Rafael . . . . . .
Sassoferato, patrz Salvi . . . . . .
Savoldo z Brescii, szkoła lombardzka, wiek XVI 253
Schiavone z Dubrownika, szkoła wenecka, wiek XVI 249
Signorelli Lucca z Kortony, szkoła toskańska (1441—1523) 145—151
Chrystus na krzyżu, we Florencyi w akademii w małej sali 145
Madonna, tamże w wielkim kurytarzu 145
Szkoła Pana, w Berlinie w muzeum 146
Biczowanie, w Medyolanie w galeryi Brera 146
Pięć spiewających świętych, w posiadaniu hr. Karola Lanckorońskiego 146
Śmierć Mojżesza, w Rzymie u św. Piotra w kaplicy sykstyńskiej 146
Żywot św. Benedykta, freski, w Monte Oliveto u Kartuzów 147
Antychrysta, Koniec świata, Zmartwychwstanie umarłych, Sąd ostateczny, Niebo, Piekło i sufit, freski w Orvietto w kaplicy nowej w katedrze 147
Komunia Apostołów, w Kortonie 151
Simone Martini z Syeny; patrz Memmi . . . . . .
Sirani Elizabetta, szkoła bonońska, około r. 1700 319
Sebastian del Piombo z Wenecyi, szkoła wenecka (1547—1585) 231—234
Trzy święte, w Wenecyi w kościele św. Jana Chryzost. . 232
Niewiasta, we Florencyi w galeryi Uffici w Trybunie . 232
La Donna Velata, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Jowisza 232

strona
Dźwiganie krzyża, w Dreźnie w galeryi w sali Corregia . 232
Wskrzeszenie Łazarza, w Londynie w galeryi narodowej w wielkiej sali weneckiej 233
Sodoma (Antonio Bazzi) z Piemontu, szkoła lombardzka (1477—1550) . . . . . 260—263
Żywot św. Benedykta, w Monte Oliveto w klasztorze Benedyktynów 260
Zdjęcie z krzyża, w Syenie w akademii sztuk pięknych . 261
Festony w sali pieczęci, w Rzymie w Watykanie . . . 261
Poślubiny Aleksandra, freski, w Rzymie w Farnezynie . 261
Św. Sebastyan, we Florencyi w galeryi Uffici w wielkiej sali toskańskiej 262
Żywot św. Katarzyny Seneńskiej, w Syenie w kościele Dominikanów 262
Chrystus cierniem koronowany, w Syenie w akademii sztuk pięknych 263
Solario z Medyolanu, szkoła lombardzka, wiek XVI 256
Spagna, szkoła umbryjska, wiek XVI 140
Madonna, w Assyżu w kościele dolnym 140
Spinello Aretino, szkoła toskańska, wiek XV 82
Legenda św. Hipolita, w Pizie na cmentarzu 82
Squarcione z Padwy, szkoła lombardzka, około r. 1400 84
Tadeo di Bartolo ze Syeny, szkoła toskańska (1363 - 1422) 44—45
Ostatnie chwile Matki Boskiej, freski, w Syenie w kaplicy ratusza 44
Tiepolo, szkoła wenecka, wiek XVIII 295
Tintoretto (Giacobo Robusti), szkoła wenecka (1518—1594) 287 294
Obrazy, w Wenecyi w szkole św. Rocha 289
Ukrzyżowanie Panskie, w Wenecyi w sali gościnnej „szkoły“ 289
Cud św. Marka, w Wenecyi w akademii sztuk pięknych 291
„Raj“, w Wenecyi w pałacu dożów w sali wielkiej rady 293
Chrystus umarły, tamże w innej sali . . . . . 293—294
Obrazy mitologiczne, tamże w sali Anticollegium . . 294
Wniebowzięcie, w Wenecyi w kościele Jezuitów 294
Wesele w Kanie, w Wenecyi w kościele Santa Maria del Salute 294
Cielec złoty, w Wenecyi w kościele Santa Maria del Orto 294
Torriti Giacobo z Rzymu, szkoła toskańska, wiek XIII . . 30—31

strona
Mozaiki, w Rzymie w kościele najświętszej Panny Maryi Większej 30
Tycyan (Tiziano Vecelio da Cadore) z Fryulu, szkoła wenecka (1477—1575) . . . . . 234—247
Matka Boska La Zingara w Wiedniu w Belwederze . . 235
Św. Marek, w Wenecyi w zakrystyi kościoła Santa Maria del Salute 236
Chrystus z groszem, w Dreźnie w galeryi 236
„Miłość Boska i ludzka“, w Rzymie w pałacu Borghese 236
Żywot św. Antoniego, w Padwie w szkole św. Antoniego 236
Bachanala i święto Wenry, w Madrycie w Prado . . . 237
Porwanie Aryadny, w Londynie w galeryi narodowej . . 237
Dyana z nimfami, w Wiedniu w Belwederze 238
Dyana z nimfami, w Rzymie w akademii św. Łukasza . 238
Antiopa, w Paryżu w Luwrze w wielkiej galeryi 238
Danaë, w Wiedniu w Belwederze 238
Wenus, we Florencyi w galeryi Uffici w Trybunie . . . 238
Wenus, w Dreźnie w galeryi 239
Flora, we Florencyi w galeryi Uffici w sali weneckiej . 239
Portret księżnej Urbinu, w Wiedniu w Belwederze . . . 239
Lawinya, w Berlinie w muzeum 239
Portret damy, we Florencyi w pałacu Pitti w sali Wenery 239
Portret ks. Alfonsa Ferrary i jego żony Laury Dianti w Paryżu w Luwrze w Salon Carré 239
Najświętsza Panna z wiszniami, w Wiedniu w Belwederze 239
Najświętsza Panna z królikiem, w Paryżu w Luwrze w wielkiej galeryi 240
Portret papieża Pawła II, w Wiedniu w Belwederze . . 241
Portret króla hiszpańskiego Filipa II, w Neapolu w muzeum 242
Portret Karola V, w Madrycie w muzeum Prado 242
Wniebowzięcie (l'Assuntà), w Wenecyi w akademii 242—245
Madonna della Casa Pesaro, w Wenecyi w kościele Franciszkanów 245
Ofiarowanie Najświętszej Panny, w Wenecyi w akademii 246
Św. Jan Chrzciciel, tamże 247
Męczeństwo św. Wawrzyńca, w Wenecyi w kościele Jezuitów 247
Wiara i doża Grimani, t. z. „la Fede“, w Wenecyi, w pałacu dożów w sali 4 drzwi 248

stroua

Matka Boska bolesna, w galeryi dzikowskiej hr. Tarnowskich 248
Zdjęcie z krzyża, w Wenecyi w akademii 248
Ucello, malarz florentyński, szkoła toskańska, wiek XIV . . . 74
Vanucci Piotr, patrz Perugino . . . . . .
Varotari, patrz Padovanino . . . . . .
Vassari, z Florencyi szkoła toskańska, wiek XVI 226
Vecelio, patrz Tycyan . . . . . .
Verocchio Andrzej, szkoła toskańska, wiek XV 115
Chrzest Chrystusa, we Florencyi w akademii sztuk pięknych w długiej galeryi 115
Volterra Franciszek, szkoła toskańska, wiek XIV 82
Zampieri Domenico, patrz Dominichino . . . . . .
Zuechero, szkoła toskańska, wiek XVI 226

Uwaga: Zbiory belwederskie w Wiedniu zostały przeniesione do Muzeum Nadwornego.

Spis alfabetyczny miast

w których się znajdują dzieła włoskiego malarstwa, z wymienieniem znakomitszych zbiorów i obrazów.

---

strona

Assyż: Kościół św. Franciszka, Cimabne, freski ze starego zakonu 29
„ Giotto, freski z żywotem św. Franciszka 31
„ „ freski z trzema cnotami klasztornemi 31
„ „ fresk z apoteozą św. Franciszka . 31
„ Spagni, Madonna ze świętymi 140
Arezzo: Kościół św. Franciszka, Pier dei Franceschi, freski z legendą Krzyża św. . 71
Bergamo: Pałac Carrara, Guercino da Pistoja, św. Sebastyan . 140
„ Lorenzo Lotto, Przenajśw. Rodzina . 256
„ Padovanino, wesele Tetydy 295
Berlin: Galerya Raczyńskich, Boticelli, Madonna z liliami . . 196
Stare muzeum, Angelico, Sąd ostateczny 66
„ Boticelli, portret Simonetty 100
„ Corregio, Leda z łabędziami 273
„ Lippi Filippo, Widzenie św. Bernarda . . . 71
„ Melozzo da Forli, alegorya teologii i filozofii 94
„ Polaiuolo, Zwiastowanie 162
„ Rafael, Madonna Colonna 168
„ Signorelli, szkoła bożka Pana 146
„ Tycyan, portret Lawinyi 239

strona

Bononia: Kościół św Jakóba, Francia, Madonna ze świętymi . 144
Pinakoteka, Carracci Anibale, Komunia św. Hieronima . 311
„ Dominichino. Madonna . . . . . 309—310
„ Guido Reni, Samson 303
„ „ Madonna boleściwa (il Paglione) 306
„ „ Chrystus na krzyżu 306
„ „ Rzeź niewiniątek 306
„ Rafael, Święta Cecylia 184
Borgo San Sepolero: Pier dei Francesci, Zmartwychwstanie Pańskie 78
Brescia: Galerya Tosio, Rafael, Chrystus (Ecce homo) 169
Kościół św. Klemensa, Moretto da Brescia, św. Urszula z towarzyszkami . . 255
„ „ „ Poślubiny św. Katarzyny 255
Caen: Muzeum miejskie, Perugino, Poślubiny Matki Boskiej . 165
Castelfranco: Fara, Giorgione, Madonna między świętymi . . 228
Castilione d'Olona: Massolino, freski
Chantilly: pałac ks. Orleańskich, Rafael, La madonne de la maison d'Orleans . . 168
Cortona: Signorelli, Komunia Apostołów 151
Cremona: Pordenone, freski o Męce Pańskiej 252
Drezno: Galerya obrazów, Antonello di Messina, Św. Sebastyan 119
„ Caravagio, Gracze 301
„ Cima, przedstawienie w świątyni 131
„ Corregio, Boże Narodzenie czyli Noc (la notte) 271
„ „ Madonna ze św. Franciszkiem . . . 266
„ „ Madonna ze św. Rochem 271
„ „ Madonna ze św. Geminianem . . . 272
„ „ Św. Marya Magdalena 272
„ Francia, Chrzest Chrystusa 144
„ Guido Reni, Św. Marya Magdalena 305
„ Leonardo da Vinci, Herodyada 158
„ Mantegna, Madonna 87
„ Paweł z Werony, Gody w Kanie Galilejskiej 285
„ „ Matka Boska z rodziną wenecką 286
„ „ Dźwiganie krzyża 286
„ „ Hołd Trzech Króli 286
„ „ Chrystus w Emaus 286
„ Pier di Cosimo, Ucieczka z Egiptu 161
„ Rafael, Madonna sykstyńska 184

strona

Drezno: Galerya obrazów, Sebastyan del Piombo, Dźwiganie krzyża . 232
„ Tycyan, Wenus 239
„ „ Chrystus z groszem 236
Dzików: Tycyan, Matka Boska boleściwa 258
Florencya: Akademia sztuk piękn., Angelico, Sąd ostateczny 65—66
„ Boticelli, Wenera w ogrodzie 102
„ Gentile di Fabriano, Trzej Królowie 56—57
„ Ghirlandaio starszy, Madonna ze świętymi . . . . 94—95
„ „ Boże narodzenie 95
„ Lippi Filippo, Koronacya Matki Boskiej 71
„ Lorenzo da Credi, Boże Narodzenie . . 161
„ Perugino, Matka Boska w obłokach . . 133
„ „ Chrystus zdjęty z krzyża, fresk 137
„ Signorelli, Chrystus na krzyżu 145
„ „ Madonna ze świętymi 145
„ Verocchio, Chrzest Chrystusa 115
Galerya dei Uffici, Albertinelli, Nawiedzenie . . 219—211
„ Andrea del Sarto, Madonna z karpiami 214—215
„ Angelico, Madonna tkaczy . . . . . 59—60
„ „ Koronacya Matki Boskiej 66
„ Boticelli, Urodziny Wenery 101 102
„ „ Obmowa według Apelesa 103
„ „ Historya Judyty . . . . . 103—104
„ „ Madonna z granatem 105
„ „ Zwiastowanie 106
„ „ Trzej Królowie . . . . . 106—107
„ Corregio, Madonna z dzieckiem . . . 270—271
„ Domenico Veneziano, Madonna ze świętymi . 64
„ Girlandaio starszy Madonna ze świętymi 94—95
„ „ Trzej Królowie 95
„ Leonardo da Vinci, portret chłopca 156
„ „ portret własny 156
„ „ głowa Meduzy 159
„ Lippi Filipino, Boże Narodzenie 110
„ Lippi Filippo, Madonna w skałach 71
„ Mantegna Andrea, Tryptyk z trzema królami 88
„ „ portret margrabiny Eleonory z Mantui . 90

strona

Florencya: Galerya dei Uffici, Michał Anioł, Przenajświętsza Rodzina . 216
„ Pier di Cosimo, Uwolnienie Andromachy . . 161
„ Rafael, Madonna ze szczygłem 168
„ „ Święty Jan Chrzciciel 186
„ „ portret papieża Juliusza II 188
„ Sebastian del Piombo, portret Wenecyanki zwany Fornariną . 232
„ Sodoma, Św. Sebastyan 262
„ Tycyan, Wenus 239
„ „ Flora 239
Galerya w pałacu Pitti, Andrea del Sarto, dwa Zwiastowania . . 215
„ Bartolomeo della Porta, Zmartwychwstanie 211—212
„ „ Opłakiwanie Chrystusa . . . 212
„ Boticelli Sandro, portret Simonetty 100
„ Francia, Madonna 144
„ Giorgione, Koncert 229
„ Leonardo da Vinci, portret Ginevry Benei (la Monaca) . . . 157
„ Lippi Filipo, Madonna 70
„ Perugino, Madonna 136
„ „ Św. Marya Magdalena 136
„ „ Zdjęcie z krzyża 136
„ Rafael, portrety Anioła Doni i jego żony . . 166
„ „ Madonna pod baldachimem 167
„ „ Madonna del gran duca 168
„ „ Madonna della Segiola 181
„ „ Madonna del Impanata 192
„ „ Widzenie Ezechiela 186
„ „ portret papieża Juliusza II 188
„ „ portret papieża Leona X 188
„ Sebastian del Piombo, portret niewieści (la donna Velata) . 232
„ Tycyan, portret damy 239
„ „ Marya Magdalena 240
Galerya pałacu Corsini, Lippi Filippino, Madonna . . 110
„ Michał Anioł, Przenajświętsza Rodzina . . . 217
„ Rafael, Przenajświętsza Rodzina Ricciardini . 182

strona

Florencya: Galerya w pałacu Torrigiani, Rafael, Madonna Torrigiani . 168
Kościół Benedyktynów (La Badia), Lippi Filippino, Nawiedzenie św. Bernarda . 119
Kościół Dominikanów (Sta Maria Novella) Cimabue, Madonna . 29
„ Gaddi Tadeo, freski z apoteozą św. Tomasza 38
„ „ fresk z ładem chrześciańskiego świata . 38
„ Ghirlandaio starszy, freski z historyą św. Jana . 97—98
„ „ „ freski z historyą Matki Boskiej 98—99
„ Lippi Filippino, fresk ze wskrzeszeniem Druzyany . 114
„ „ freski z legendą św. Filipa . . 114
„ Orcagna Andrea, apoteoza św. Tomasza . 39—40
„ „ freski z sądem ostatecznym . . 40
Kościół św. Ducha (San Spirito), Lippi Filippino, Madonna 111
Kościół Franciszkanów, św. Krzyża (Sta Croce):
Castagno, św, Jan Chrzciciel i św. Franciszek 74
„ Gaddi Tadeo, freski z historyą Matki Boskiej 38—39
„ Giotto, freski z historyą św. Franciszka . . . 36
„ „ „ „ św. Jana Ewangelisty 36
„ „ „ „ św. Jana Chrzciciela 36
Kościół Karmelitów (Carmine), Lippi Filippino, freski:
„ Wskrzeszenie królewicza w Antyochii 111—113
„ Męka św. Piotra 113
„ Św.. Piotr w więzieniu 113
„ Massacio, freski, grzech pierworodny i wygnanie z raju 53—54
„ „ św. Piotr chrzci 54
„ „ Chrystus płaci podatek . . . . 54—55
„ „ Cuda św. Piotra 55
Kościół Serwitów (Sanctissima Anunciata),
Andrea del Sarto, freski,
Żywot św. Filipa Benizzi . . . 213
„ „ Urodzenie Matki Boskiej . 213—214
„ „ Trzej Królowie 214
„ „ Madonna del Sacco 215
Kościół niewiniątek (Innocenti),
Ghirlandaio starszy, Trzej Królowie . . 95

strona

Florencya: Kaplica w pałacu Riccardi Medyceuszów, Gozzoli, fresk z Trzema Królami . 30—81
Klasztor bractwa bosego (Chiostro del Scalzo), Andrea del Sarto, freski z żywotem św. Jana Chrzciciela 214
Klasztor św. Marka, Angelico, Madonna della Stella 48—49
„ „ fresk z Ukrzyżowaniem 61—63
„ „ fresk z Chrystusem pielgrzymem 63
„ „ feski mistyczne po celach 63 - 64
„ Ghirlandaio starszy, fresk z Wieczerzą Pańską 96
Refektarz w Salvi, Andrea del Sarto, fresk z Wieczerzą Pańską . . . 96
Refetarz u św. Magdaleny, Perugino; fresk, Ukrzyżowanie Pańskie . . 137
Refektarz u św. Onufrego, Rafael, fresk, Wieczerza Pańska 175
Kraków: Galerya Czartoryskich, Leonardo da Vinci, portret Ginevry Benci . . 158
„ Lorenzo da Credi, Boże Narodzenie 161
„ Montegna, Judyta 88
„ Rafael, portret ks. Urbinu . . . 166
Galerya Potockich, Giorgione, postacie pośród zieleni . . 228
„ Palma, Przenajświętsza Rodzina . . . 230
Kościół na Wawelu, malowidła bizantyńskie w kaplicy Jagiellońskiej . . . 17
Londyn: Hampton Court pałac król., Mantegna, Tryumf Cezara 90
Galerya narodowa, Bellini Giovanni, śmierć św. Piotra męczennika . . 125
„ „ Chrystus w Ogrojcu 125—126
„ Boticelli, Wenera z Marsem 102
„ „ Wenera z różami . . . . . 102—103
„ „ Koronacya Matki Boskiej 104
„ „ Boże Narodzenie . . . . . 104—105
„ Corregio, Wenera z Merkurym 273
„ Crivelli, Madonna w ankonie 127
„ „ dwie święte rozmowy 127
„ „ Chrystus zdjęty z krzyża 127
„ „ Zwiastowanie . . . . . 127—128
„ Girolamo dei Libri, św. Anna z Matką Boską i Chrytusem . . 116
„ Leonardo da Vinci, Madonna w skałach . . 159
„ Lippi Filippino, Madonna ze świętymi . . . 110

strona

Londyn: Galerja narodowa, Luini Bernardino, Chrystus między doktorami 260
„ Mantegna Andrea, Madonna ze świętymi . . 87
„ Melozzo da Forli, Alegorya poezyi z wymową 91
„ Paweł z Werony, Cesarzowa Helena . . . 286
„ „ Rodzina Daryusza 287
„ Perugino, obrazy 136
„ Pier di Cosimo, Prokryda 162
„ Pier dei Franceschi, Chrzest Chrystusa . . . 79
„ „ Boże Narodzenie 79
„ Palaiuolo, Męczeństwo św. Sebastyana 162—163
„ Rafael, Madonna Ansidei 167
„ „ Św. Katarzyna Aleksandryjska . . . 169
„ „ Sen rycerza 169
„ „ Madonna Aldobrandini 182
„ Sebastyan del Piombo, Wskrzeszenie Łazarza 233
„ Tycyan, porwanie Aryadny 237
South Kensington museum, Rafael, Madonna ks. Ripalda 167
„ Rafael, Cudowny połów ryb . . . . . 198—199
„ „ Oddanie kluczów Piotrowi 199
„ „ Śmierć Ananyasza . . . . . 199—200
„ „ Ukaranie Elymasza . . . . . 200—201
„ „ Apostołowie w Listrze 201
„ „ Paweł w Areopagu . . . . . 101—202
Brigewater galery, Rafael, Madonna del Passegio . . . 182
Luka: Pałac książęcy, Bartolomeo della Porta, Madonna . . . .
Mantua: Pałac Te, Giulio Romano, Historya Psychy . . 264—265
„ „ Upadek Tytanów 265
Pałac Gonzagów (Camera dei sposi), Mantegna Andrea, freski z portretami Gonzagów . 87
Madryt: Galerya Prado, Leonardo da Vinci, portret Mony Lizy 157
„ Rafael, Przenajświętsza Rodzina La perla . 182
„ „ Madonna z rybą 183
„ „ Dźwiganie krzyża (il spasimo di Sicilia) 185
„ Tycyan, Bachanalia 237
„ „ święto Wenery 237
„ „ portret Karola V 242
Medyolan: Galerya Brera, Bellini Gentile, Kazanie św. Marka w Aleksandryi . . 121
„ Francia, Zwiastowanie 144

strona

Medyolan: Galerya Brera, Gaudenzio Ferrari, męka św. Katarzyny z Aleksandryi . 257
„ Leonardo da Vinci, Głowa Chrystusa rysunek 155
„ Luini Bernardino, freski w sieni 257
„ „ Madonna w altanie 257
„ Paweł z Werony, uczta u Szymona 285
„ Rafael, poślubiny Matki Boskiej 164
„ Signorelli, Biczowanie 146
Kościół Monastero Magiore, Luini, fresk z męką św. Katarzyny z Aleksandryi . 258
Refektarz w Sta Maria delle Grazie, Leonardo da Vinci, Wieczerza Pańska . 152
Monachium: Stara Pinakoteka, Angelico, historya śś. Kuźmy i Damiana . . 66—67
„ Boticelli, Złożenie do grobu 106
„ Ghirlandaio starszy, Madonna w chwale . . . 96
„ Lippi Filippino, Zdjęcie z krzyża 111
„ „ Chrystus i Matka Boska . . . 111
„ Lippi Filippo, medalion z Madonną 71
„ „ Zwiastowanie 71
„ Perugino, Nawiedzenie św. Bernarda 157
„ Rafael, Madonna Tempi 168
„ „ Madonna della Tenda 181
„ „ Przenajświętsza Rodzina Conegiani . 182
„ „ portret Binda Aldovitti 185
Monte Falco: Kościół św. Franciszka, Gozzoli Benozzo, freski z żywota św. Franciszka . . 79
Monte Olivetto: Klasztor Benedyktynów, Signorelli, freski z żywota św. Benedykta 147
„ „ Sodoma, takie same freski 260
Neapol: Muzeum narodowe Burbońskie, Rafael, La Madonna del Divino Amore . 182
„ Tycyan, portret Filipa II . 242
Kościół Przenajświętszej Panny (la Incoronata), Giotto, Siedem Sakramentów 36
Kościół św. Marcina, Giordano Luca, Niebo 319
„ Ribeira, Matka Boska boleściwa . . 318
Orvietto: Katedra, Angelico, Chrystus i chór proroków fresk . 68
„ Signorelli, freski Antychryst . . . . 147—149
„ „ Koniec świata 149

strona

Orvietto: Katedra, Signorelli, Zmartwychwstanie 149
„ „ Piekło . . . . . 149—150
„ „ Niebo . . . . . .
„ „ Sąd ostateczny 150
„ „ Empedokles 150
Padua: Kościół św. Antoniego, Altichiero, fresk z żywotem św. Jakóba . . 84—85
„ Alltichiero, freski z Ukrzyżowaniem Pańskiem 45—46
Kościół Augustynów (Eremitani), Guido Reni, św. Jan Chrzciciel 303
„ Mantegna Andrea, freski z żywotem św. Jakóba 84—85
Kaplica św. Jakóba, Altichiero, freski, Ukrzyżowanie Pańskie . 45—46
„ „ Ukrzyżowanie Pańskie . . 46
Kaplica św. Jerzego (San Georgio), Altichiero, legenda św. Jerzego . 47
„ „ legenda św. Łucyi 47
Kaplica w Arenie Rzymskiej (l'Arena), Giotto, freski z żywotam Matki Boskiej 32—35
„ Giotto, freski z żywotem Chrystusa 32—35
Parma: Galerya w pałacu książęcym, Corregio, Madonna ze św. Hieronimem (Dzień, Il giorno) . 271
„ Corregio, Madonna (della Scodella), z miską . 273
„ „ Męczeństwo śś. Placyda i Hilaryi 273—275
„ „ Zdjęcie z krzyża . . . . . 273—275
Katedra, Corregio, fresk z Wniebowzięciem . . . . 269—270
„ „ postacie świętych 270
Kościół św. Jana Ewangelisty, Corregio, freski, św. Jan Ewangelista . 267—268
„ „ Wniebowstąpienie . 268
Biblioteka uniwersytetu, Corregio, fresk z koronacyą Matki Boskiej 268—269
Refektarz w klasztorze św. Pawła, Corregio, freski, Diana 267
„ „ fresk dzieci w winogradzie 267
Paryż: Galerya w Luwrze (Louvre), Angelico, Koronacya Matki Boskiej . . 66
„ Corregio, Zaślubiny św. Katarzyny 272
„ „ Antyopa 273
„ Ghirlandaio starszy, Nawiedzenie . . . . . 05—96
„ Leonardo da Vinci, portret Mony Lizy „la Gioconda" 156

strona

Paryż: Galerya w Luwrze (Louvre): Caroliny Crivelli 158
„ „ Bachus 158
„ „ św. Anna z Matką Boską . . . 159
„ Luini, freski 260
„ Mantegna Andrea, Przenajświętsza Panna od zwycięstwa (Notre Dame des Victoires) . 87
„ „ Parnas 87
„ „ Minerwa i Diana 88
„ Paweł z Werony, Wesele w Kanie 281
„ „ Uczta u Leviego 285
„ Rafael, (la belle jardinière) Madonna . . 168
„ „ Madonna (au diadème) 168
„ „ mały św. Michał 170
„ „ św. Jerzy 170
„ „ Maryasz i Apollo 170
„ „ wielka św. Rodzina 182
„ „ portret Johanny Aragońskiej 186
„ „ wielki św. Michał 186
„ „ św. Małgorzata 186
„ „ portret młodzieńca 188
„ Tycyan, Antiopa (la Venus du Prado) . . . 338
„ „ portret Laury Dianti i księcia Ferary (Titien et sa maitresse) . 239
„ „ Madonna z królikiem 240
Perugia: Sala wekslarska (il Combio) Perugino, freski, Przemienienie Pańskie . 138—139
„ Perugio, Boże Narodzenie . 138—139
Kościół św. Seweryna, Rafael, fresk z Trójcą Przenajśw. 164
Peszt: Galerya Esterhazy, Rafael, Madonna Esterhazy 168
Petersbury: Galerya w Ermitażu, Leonardo da Vinci, Madonna 160
„ Rafael, Madonna ks. Alby . . 168
„ „ św. Jerzy 170
Piacenza: Pordenone, freski z żywota św. Katarzyny z Aleksandryi 252
Piza: Katedra, Cimabue, Chrystus 30
Cmentarz (Campo Santo), Gozzoli, historya starego testamentu od Noego do Salomona . 83—84
„ Lorenzetti Ambroży, freski: tryumf śmierci . 40—42
„ „ Sąd ostateczny 42
„ „ Piekło 42
„ Lorenzetti Piotr, fresk, Pustelnicy 42

strona

Piza: Cmentarz (Campo Santo), Pietro di Puecio, obrazy z biblii, początek genezy, fresk . 82—83
„ Spinello Aretino, freski z legendą św. Hipolita 82
Prato: Katedra, Lippi Filippo, freski, żywot św. Jana Chrzciciela i św. Szczepana . 71—72
Rawenna, Kościół św. Apolinarego, Mozaika staro-chrześciańska, Chrystus tryumfujący . 19—20
Kościół św. Witalisa, Mozaika staro-bizantyńska, portret Justyniana i Teodory . 20
Rzym: Watykańskie zbiory, Angelico, freski z żywotem św. Szczepana i Wawrzyńca . 67
„ Boticelli, frecki z młodości Mojżesza . . 107—108
„ „ Ukaranie Datana i Abirona 108
„ „ Chrystus kuszony przez Szatana . 108—109
„ Carravagio, Złożenie do grobu 302
„ Dominichino, Komunia św. Hieronima . . 311—312
„ Ghirlandaio starszy, fresk, powołanie Apostołów 99—100
„ Lippi Filippino, fresk z obrzezaniem Mojżeszowego syna . 112
„ Melozzo da Forli, portret Sykstusa IV 91
„ Michał Anioł, freski . . . . . 217—225
„ „ Proroki i Sybille . . . . . 218—219
„ „ Bóg Ojciec 220
„ „ Stworzenie słońca 220
„ „ Rozdział dnia od nocy 220
„ „ Stworzenie Adama 220
„ „ Grzech pierworodny 221
„ „ Potop . . . . . 221—222
„ „ Ofiara Noego . . . . . 222—223
„ „ Pijaństwo Noego 223
„ „ Sąd ostateczny . . . . . 223—225
„ Perugino, freski, Chrzest Chrystusa . . . 134—135
„ „ „ Oddanie kluczów Piotrowi . . 135
„ „ Sufit w sali pożaru 135
„ Pinturicchio, freski z Genezy, w apartamencie Borgiów . 141
„ Rafael, Wniebowzięcie 164
„ „ freski: teologia, filozofia, poezya i prawo 171
„ „ Dysputa św. Sakramentu . . . . 171—175

strona

Rzym: Watykańskie zbiory, Rafael, Parnas . . . . . 175—176
„ „ Szkoła ateńska . . . . . 176—180
„ „ Madonna di Foligno 183
„ „ Przemienienie Pańskie 186
„ „ freski, wypędzenie Heliodora ze świątyni 189—191
„ „ Msza w Bolsenie . . . . . 191—192
„ „ Powstrzymanie Atyli . . . . . 192—193
„ „ Uwolnienie Piotra z więzienia . 193—194
„ „ Pożar w Rzymie (Incendio del Borgo) 195—196
„ „ Bitwa Konstantego 196
„ „ Biblia w lodżyach . . . . . 196—197
„ Rosselli, freski, przejcie przez morze Czerwone 93
„ „ „ Cielec złoty 93
„ „ „ Wieczerza Pańska 93
„ Signorelli, freski, śmierć Mojżesza 146
„ Sodoma, freski, festony 561
Akademia św. Łukasza, Tycyan, Diana z nimfami . . . 238
Muzeum kapitolińskie, Dominichino, Sybile 309
„ Guercino, śmierć św. Petroneli 315
Galerya w pałacu Borghese, Corregio, Danae 273
„ Dominichino, kąpiel Diany 310
„ Francia, św. Szczepan 144
„ Michał Anioł, strzelanie bogów: il bersalio dei Dei . 225
„ Rafael, złożenie do grobu 170
„ Tycyan, miłość boska i ludzka 236
Galerya w pałacu Berberini, Guido Reni, portret Beatryczy Cenei . 309
„ Rafael, portret Fornaryny 188
Galerya w pałacu Colonna, Rafael, skrzypek 188
Galerya w pałacu Doria, Rafael, dwaj weneccy uczeni . 188
Galerya w pałacu Farnese, Caracci Anibale, freski mitologiczne 299—300
Galerya w pałacu Farnesina, Rafael, freski, Galatea . . 292
„ „ żywot Psychy . . . . . 202—204
„ „ Rada Bogów . . . . . 204—205
„ „ Wesele Psychy . . . . . 205—206

strona

Rzym: Galerya w pałacu Farnesina, Sodoma, fresk, wesele Aleksandra i Roksany 261—262
Galerya w pałacu Ludovisi, Guercino, Aurona 315
Pałac kwirynalski, Guido Reni. Zwiastowanie 308
„ Melozzo da Forli, Wniebowstąpienie, fresk . 90
Galerya Rospiliosi, Guido Reni, Aurona 307
Bazylika św. Piotra, Melozzo da Forli, Aniołowie i Apostołowie . 90
Bazylika św. Pawła, Mozaika staro-chrześciańska, starcy z apokalipsy . 19
Bazylika św. Maryi Większej, Dominichino, freski, Apostołowie . 310
„ Torriti, mozaika, Koronacya Matki Boskiej . . 30
Bazylika św. Krzyża, Fiorenzo da Lorenzo, fresk, Legenda św. Krzyża . 139—140
Kościół Ara Celi, Pinturiechio, freski, żywot św. Bernarda 141
Kościół św. Maryi Anielskiej, Dominichino, Męczeństwo św. Jędrzeja . 312
Kościół św. Maryi del popolo (od ludu), Pinturiechio, fresk, Boże Narodzenie . 141
„ Rafael, mozaika, system płanetarny 206
Kościół św. Maryi della Pace (od pokoju), Rafael, Sybille 202
Bazylika św. Klemensa, Massaccio, legenda św. Katarzyny z Aleksandryi . 52
Kościół św. Maryi za Tybrem (in Transtevere), Cavallini, mozaika, żywot Matki Boskiej . 30
Kościół śś. Kuźmy i Damiana, mozaika staro-chrześciańska, Chrystus ze świętymi . 19—20
Kościół św. Onufrego, Pinturiechio, freski, Matka Boska ze świętymi . 141
Kościół św. Pudencyany, mozaika staro-chrześciańska, Chrystus ze świętymi . 19
Kościół św. Michała, Guido Reni, św. Michał 300
Kościół św. Sabiny, Sasso Ferato, Madonna ze świętymi 317
Kościół św. Trójcy (Sta Trinita dei Monti), Daniele di Voltera, Zdjęcie z Krzyża . 226
San Daniele, Pelegrino di San Daniele, freski w kościele . . 251
San Geminiano, Kolegiata, Ghirlandaio starszy, fresk, pogrzeb św. Finy . 100

strona

San Geminiano: Kościół św. Augustyna, Gozzoli Benozzo, freski, historya śś. Augustyna . 81—82
Saronno: Gaudenzio Ferrari, koncert Aniołów 257
Luini, freski, młodość Matki Boskiej, Trzej Królowie (w kościele) . 258
Siena: Akademia sztuk pięknych, Sodoma, fresk, Chrystus cierniem koronowany . 263
Katedra, Becafumi, posadzka mozaikowa 263
„ Ducio, wielka predela ze scenami biblijnemi . . 30
„ „ Alegorye mozaikowe na posadzce 30
„ Pinturiccho, freski, żywot papieża Piusa II 142—143
Kościół św. Dominika, Sodoma, legenda św. Katarzyny ze Syeny, freski . 262
Spello: Kościół św. Maryi Większej, Pinturicchio, freski . . . 141
Spoleto: Katedra, Lippi Filippo, freski, Uspienie Matki Boskiej i koronacya . 73
Treviso: Villa Giovanelli w Maser, Paweł z Werony, freski ornamentacyjne . 279
Turyn: Galerya w muzeum, Paweł z Werony, hołd królowej Saby . 286
Kavallo: Kalwarya, Grudenzio Ferrari, Męka Pańska . . 256—257
Warszawa: Towarzystwo sztuk pięknych, Leonardo da Vinci Mona Lisa . 157
Galerya Przeździeckich, Corregio, chór aniołów 269
Wenecya: Akademia, Bellini Gentile, historya relikwii Krzyża świętego 120—121
„ Bellini Giovani. Madonna Contarini 122
„ „ Madonna ze śś. Jerzym i Pawłem 122
„ „ Madonna ze św. Jobem . . 122—123
„ Bordone, oddanie pierścienia doży 249
„ Carpaccio, legenda św. Urszuli . . . 130—131
„ Marconi, zdjęcie z krzyża 250
„ Padovanino, wesele w Kanie 295
„ Paweł z Werony, uczta w domu Leviego . 280
„ Pordenone, apoteoza św. Wawrzyńca 252
„ Tintoretto, cud św. Marka 291
„ Tycyan, Wniebowzięcie (Assunta) . . 242—245
„ „ Ofiarowanie Przenajśw. Panny . 246—247
„ „ św. Jan Chrzciciel 247
„ „ Zdjęcie z krzyża 248

strona

Wenecya: Pałac dożów, Paweł z Werony, Mniejszy tryumf Wenecyi . 282—283
„ „ Większy tryumf Wenecyi . . 283
„ „ Zbawiciel z dożą Venierem 283—284
„ „ Porwanie Europy 284
„ Tintoretto, Raj 292
„ „ Chrystus umarły . . 293—294
„ „ obrazy mitologiczne . . . 294
„ Tycyan, Wiara z dożą Grimanim (la fede) . 248
Pałac Giovanelli, Giorgione, niewiasta z dzieckiem nad wodą . 228
Szkoła św. Rocha, Tintoretto, Ukrzyżowanie 289
Kościół Franciszkanów (Frari), Bellini Giovani, Madonna . 128
„ Tycyan, Madonna della Casa Pesaro 245
Kościół św. Jana Chryzostoma, Bellini Giovani, św. Hieronim . 125
„ Sebastyan del Piombo, Trzy święte . . 232
Kościół św. Jerzego (San Giorgio dei Schiavoni), Carpaccio, legenda św. Hieronima . 131
„ „ legenda św. Tryfona . . 131
Kościół Jezuitów, Tintoretto, Wniebowzięcie 294
„ Tycyan, męka św. Wawrzyńca 247
Kościół św. Katarzyny, Paweł z Werony, zaślubiny św. Katarzyny . 280
Kościół św. Maryi kształtnej (Sta Maria Formosa), Palma starszy, św. Barbara . 230
Kościół św. Maryi od urodzenia (del Orto), Cima, św. Jan Chrzciciel . 129
„ Tintoretto, Cielec złoty 294
Kościół św. Maryi od pokoju (dela Pace) Moretto de Brescia, Chrystus u Szymona z Maryą Magdaleną . 255
Kościół św. Maryi Zbawiennej (della Salute), Tintoretto, wesele w Kanie . 294
„ Tycyan, św. Marek 236
Kościół św. Marka, mozaika bizantyńska XIV wieku . . . 17
„ antypendyum bizantyńskie (Panno d'oro) 17
Kościół Odkupiciela (San Redemptore), Bissolo, Madonna . 129

strona

Wenecya: Kościół św. Piotra męczennika, Giovanni Bellini, Madonna z dożą 123—124
Kościół św. Sebastyana, Paweł z Werony, freski, historya Estery . 277
„ „ Męczeństwo św. Sebastyana 277
Kościół św. Sebastyana, Paweł z Werony, śś. Marek i Marcelin . 277—279
Kościół św. Zacharyasza, Bellini Giovani, Madonna . . . 124
Kościół św. Zbawiciela, San Salvatore (antypendyum bizantyńskie) panno d'argento . 17
„ Bellini Giovani, Chrystus w Emaus 124—125
Werona: Kościół św. Jerzego, Paweł z Werony, Męka św. Jerzego 279
Wiedeń: Akademia sztuk pięknych, Cima, św. Marek 129
„ Paweł z Werony. dwóch biskupów . 285
Belweder, galerya cesarska (obecnie została przeniesiona do muzeum sztuk pięknych)
„ Antonello di Messina, Zmartwychwstanie Pańskie . 118
„ Carravagio, Madonna 302
„ Corregio, Chrystus w cierniowej koronie . . . 272
„ „ Jo w obłoku 273
„ Francia, Madonna ze świętymi 144
„ Giordano Luca, św. Michał 319
„ Giorgione, rozbójnik i poeta 229
„ Guido Reni, Dawid 304
„ „ Ecce homo 305
„ „ Chrzest Chrystusa 308
„ Moretto di Brescia, św. Justyna 255
„ Palma starszy, Lukrecya i Tarkwiniusz 231
„ Paweł z Werony, Chrystus z jawnogrzesznicą . 285
„ Perugino, Medonna ze świętymi 133
n „ Madonna mniejsza 136
„ Rafael, Madonna na łące (im Grünen) 186
„ „ św. Małgorzata 186
„ Tycyan, Madonna (la Zingara) 235
„ „ Dyana z nimfami 238
„ „ Danaë 238
„ „ portret nagiej księżnej Urbinu 239
„ „ Madonna z wiszniami 240

strona

Wiedeń: Belweder, galerya cesarska, portret papieża Pawła II 241
Galerya hr. Karola Lanckorońskiego, Boticelli, Chrystus dający berło . 107
„ Moretto da Brescia, Chrystus w Emaus . . 253
„ Signorelli, grupa spiewających świętych . . 146
Galerya Liechtenstein, Corregio, Wenus i Amor 273
„ Guido Reni, św. Jan Ewangelista 204
Galerya Czernin, Tycyan, św. Marya Magdalena 24

Spis przedmiotów.

strona

I. Słowo wstępne. — Starożytność . . . . . 1—12
Uwagi wstępne . . . . . 1— 3
Malarstwo starych Egipcyan . . . . . 3— 4
Malarstwo assyryjskie i staro-perskie . . . . . 5— 6
Malarstwo u starożytnych Greków . . . . . 6—10
Malarstwo starożytne we Włoszech . . . . . 10—12
II. Sztuka staro-chrześciańska . . . . . 13—25
Obrazy w katakumbach 13
Malarstwo staro-chrześciańskie z epoki bizantyńskiej . 13—21
Znaczenie ikonów staro-chrześciańskich . . . . . 21—25
III. Szkoła Giotta . . . . . 26—47
Uwagi wstępne. — Św. Franciszek z Aszyżu . . . . 26—29
Cimabue i duczentyści . . . . . 29—31
Giotto di Bondone . . . . . 31—37
Taddeo Gadi . . . . . 37—39
Andrea Orcagna . . . . . 39—40
Malarstwo syeńskie w XIV i XV wieku . . . . . 40—45
Altichiero . . . . . 45—47
IV. Początki odrodzenia toskańskiego . . . . . 48—74
Charakterystyka wczesnego odrodzenia . . . . . 48—51
Massacio i Massolino . . . . . 51—56
Fra Beato Angelico . . . . . 56—68
Fra Filippo Lippi . . . . . 68—73
Pomniejsi malarze florentyńscy . . . . . 73—74

strona

V. Romantyczna epoka we Włoszech . . . . . 75—116
Uwagi wstępne . . . . . 75— 76
Pier degli Franceschi . . . . . 76— 79
Benozzo Gozzoli . . . . . 79— 84
Andrea Mantegna i malarze padewscy . . . . . 84— 91
Cosimo Roselli . . . . . 91— 94
Domenico Ghirlandaïo . . . . . 94—100
Sandro Boticelli . . . . . 100—109
Filipino Lippi . . . . . 109—115
Verocchio 115
Miniaturzyści . . . . . 115—116
VI. Przejście do okresu klasycznego we Włoszech 117—163
Początki malarstwa olejnego we Włoszech . . . . 117—119
Bracia Bellini w Wenecyi . . . . . 119—126
Carlo Crivelli . . . . . 126—128
Pomniejsi współcześni Wenecyanie . . . . . 128—131
Perugino i jego szkoła w Umbrii . . . . . 132—140
Pinturiechio . . . . . 140—143
Francia . . . . . 143—144
Luca Signorelli . . . . . 146—151
Leonardo da Vinci . . . . . 151—160
Pomniejsi współcześni Florentyńcy . . . . . 160—163
VII. Rafael i jego szkoła . . . . . 164—208
Pierwsza maniera Rafaela . . . . . 164—166
Druga florentyńska maniera Rafaela . . . . . 166—170
Początek trzeciej maniery Rafaela — pierwsze freski watykańskie . . . . . 170—181
Olejne obrazy trzeciej maniery Rafaela . . . . . 181—189
Późniejsze freski watykańskie Rafaela . . . . . 189—197
Tapety Rafaela . . . . . 197—202
Freski Rafaela w Farnezynie . . . . . 202—206
Sąd o Rafaelu . . . . . 206—208
VIII. Epoka klasyczna malarstwa toskańskiego . . 209—226
Początki klasycznege malarstwa we Florencyi . . 209—210
Albertinelli i Fra Bartolomeo . . . . . 210—213
Andrea del Sarto . . . . . 213—215
Michał Anioł i jego uczniowie . . . . . 215—226
IX. Klasyczni malarze weneccy . . . . . 227—250
Giorgione . . . . . 227—229
Palma starszy . . . . . 229—231

strona
Sebastyan del Piombo . . . . . 231—234
Tycyan . . . . . 234—248
Uczniowie Tycyana . . . . . 248—250
X. Klasyczne malarstwo lombardzkie . . . . . 251—274
Malarze friulscy . . . . . 251—253
Moretto da Brescia i malarze bresciańscy . . . . 253—255
Malarze bergamscy . . . . . 255—256
Bernardino Luini i malarze medyolańscy . . . . . 256—260
Sodoma i malarze syeńscy . . . . . 260—263
Giulio Romano . . . . . 263—265
Corregio . . . . . 266—274
XI. Późniejsi Wenecyanie . . . . . 275—295
Paweł z Werony . . . . . 275—287
Tintoretto . . . . . 287—294
Ostatni Wenecyanie . . . . . 294—295
XII. Szkoła bonońska . . . . . 296—320
Bracia Caracci . . . . . 296—300
Caravaggio . . . . . 300—302
Guido Reni . . . . . 302—309
Domenichino . . . . . 309—312
Pomniejsi Bonończycy . . . . . 312—320

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

Spis ważniejszych błędów druku.

str.	28	wiersz	7	z góry	ma stać	zamiast	Franaiszek — Franciszek
„	92	„	13	„	„	„	Botticelli — Boticelli
„	97	„	18	„	„	„	Dominico — Domenico
„	102	„	15	z dołu	„	„	Botticelli — Boticelli
„	104	„	11	z góry	„	„	detto
„	105	„	7	k	„	„	detto
„	106	„	2	z dołu	„	„	detto
„	109	„	15	„	„	„	detto
„	109	„	19	„	„	„	detto
„	156	„	8	„	„	„	Bensi — Benci
„	158	„	5	„	„	„	portret przechowany—portret Karoliny Crivelli przechowany
„	159	„	21	z góry	„	„	Salon caré — Salon carré
„	160	„	9	z dołu	„	„	Pallamola — Pallaiuolo
„	167	„	16	„	„	„	Kirrsington — Kensington
„	168	„	13 i 14	z góry	„	„	Ermitarzu — Ermitażu
„	170	„	3	„	„	„	Salon Caré — Salon Carré
„	136	„	8	„	„	„	„ „
„	210	„	16	„	„	„	Torrigiani — Torrigiani
„	213	„	18	„	„	„	Girlandaïa — Ghirlandaïa
„	225	„	4	z dołu	„	„	Kawaler d'Arpino *opuścić*
„	„	„	3	„	„	„	Salviati — Salviati,
„	„	„	3	„	„	„	Piotr Kortony *opuścić*
„	243	„	17	z góry	„	„	de — dei
„	248	„	10	z dołu	„	„	la fide — la fede
„	253	„	10	z góry	„	„	Muretto — Moretto
„	256	„	1	z dołu	„	„	Saxonne — Saronno
„	267	„	12	„	„	„	Corriego — Corregia
„	272	„	12	„	„	„	Salon Caré — Salon Carré
„	273	„	11	z góry	„	„	„ „
„	274	„	19	„	„	„	Parmegiamino—Parmegianino
„	281	„	13	„	„	„	Salon Caré — Salon Carré
„	285	„	20	z dołu	„	„	„ „
„	395	„	6 i 7	z góry	„	„	Palma Giorine—Palma Giovine
„	319	„	18	„	„	„	Bibeiry — Ribeiry
„	320	„	11	„	„	„	Botoni — Batoni

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

BIBLIOTEKA NARODOWA
1416302
Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001004527828