



W 5.

POWSZECHNA ILLUSTROWANA
HISTORIA SZTUKI.

Tom III.

POWSZECHNA ILLUSTROWANA
HISTORIA SZTUKI

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.



Tom III.

SZTUKA CZASÓW NOWYCH.

w tekście 376 ilustracji.



WARSZAWA.

DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

1904.

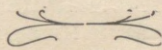
SZTUKA
CZASÓW NOWYCH

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.



CZĘŚĆ I.

W tekście 376 ilustracyi



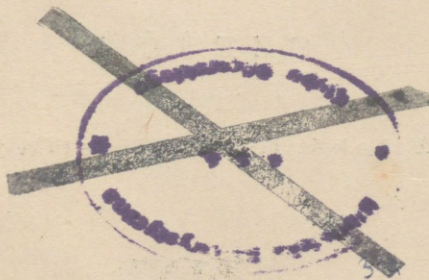
WARSZAWA.

DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

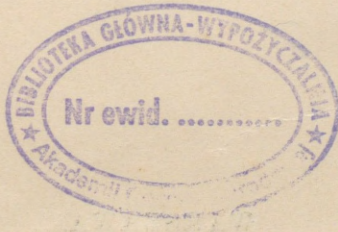
1904.

К 70132
Н О У В О И В О З А Х О

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава, 8 Января 1904 года.



B. 19846



A. Niccolo Pisano i Giotto.

Historia ściśle i wyraźnie określa różnice epok poszczególnych, w rzeczywistości jednak okresy rozwoju ludzkiego wypływają jedne z drugich wogóle tak niepostrzeżenie, że dopatrzeć się dzielących je granic może tylko oko wyjątkowo doświadczone. To samo dzieje się i w sztuce, gdzie pomimo licznych przejść, istniejących przy zmianie stylów, zwroty nowe, wysnuwające się z dawnych lub obok nich powstające, zjawiają się nieznacznie. Sztuka średniowieczna wiąże się ze sztuką czasów nowszych inaczej w Niemczech, niż we Włoszech. Tam wprowadzono do sztuki, zwanej renesansem niemieckim, liczne pierwiastki gotyckie; we Włoszech zaś cechy rozmaite sztuki późniejszej zjawiają się już w wiekach średnich. Wyjaśnienie tej różnicy znajdujemy w ogólnych dziejach historii. Podstawy nowej organizacji politycznej i cywilizacji narodowej, podlegających rozwojowi stałemu, położono we Włoszech już za czasów Hohenstaufów. Wznosiły się miasta, wzmógł się zmysł polityczny, zjawilo się poczucie godności wśród sfer rządzących, osobistości silniejsze zdobyły władzę i poszanowanie, obraz przeszłości rzymskiej nasuwał się oczom obywateli coraz wyraźniej, pobudzając ich fantazyę i jako wzór był zużytkowywany zwłaszcza w dziedzinie sztuki.

Z chwilą, gdy życie artystyczne we Włoszech znowu zaczęło płynąć potokiem obfitszym, a stało się to w toku w. 12-go, wolniej wprawdzie niż z tej strony Alp, robiono jednak postępy krok za krokiem. Najlepiej stwierdzić to można na rzeźbie Włoch północnych, gdzie wogóle działalność artystyczna żywiej się budzi. Począwszy przegląd jej np. od płaskorzeźb na fasadzie Ś. Zenona w Weronie, wyobrażającej sceny ze Starego i Nowego Testamentu (fig. 1), zajęcia właściwe każdemu miesiącowi, oraz legendy, i przechodząc dalej do rzeźb z końca w. 12-go (zdjęcie z krzyża, fragment ozdoby

kazalnicy—w tumie Parmy) lub z początków w. 13-go, jak chrzcielnica w S. Giovanni w Weronie (fig. 2), zauważymy, że w dziełach tych coraz to silniej występuje rys osobowości i coraz to lepsze ujawnia się poczucie kształtu. Rzeźby portalowe w Weronie nie posiadają żadnej indywidualności; mogą one równie dobrze uchodzić za wykonane w Niemczech lub Francji. Wydają się powtórzeniem mechanicznym rysunku i pomimo swych szumnych napisów dowodzą, że wykonawca ich posiadał bardzo skromne pojęcie o zasadach



Fig. 1. Płaskorzeźby z portalu k. ś. Zenona w Weronie.

płaskorzeźby. Zależność od majstrów dawnych pod względem treści i kształtów można zauważyć również na płycie (fig. 3), przechowywanej w Parmie, rzeźbionej w 1178 r. przez *Benedetta Antelami*, prawdopodobnie potomka związku kamieniarzy z doliny Antelamo. Z obydwóch stron krzyża stoją postaci alegoryczne kościoła i synagogi, narysowane w rozmiarach mniejszych, pierwsza scharakteryzowana przez kielich, druga przez kostium arcykapłana. Kompozycja ta zupełnie jeszcze odpowiada malowidłom ściennym i czuć w niej brak poczucia właściwego plastyczności. W poszczególnych postaciach atoli, w ich ruchach i pozach widać już prawdę ściślejszą. Antelamiego przewyższa jeszcze pod tym względem twórca chrzcielnicy wspomnianej w Weronie. Ubrania jego figur wysmu-



Fig. 2. Plaskorzeźba z chrzcielnicy w S. Giovani w Weronie.

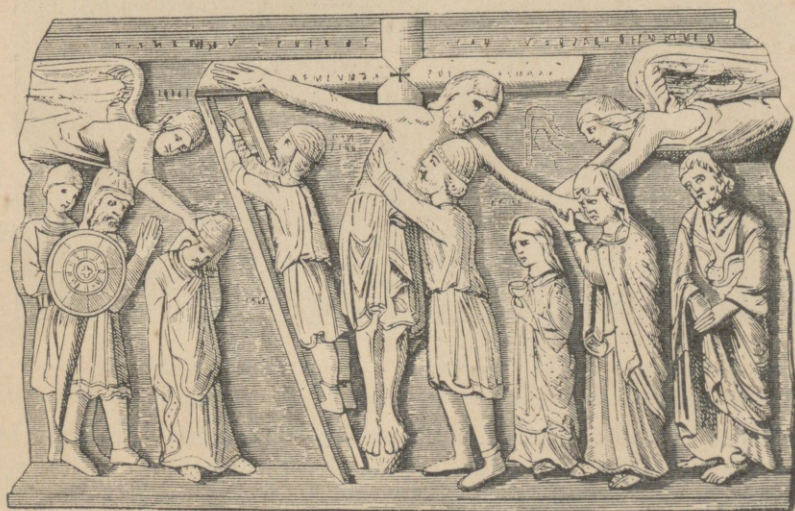


Fig. 3. Fragment Zdjęcia z Krzyża B. Antelami'ego w katedrze Parmeńskiej.

kłych posiadają udrapowania bogate; ruchy zaś postaci zdumiewają prawdziwością i siłą życia, lecz i tu uderza brak poczucia przestrzeni, wypełnionej figurami, umieszczonemi w równych od siebie odstępach, oraz nieznamość stylu właściwego płaskorzeźbom.



Fig. 4. Narodziny Chrystusa. Płaskorzeźba z kazalnicy w S. Leonardo we Florencji.

Rzeźby *toskańskie* natomiast, pomimo wykonania surowego i rysunku niezręcznego, ujawniają postęp. Architektura romańska w Toskanii nastęrczała rzeźbiarzom jeszcze mniej pola, niż lombardzka. Rzeźby portalowe z w. 12-go (np. w Pistoii) są nieliczne; mają wymiary niewielkie i pod względem wykonania wiele pozostawiają do

zyczenia. Uprzywilejowane natomiast zdobienie kazalnicy nasuwało sposobność ćwiczenia zmysłu plastycznego i stopniowego kształcenia go. Z chwilą powstania zakonów nowych i zjawienia się mnichów zebrzących oraz kazających, gdy kazania stały się zwyczajem powszechnie przyjętym i częścią samodzielną służby Bożej, zjawily się kazalnice, wsparte na kolumnach, które, będąc wysuniętymi na środek nawy kościoła, zbliżały kazającego do słuchaczy. Rzeźba z gorliwością zwróciła się ku zadaniu nowemu: zdobienia boków kazalnicy płaskorzeźbami i figurami. Stałe powtarzanie jednego i tego samego tematu (historja młodości Chrystusa, Jego męki, sądu ostatecznego, proroków, ewangelistów, aniołów) sprawiło, że artyści sto-



Fig 5. Narodziny Chrystusa. Płaskorzeźba Guida da Como na kazalnicy w S. Bartolomeo w Pistoii.

pniowo coraz to większą przywiązywali wagę do kształtów, starając się nadawać im więcej prawdy i życia. Skutkiem tego rzeźby toskańskie na kazalnicach ujawniają ciągłość rozwojową. Od samego jednak początku w porównaniu z Włochami północnymi widać w nich lepszą znajomość zasad plastyki. Płaskorzeźby kazalnicy, przeniesione ze zburzonego kościoła S. Pietro Scheraggio do k. S. Leonardo we Florencji (fig. 4), a pochodzące z w. 12-go, ujawniają słabe usiłowania modelowania okrągłego ubrań, układania głów w profilu, uwypuklenia postaci na tle oraz dążenie do dekoracji płaskiej.

W ten sam sposób rozwijają się płaskorzeźby w S. Michele w Groppoli, w S. Bartolomeo w Pistoii (fig. 5), z których ostatnie są dzie-

łami Guida Bigarelliego da Como z r. 1250. Guido da Como rozwija w Toskanii (Lucca, Pistoja, Piza) z początkiem w. 13 działalność nader doniosłą. Utwory jego różnią się od innych współczesnych jasnością i zręcznością kompozycyjną. Wspaniała grupa Ś. Marcina z żebrakiem na fasadzie katedry w Lucca dowodzi, że w epoce romanizmu z biegiem postępu odważano się również na większe zadania rzeźbiarskie. Grupa ta powstała podobno w połowie w. 13-go. Widać z niej, że Toskania oddawna była siedliskiem kultury sztuki; brak atoli wprawdy



Fig. 6. Biust. Ravello pod Amalfi.



Fig. 7. Biust. Muzeum Berlińskie.

technicznej i zręczności w ukształtowaniu subtelniejszem postaci poszczególnych i tu się daje zauważyć. Natura sama przez się nie mogła być kierowniczką; dla wzorów jej bowiem należało pierwiej wyszukać form plastycznych, co wymaga dłuższego wyszkolenia oka, daleko zaś prostszem jest wzorowanie się na dziełach sztuki, które dają formy już gotowe. Skutkiem tego antyk znowu się zjawia przed oczyma artystów. Początkowo zapożyczano od niego tylko niektórych figur i wzorowano się na nich. Płaskorzeźby, wyobrażające Zwiastowanie, Narodzenie Chrystusa, Hołd Trzech Królów, jakie przeniesiono ze starego kościoła w Ponte allo Spino pod Sieną do katedry tamtejszej, dowodzą dobrej znajomości antyków, szczególnie zaś urn etruskich o kształtach sarkofagów. Poczytywano je dawniej za przejście bezpośrednie do kierunku wieku 13-go, który w sposób rozmaity wzoruje się na rzeźbach antykowych. Utwory te jednak historycznie dają się wytłómaczyć dopiero wówczas,

jeśli się je—oczywiście słuszniej—będzie uważać za cokolwiek późniejsze i jako produkty szkoły Niccola Pisano.

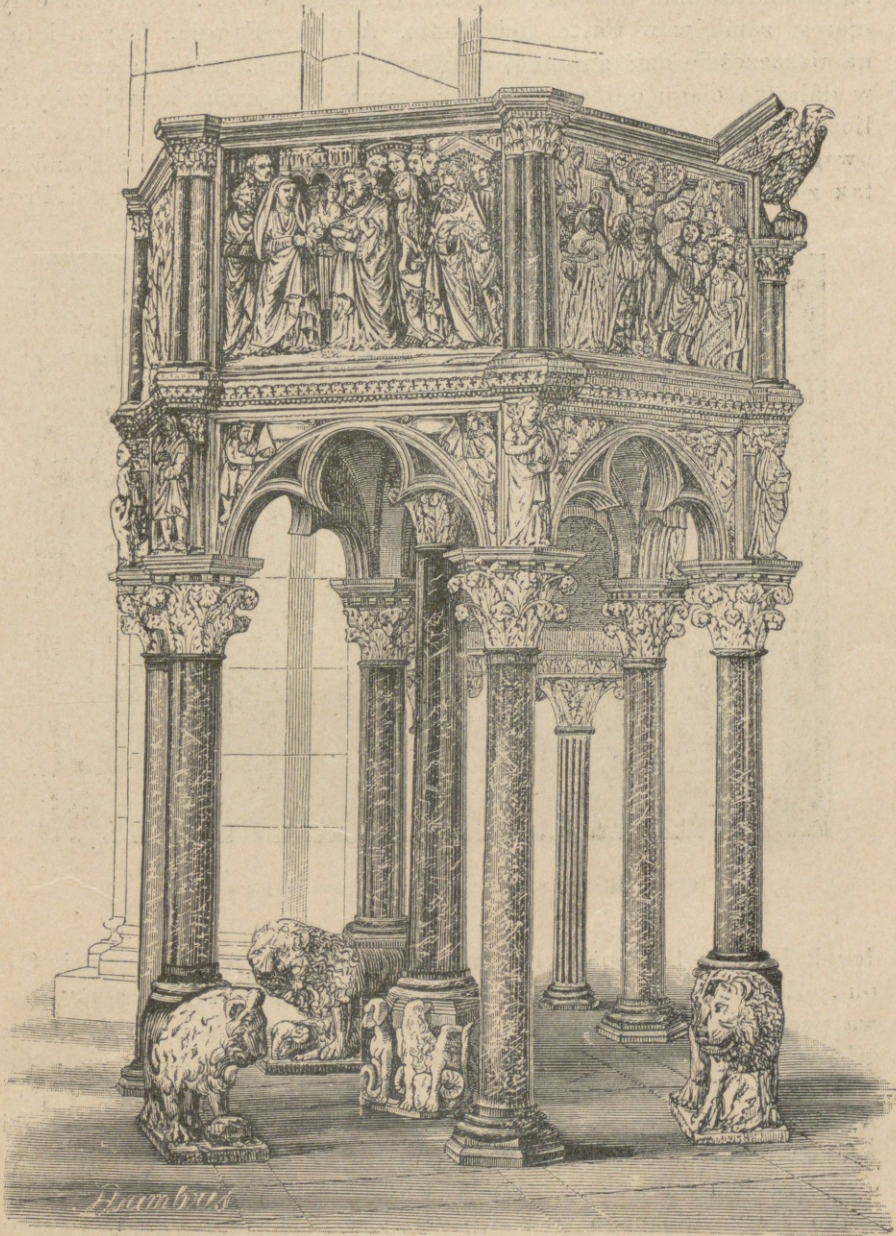


Fig. 8. Kazalnica Niccola Pisano w Baptysterium Pizańskim

Naśladownictwo antyków możemy skonstatować jednocześnie w dwóch punktach. Pod panowaniem cesarza Fryderyka II, którego zamiłowaniu do budownictwa istnienie swoje zawdzięcza cały szereg zamków w Castel del Monte, Andria, Foggia, Capua i in., na nieszczęście dziś zupełnej uległych zagładzie, rzeźba cieszyła się w dalszym ciągu opieką, przyczem sztuka klasyczna, której zabytki liczne znaleziono we Włoszech południowych, zwróciła na siebie uwagę. Za dowód służą monety złote, bite w Messynie i Brindisi, tak zwane *augustale*, oraz resztki ozdób plastycznych, któremi Fry-



Fig. 9. Tęcej Królów. Z kazalnicy Bazyliki Pizańskiej.

deryk II w r. 1247 pokrył bramę marmurową ufortyfikowanej Capui. Za inny przykład owej południowo-włoskiej rzeźby służy głowa portretowa z Ravello pod Amalfi (fig. 6), zwana podobizną *Sigilgaity* Rufolo, ustawiona na łuku drzwi kazalnicy, wzniesionej w r. 1272. Tak ta, jak i inna pokrewna jej głowa ze Scala pod Amalfi (fig. 7) zwraca uwagę swoim owalem, w tył zaczesanymi włosami i szerokim ukształtowaniem warg.

Drugim miejscem, o wiele ważniejszym pod względem kierunku klasycyzującego w w. 13-tym, jest Piza. Spotykamy tu osobistość, na której twórczość rzeźba klasyczna oddziaływała silnie i korzystnie, mianowicie *Niccola Pisano*. O losach życia jego (około

1206—1280) i o wychowaniu artystycznym nie posiadamy wiadomości bliższych, to tylko jest pewne, że wzory, na jakich się kształcił Niccolo Pisano, znajdowały się w samej Pizie, jak: popielnice etruskie, sarkofag ze scenami, podania o Hippolitosie i waza marmurowa bachijska, a ponieważ działalność artystyczna była tam już silnie rozwinięta w w. 12-tym i obok rzeźby w kamieniu gorliwie zajmowano się również odlewnictwem, przeto przypuszczenie, że zawdzięczał on swoje wykształcenie miastu rodzinnemu, nie będzie



Fig. 10. Scena w świątyni. Z kazalnicy Baptysterium Pizańskiego.

bezpodstawne. Pierwszem i najsłynniejszym dziełem Niccola jest kazalnica w baptysterium w Pizie (fig. 8). Unosi ją siedem kolumn, a ściany jej zdobi pięć płaskorzeźb: Zwiastowanie, Narodziny Chrystusa, Hołd trzech królów (fig. 9), Scena w świątyni (fig. 10), Ukrzyżowanie i Sąd ostateczny. Treść dwóch ostatnich obrazów sprawiła, że nie czuć w nich żadnej reminiscencji antyków, ale tem silniej za to ujawniają się one w trzech pierwszych. Artysta, nie krępując się znaczeniem pierwotnem, przejął postaci niektóre z płaskorzeźb klasycznych, np. z kapłana bachusowego, pozbawiwszy go jedynie wysmukłości, zrobił kapłana w scenie świątyni; ukształtowanie zaś głów i pozy są bezpośrednio powtórzone z antyków. Słu-

żyły mu one wszakże więcej dla rysunku konturowego, niż dla traktowania płaszczyzn wewnętrznych; uwydatnia się to szczególnie w postaci i głowie Matki Boskiej w Zwiastowaniu i Narodzinach, w ubiorze Jej głowy (wykonanej podług sarkofagu Pheadry z Campo Santo w Pizie), oraz w głowach końskich płaskorzeźby, wyobra-



Fig. 11. Madonna z grobowca kardynała de Brayé w Orvieto.
Przez Arnolfa di Cambio.

zającej hołd królów. O ile w utworach pizańskich Niccolo nie posiada jeszcze swobody w naśladowaniu pierwowzorów klasycznych i w wydobyciu życia, o tyle w Zdjęciu z krzyża w katedrze w Lucca zjawia się on jako mistrz stojący na wysokości swej siły. W najdojrzałszem tem dziele wyraża się cała jego osobowość. W dalszym ciągu do jego najwybitniejszych utworów należy kazalnica Katedry

w Sienie, pokrewna pizańskiej budową i ozdobami plastycznemi. Zamówiono ją u niego w r. 1265, wykonał ją zaś Niccolo przy pomocy uczniów—Arnolfa di Cambio i Lapo.

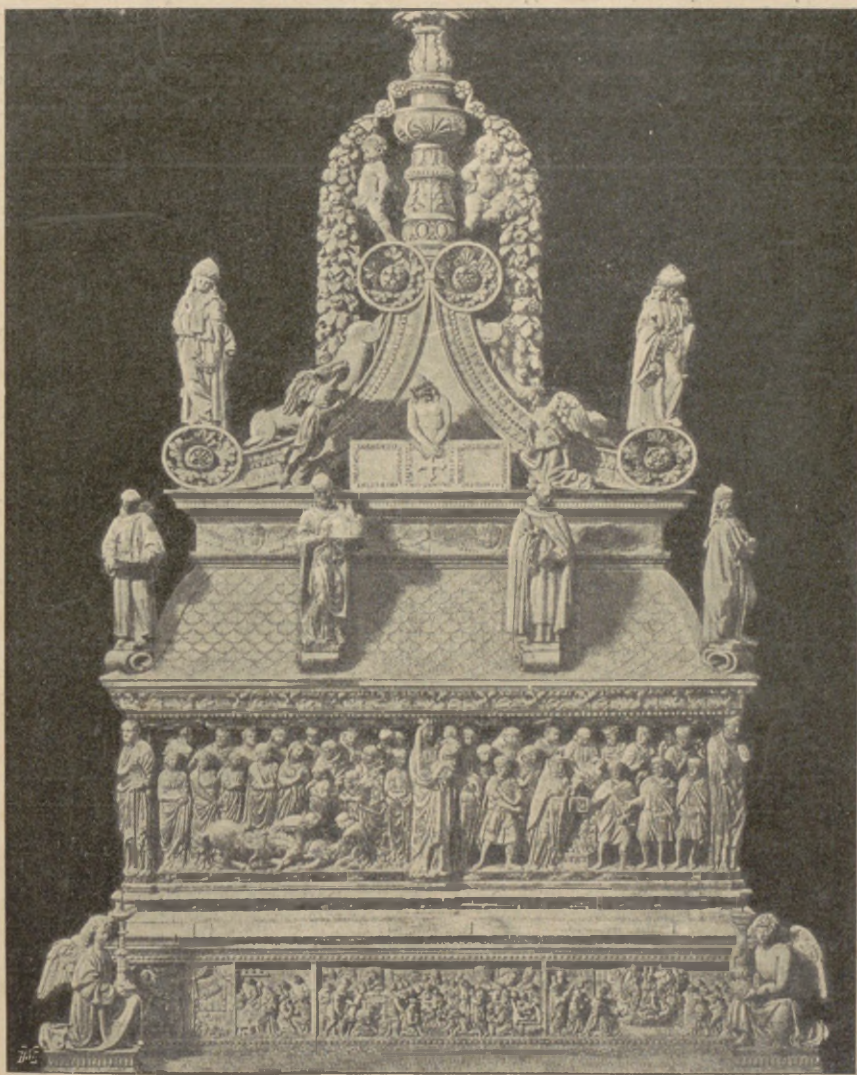


Fig. 12. Grobowiec (arka) św. Dominika w S. Domenico w Bolonii (bez posągu końcowego) (Płaskorzeźba wielka na cokółce jest roboty Niccola Pisano i Fra Giugliema).

Współdziałanie rąk obcych objaśnia w niej po części uchylenie się od kierunku klasycznego, które się nadto warunkuje tem, że

antyki nie były podstawą ogólną i zupełnie wystarczającą dla wykształcenia artysty. Początkowo występują one tylko epizodycznie. Utwory pojedyncze, które odpowiadały jego gustowi osobistemu, były przezeń naśladowane, z chwilą zaś, gdy się zjawia jego osobowość, antyki wpływ swój straciły, a na miejsce ich o prawa swoje upomniała się prawdziwa natura artysty, opanowana przez tradycję i ducha czasu. Ta zaś, jak tego dowodzi płaskorzeźba „Ukrzyżowanie”, skłaniała go przede wszystkim do nadania obrazo-



Fig. 13. Św. Dominik wraca życie rycerzowi, który spadł z konia.
Płaskorzeźba z grobowca św. Dominika w Bolonii. Przez Niccolò Pisano i Fra Giuglielmo.

wi życia i do urozmaicenia go. Skutkiem tego grupy stają się tłumniejsze, figury pojęte indywidualnie i wyrażone w ruchach silniejszych. Madonna w niszy nad sarkofagiem kardynała z Braye w k. San Domenico w Orvieto, dzieło słynnego architekta *Arnolfo di Cambio* († 1310), wykazuje jeszcze pokrewieństwo pewne z typami Niccolò (fig. 11) podobnie, jak prace dominikanina *Fra Guglielmo* na kazalnicy w S. Giovanni Fuorcivitas w Pistoia oraz na sarkofagu św. Dominika w Bolonii, rzeźbionym wspólnie z Niccolò, odbija się szkoła Niccolò i studia nad antykami (fig. 12 i 13). Pod względem wymiarów figur i układu spokojnego grup przewyższa on swego mistrza.

Syn atoli Niccola, *Giovanni Pisano* († po 1328) kładzie nacisk w swych postaciach już prawie wyłącznie na energię wyrazu i siłę życia, czyniąc to nawet kosztem piękności formy. Płaskorzeźby kazalnicy, wykonanej dla katedry w Pizie i k. ś. Andrzeja w Pistoii, wyobrażają te same sceny, jakie odtworzył jego ojciec. O ileż namiętniejsze są jednak postaci poszczególne, np. w wymordowaniu dzieci (fig. 14), o ileż żywsze są ruchy wszystkie i naturalniejsze pozy, zwłaszcza figur drugorzędnych, które wprowadza on nietylko dla wypełnienia przestrzeni, lecz w celu wyobrażenia akcyi bogat-



Fig. 14. Wymordowanie dzieci w Betleem. (Płaskorzeźba z kazalnicy w koś. św. Andrea w Pistoii. Przez Giovaniego Pisano.

szej! Dzięki temu w traktowaniu zjawia się afektacya. Posągi maddon, tak na Campo Santo w Pizie, jak i w katedrze w Prato (fig. 14) ujawniają niemal przesadną dążność do podniesienia żywości wyrazu. Giovanni o tyle oczywiście oddala się od subtelniejszego ukształtowania form, właściwego jego naturze, o ile kładzie nacisk na wyraz dramatyczności. Chęć opowiadania jest cechą znacznej ilości utworów rzeźby w w. 14-tym. Świadczy o tem również największy utwór plastyki tokańskiej, mianowicie płaskorzeźby, pokrywające filary fasady tumu w Orvieto. Wyobrażają one stworzenie i grzech, obietnice proroków, życie Chrystusa i Sąd ostateczny; obejmują przeto, podobnie zwyczajom średniowiecznym, całą histo-

ryę odkupienia. Mniej szczęśliwe pod względem układu, przeplecione latoroślami, nęcą jednak wzrok żywością scen: poza Adama śpiącego odznacza się naturalnością (fig. 16), akcja cała jest zrozumiała; w postaciach zmartwychwstających w Sądzie ostatecznym (fig. 17) widać staranność w odtworzeniu ciał nagich, oraz różnorodność



Fig. 15. Posąg Matki Boskiej w Prato.
Giovanni Pisano.

wyrazów uczuć przestrachu i radości. Płaskorzeźby na tumie w Orvieto, przypisywane dawniej szkole Pizańskiej, dziś uchodzą (czy słusznie?) za utwory mistrzów Sieneńskich, którzy rozwijają wprawdzie działalność żywą w całych Włoszech środkowych, pomimo jednak subtelniejszego poczucia piękna pod względem głębokości i siły pojęcia ustępują szkole pizańskiej.

Rzeźba toskańska uczyniła postępy największe pod wpływem otwierającego tory nowe Giotta, dzięki *Andreowi Pisano* (synowi Ugolina Nini około 1273 — 1349), którego płaskorzeźby na drzwiach baptysteryum we Florencji (fig. 18) zasługują na podziw ścisłością i zwartością kompozycji, sztuką przedstawienia istoty rzeczy w figurach niewielu i zręcznego wypełnienia grupami przestrzeni obrazu. Wykonał on również znaczną część płaskorzeźb na wieży katedry, której projekt jest przypisywany Giottowi. Ujawniają one te same zalety kształtów, co płaskorzeźby baptysteryum i pociągają nadto

treścią, wyobrażającą naiwnie, lecz obrazowo sztuki różne i czynności ludzkie, sposób w jaki powstały i jak są wykonywane. Po obrazie stworzenia Adama i Ewy następuje inny, w którym Adam orze, Ewa przedzie, Noe, pijany, śpi; następnie widzimy pasterza, rolnika, żeglarsza, woźnicę, garniarza, malarza, rzeźbiarza, budowniczego — przy zajęciach i (później dodanych) nauczycieli sztuk wyzwolonych przy ich czynnościach. Płaskorzeźby te są jedną z pierwszych części całego szeregu obrazów historii kultury, którego zakończeniem i ostatnim wyrazem doskonałości jest Szkoła Ateńska Raffaella.

Petrarka w jednym z listów zapatruje się odmiennie na rzeźbę z jego czasów. Podług niego niewiele się ona przyczynia do ogólnego rozwoju sztuki plastycznej. Sąd taki w latach przypadających



Fig. 16 Stworzenie kobiety. Płaskorzeźba z tumu w Orvieto. Giovanni Pisano.

po śmierci Andrea już nie istniał. W drugiej połowie w. 14-go rzeźba poczyna się rozwijać w całych Włoszech. Czy to obserwując płaskorzeźby i statuetki na tabernaklu w Or San Michele dłuta



Fig. 17. Z płaskorzeźby „Zmartwychwstanie” w tynie w Orvieto. Giovanni Pisano.

Andrea di Cione v. Orcagna († 1368) we Florencyi, będącej zawsze siedliskiem głównym sztuki, czy w Wenecyi — rzeźby na kapitelach Pałacu Dożów (fig. 20), pochodzące wprawdzie z czasu późniejsze-

go, lecz wykonane zupełnie w charakterze w. 14-go, czy przyglądając się wspaniałemu pomnikowi Caracciola w San Giovanni w Neapolu dłuta *Andrea Ciccione*, zawsze otrzymuje się wrażenie ciągłego rozwoju sztuki. Proporce stają się coraz prawidłowsze, głowy są modelowane z życiem większem, fałdy ubrań spadają w za-



Fig. 18. Ścięcie głowy Jaz i Chrzcicielowi. *Andrea Pisano*. Plaskorzeźba na drzwiach południowych Baptysterium we Florencji.

łamaniach płynniejszych. Często zadziwia w rysach twarzy wyszukana słodycz i subtelność w ruchach. Rzeźba byłaby się rozwijała jeszcze swobodniej, gdyby jej nie przeszkadzała konieczność przystosowania się do architektury gotyckiej. bo chociaż zależność od

otoczenia architektonicznego nie była tu tak znaczna, jak na Północy, pola jednak, zakończone łukami ostrymi, tabernakle wysmukłe i t. p. krępowały swobodę. Następnie rzeźba, w zastosowaniu do budowli gotyckich, była obliczona na dekoracyjność, skutkiem tego rzeźbiarz nie mógł kłaść nacisku na ujęcie postaci ludzkiej

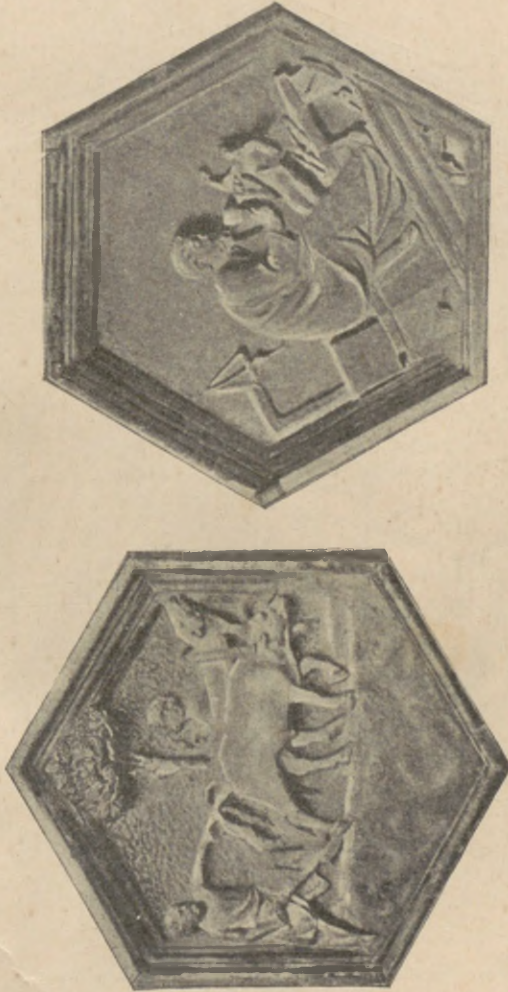


Fig. 19. Rolnictwo i rzeźba. Plaskorzeźby na dzwonnicy we Florencji. Andrea Pisano.

w formy pełne świeżości natury i siły. Mogło się to było zmienić jedynie przy zmianie stylu w architekturze. Sztuka włoska wysilała się przeto wytrwale, by te względy architektoniczne usunąć i, nie troszcząc się o jednolitość całego systemu budynku, pojedynczym częściom nadaje kształty odpowiedniejsze do ozdób plastycz-

nych. Należy zauważyć, że styl nowy wywalczał sobie drogę najpierw w częściach dekoracyjnych katedr gotyckich. Obramienie np. drzwi zachodnich katedry Florenckiej (fig. 21), będących dziełem *Piera Tedesco* z końca w. 14-go, w płynności i swobodzie linii oraz

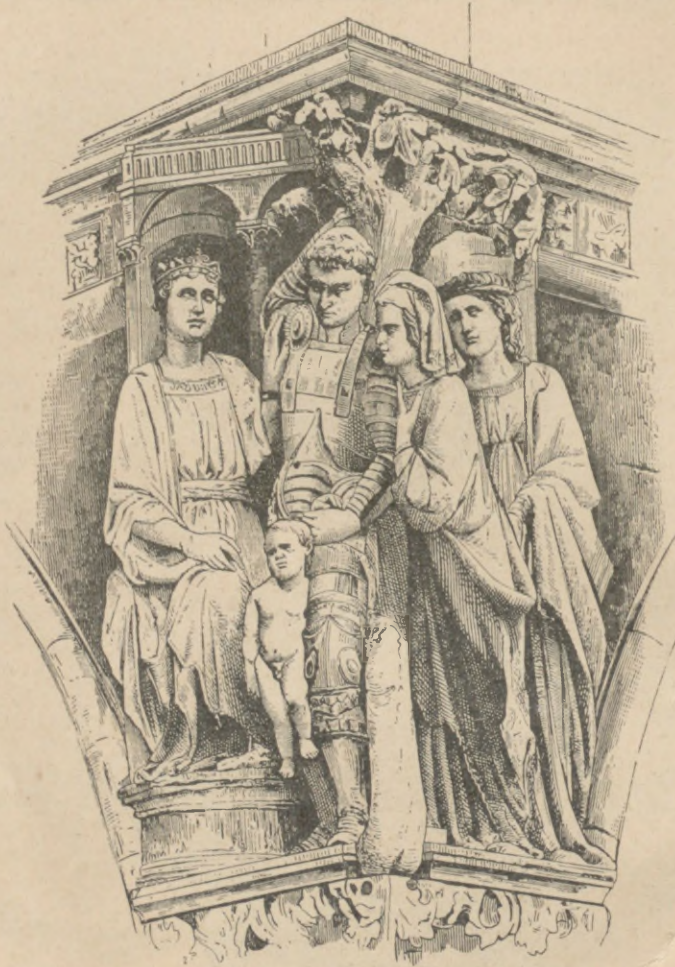


Fig. 20. Sąd Salomona. Głowica z pałacu Dożów w Wenecji.

w chłopczyku nagim, umieszczonym wśród gałęzi, zwiastuje w sztuce zwrot nowy, który zapanował w epoce następczej.

Jednocześnie z rozwojem rzeźby tokańskiej w w. 14-tym rozwija się także malarstwo. Obie sztuki w dążeniach swych łączą się często, wywierając na siebie wpływ wzajemny. Podczas, gdy pod ko-

niec wieku rzeźba przyjmuje rolę przewodniczki, na początku tegoż wieku przoduje malarstwo i wyraz swój narzuca rzeźbie współczesnej (Giovanni i Andrea Pisano).



Fig. 21. Plaskorzeźba z portalu południowego katedry we Florencji, Pietro Tedesco.

Wybitne to stanowisko zawdzięcza malarstwo działalności epokowej *Giotta*, artysty najstarszego Włoch, z którego imieniem wiąże się prawdziwa wszechświatowa sława. O stanie malarstwa toskańskiego przed nim dają nam pojęcie nieliczne tylko zabytki. Poznajemy w nich owo t. zw. malarstwo bizantyjskie, czyli greckie, hołdujące jeszcze tradycjom starochrześcijańskim, uprawiane po większej części po rzemieślniczemu, mechanicznie, zdolne wszakże niekiedy do stworzenia obrazów pełnych pietyzmu i wywołujących wrażenie silniejsze. Dwoma najwybitniejszymi dziełami tego przemijającego malarstwa starochrześcijańskiego z początków w. 13-go są: *Madonna Guida da Siena* (1221) z k. S. Domenico, dziś w Palazzo publico w Sienie i krucyfiks *Giunty* w k. S. Ranieri w Pizie. Sławiony przez Danta malarz florencki *Cimabue* (1240? — około 1302) również należy do tego zamierającego kierunku sztuki. Vasari (artysta malarz Giorgio Vasari z Arezzo w połowie w.

16-go pisał monografię artystów najsłynniejszych, dziś jeszcze będące źródłem głównym naszych wiadomości) mieniać *Cimabue*'go,

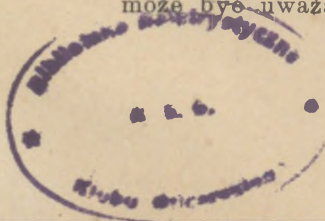
nauczycielem Giotto, nazywa go inowatorem w sztuce, który zerwał z malarstwem greckim. Roli tej jednakże Cimabue nie odegrał; z niezliczonych szczegółów, jakie wiemy o nim, trzymał się on jeszcze tradycyi kierunku dawnego. Przypisywane mu są dwa obrazy z Madonnami: pierwsza, malowana na drzewie Madonna w S. Maria



Fig. 22. Madonna Rucellai. Cimabue. Florency. S. Maria Novella.

Novella we Florency (fig. 22) i druga, mniej udatna, w akademii florenckiej. Cimabue uprawiał również sztukę mozaikową.

Uwolnienia sztuki z więzów kierunku dawnego dokonał *Giotto di Bondone* (około 1266—1337), który ze względów nawet ubocznych może być uważany za kierownika sztuki swego wieku. Przewędro-



wał on bowiem niemal całe Włochy i wszędzie dziełami swemi głosił naukę nową. Giotto odtwarza wypadki biblijne i legendy tak, jak się one w duszy jego odbijają. Uczestniczy w nich, jako widz bezpośredni, skutkiem tego nie zadawalnia się odtwarzaniem faktu

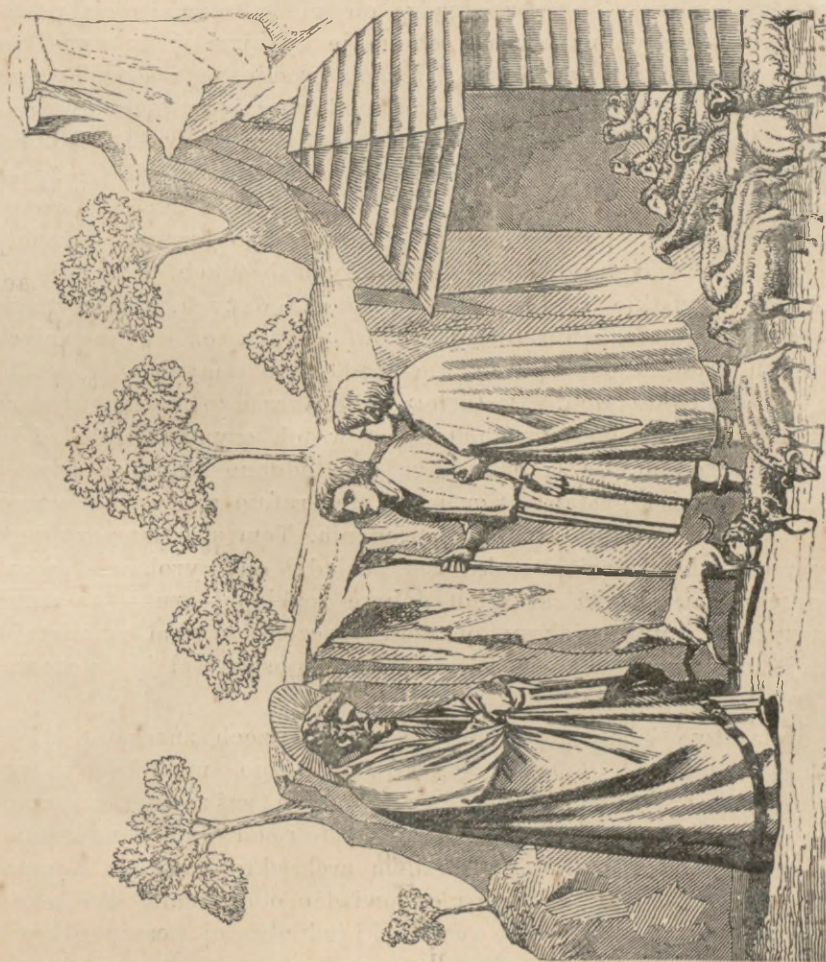


Fig. 23. Św. Jochim przybywa do pasterzy. Giotto, Padwa, Capella dell'Arena

nagiego, lecz wypowiada nam także wrażenia, jakie otoczenie otrzymuje wobec bohatera obrazu. Daje on pytanie i odpowiedź; postaci wyobrazone żyją nie dla widza, nie przemawiają do niego z obrazu — żyją one raczej same dla siebie w świecie własnym. Dzięki temu w utworach Giotta witamy wiele obiecujące początki akcji dramatycznej, wzbogacającej obraz wyrazem prawdy du-

chowej; widzimy w nich nietylko ruchy fizyczne osób występujących, lecz także przyczynę poruszającą nimi. Nastrój duchowy, oraz charakter zdobywają wyraz jasny. Gdy Cimabue odważa się na zmianę pojedynczych tylko postaci, inowacya, jaką wprowadza Giotto swoją epokową działalnością artystyczną, polega na koncepcyi ogólnej,—nie rozporządza on wielką różnorodnością postaci, jego obserwacya natury nie obejmuje bynajmniej koła wielkiego. Powtarza się on w głowach, ubrania rysuje po większej części podług jednych i tych samych zasad, a odtwarzając zwierzęta i drzewa i wogóle tła krajobrazowe, widzi je niedość poprawnie. W obrazach jego powtarza się stale jeden i ten sam typ, rzeźby można—jedna i ta sama rasa. Głowy Giotta można rozpoznać łatwo po czołach prostych, po wydłużonych oczach, po brwiach silnych, szerokiej linii warg i po silnie rozwiniętych brodach. Podobnie też są ułożone wszystkie ubrania, o płaszczyznach dużych, zwłaszcza na plecach, pod ramieniem zebranych w fałdy bufiaste. W postaciach kobiecych wysoko podpięte suknie spadają do samych stóp w fałdach prostych i wąskich. Postaciom Giotta rzadko można przyznać wdzięk i piękność, wierzymy natomiast w ich czyny i istnienie i jesteśmy przekonani, że są one duszą całą oddane temu, co czynią, ruchami swymi i gestami tłumacząc się trafnie ze swych uczuć. Giotto znowu obudził sztukę opowiadania. Tem się tłumaczy jego wpływ na całe stulecie, nadto zaś posiadał on wyrobione poczucie przestrzeni, dzięki któremu dobrze rozkładał grupy na danej płaszczyźnie, cykl większy obrazów rozczłonkowywał umiejętnie, i umiejętnie, z zachowaniem jednolitości zastosowywał je do otoczenia architektonicznego.

Malarstwo ścienne, posiadające we Włoszech znaczenie większe, niż sztalugowe, aż do początków w. 16-go, musi być pojmowane, jako ozdoba architektoniczna; ponieważ zaś zewnętrznie znajduje się w zależności od architektury, przeto i pod względem kompozycji i ugrupowania podlega zasadom architektonicznym. Kompozycya pod względem linii musi odpowiadać obramieniu architektonicznemu, trzymać się praw symetrii i jednolitości poszczególnych części płaszczyzn. Giotto dla każdego z tych warunków jest wzorem najlepszym. Do jego rozwoju niemało się przyczyniła okoliczność, że zajmował się on również budownictwem, robiąc jednocześnie dla rzeźbiarzy szkice do płaskorzeźb na dzwonnicy katedry florenckiej. Wprowadzenie do obrazów przedmiotów nowych wydało również następstwa pożądane. Legenda o ś. Franciszku z Assyżu nęciła wyobraźnię ludu włoskiego niemniej od historii biblijnych, była też ona w w. 14-tym odtwarzana przez malarzy ze szcze-

gólniejszem upodobaniem. W tym już atoli wypadku nie było żadnej spuścizny artystycznej, którąby można było powtarzać mechanicznie; malarze musieli się przeto zdobywać na wysiłek pomysłowości własnej, by odtwarzać samodzielnie sceny tej legendy. Wypadło to na korzyść obrazom biblijnym: stały się one aktualniejsze i zasobniejsze w cechy charakterystyczne właściwe otocze-



Fig. 24. Oplakiwanie Chrystusa. Giotto. Padwa. Capolla dell'Arena.

niu współczesnemu. Zwłaszcza historia męki Chrystusa zyskała na sile dramatyczności i patosu.

Obrazy z życia ś. Franciszka są probierzem sztuki Giotta. Assyż, gdzie rozpoczął karierę, jest również miejscem narodzin jego stylu, który się rozwijał coraz dalej aż do Rafaela. Oprócz Assyżu głównym terenem jego działalności były—Florencya i Padwa. Zarówno jemu, jak i niejednemu ze współczesnych mu artystów, należy uważać za zasługę, że, powtarzając jeden i ten sam przed-

miot, wzywał się w jego formę i udoskonalał ją. Nie zmieniając cech zasadniczych kompozycji, z coraz większym namysłem opracowywał szczegóły, coraz to jednoliciej zespalał całość. Sceny z życia ś. Franciszka, z których część pewną malował w latach młod-

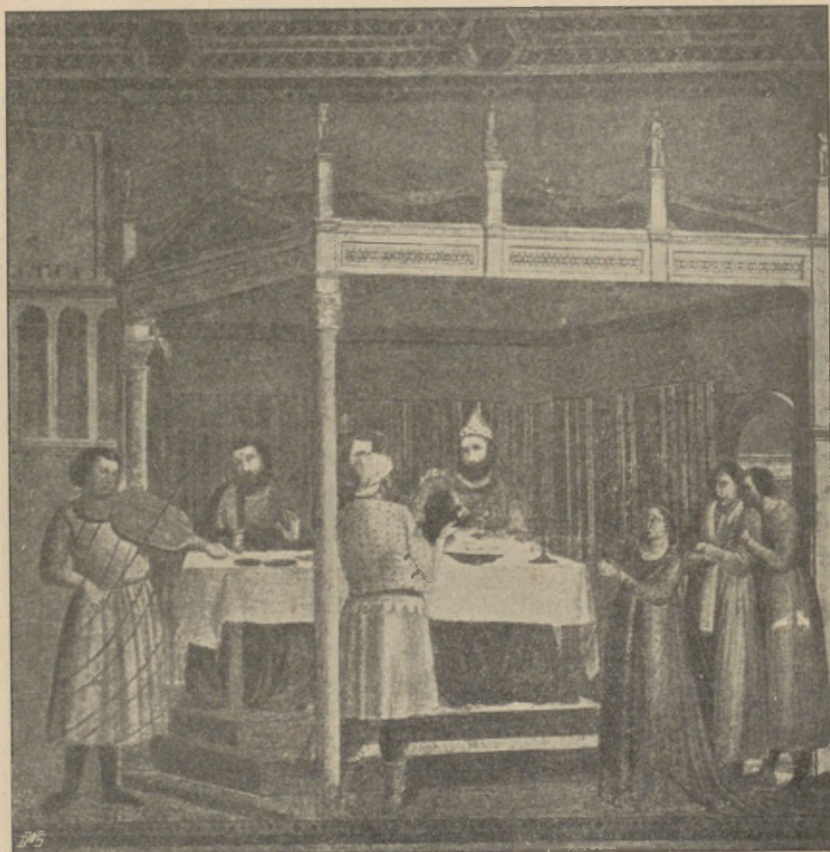


Fig. 25. Uczta u Heroda. Giotto. Florencyja, S. Croce.

szych w kościele górnym w Assyżu, jeszcze raz powtórzył w kaplicy Bardi w S. Croce we Florencyi.

Życiu Chrystusa poświęcił Giotto liczny szereg obrazów tak w kościele dolnym w Assyżu, jak i w kaplicy dell' Arena w Padwie. Malowidła ściennie, wykonane w Padwie w r. 1306 w tym czasie, gdy przebywał tam Dante, zarówno ze względu na ilość ich (38 obrazów), jak i na stan dobry, w jakim się zachowały, dają możliwość poznania natury artystycznej Giotta. Niemal każdy z tych obrazów jest dowodem, jak dobrze umiał on wyrazić przeznaczenie

postaci w akcji danej i z jaką pewnością wypowiadał pobudki jej wewnętrzne. Pełen troski i smutku, odprawiony przez kapłana, idzie Joachim przez pole pasterza (fig. 23). Miękkosć jego i tkliwość wypowiada się przez pozę, w której przed złotą futrą obejmuje on żonę swoją; podobnie wypowiada się miłość macierzyńska w ruchu ś. Anny przy narodzinach Maryi: matka z poządliwością wyciąga ramiona do dziecka nowonarodzonego, które, świeżo owinięte, podaje jej dozorczyńni, podczas gdy inne kobiety spełniają różne czynności w izbie położowej. Zarysy ogólne tak tej, jak i wielu innych kompozycji były już tradycyjnie niejednokrotnie używane, pierwszy atoli Giotto wprowadził do niej życie; czyniąc niewielkie zmiany w ugrupowaniu i postawie figur, wywołał je drogą prawdy ruchów, wyrazów twarzy i poszczególnych rysów, wzorowanych na naturze. Jak silny jest np. wyraz Maryi przejęcia się myślą, gdy podtrzymując lekko dziecko, przedstawia je w świątyni! Nie brak tu również dążności do uchwycenia charakterystyki życia. W weselu w Kanie wyobraża on piwnicznego otyłego z wielkim brzuchem; Judaszowi, pozwalającemu się przekupić przez kapłana, nadaje wyraz łotra prawdziwego. Postaci cnót i grzechów na cokóle ścian (malowane szaro) są również pełne życia i istotnie wyrażają dobitnie to, co głoszą napisy obok umieszczone. Wspaniały jest wreszcie patos w obrazach męki Chrystusa, a zwłaszcza w oplakiwaniu zmarłego (fig. 24), oraz w Ukrzyżowaniu. Z prawdą siły żywiołowej wypowiadają aniołowie, unoszący się w powietrzu, żal swój i zwątpienie: rozdzierają sobie ubrania na piersiach, rozkładają ręce, załamują je i tak są pograżeni w żalności i tak szlachetni w swem współczuciu, że się zapomina wobec tego o mało wdzięcznych, jak na aniołów, ich głowach i o niezręcznych ruchach unoszenia się w powietrzu. Podobne zalety fantazyi Giotta, żywość opowiadania i jasność umotywwania procesów duchowych widzimy również we freskach, zdobitych obie kaplice w S. Croce we Florencyi. W kaplicy Bardi odtworzył on życie ś. Franciszka, w kaplicy Peruzzi malował sceny z życia ś. Jana Chrzciciela i ewangelistów.

Giotto był słusznie wysoko ceniony przez współczesnych. Noweliści dawni przekazują nam tak wiele anegdot i charakteryzujących go rysów, że osobistość jego nawet dla potomności jaśnieje światłem pełnem. Opanował on sztukę florencką w trzech pokoleniach; uczniom i następcom swoim zostawił do wykonania materiały obfite: trzymając się jego zdobyczy, zużytkowywać je w najrozmaitszym kierunku. Nazwiska ich i liczne ich dzieła są znane dobrze. Do najwybitniejszych należą: Taddeo Gaddi († 1366) wraz

z synem Agnolo Gaddi († 1396), Tommaso di Stefano, inaczej Giotto (żył jeszcze w 1369), Bernardo Daddi, Giovanni da Milano, Andrea di Cione, inaczej Orcagna († 1368) z bratem Leonardo, Spinello Aretino († 1410), Niccolo di Pietro (Gerini) i inni. Są to po



Fig. 26. Św. Benedykt przepowiada Totyli jego koniec. Malowidło ściennie Spinella w S. Miniato we Florencyi.

większej części artyści dobrze wyszkoleni i posiadają swe własne cechy. Tak np. *Andrea Orcagna* zadziwia swych towarzyszków wdziękiem kobiet w obrazie raju w kaplicy Strozzi (S. Maria Novella); podobny co do formy *Spinello*, który między innymi malował w S. Miniato pod Florencją życie ś. Benedykta (fig. 26), a w Pa-

lazzo Publico w Sienie sceny z życia papieża Aleksandra III (fig. 27), jest malarzem umiejącym żywo opowiadać. Powiew świeżości, jakiego doznajemy przy czytaniu kronik naiwnych, jest cechą również tych obrazów. Żaden atoli z malarzy w. 14 go nie wzniósł się ponad Giotto. Jest to charakterystycznym i malującym rzecz całą, że wszyscy artyści florency „trecenta” w historii sztuki są objęci nazwą szkoły Giotto.

Wobec wpływu ogólnego, jaki wywierały oba zakony, Franciszkanów i Dominikanów, na działalność artystyczną Włoch w w. 14, nie może dziwić okoliczność, że idee żywione w łonie tych



Fig. 27. Powrót papieża Aleksandra do Rzymu. Malowidło ścienne Spinella w Pal. Publico w Sienie.

zakonów znalazły przystęp do malarzy tem łatwiej, że odpowiadały one prądowi ogólnemu wyobraźni. Komedia Boska Danta sama przez się otwiera przestrzenie szerokie alegoryi, odgrywającej również rolę wybitną w poezjach, jakie wyszły z za furty zakonu Franciszkanów. Tu jednak ma ona polot poetyczny, podczas gdy w obrazach alegorycznych, stwarzanych przez Dominikanów, łączy się pierwiastek pouczający. Już Giotto w obrazach kościoła dolnego w Assyżu apoteozował śluby zakonne czystości, ubóstwa i posłuszeństwa i o tyle, o ile pozwalał przedmiot, usiłował je upostaciować jaknajżywiej przez wprowadzenie różnorodności epizodów. W obrazie np. Ubóstwa, oprócz wyobrażającej je postaci kobiecej, którą Chrystus łączy związkiem ślubnym ze św. Franciszkiem (fig. 28), mimowolnie uwagę zwracają chłopcy, rzucający po-

ciski na postać ubóstwa, oraz sokolnik i skąpiec, trwający w swych przywarach. Jeszcze szerzej pojęty, lecz suchszy zarazem jest obraz alegoryczny, dotyczący życia św. Tomasza z Aquino, głównego świętego zakonu Dominikanów, znajdującego się w t. zw. kaplicy Hiszpańskiej w krużganku klasztoru S. Maria Novella we Florencji. Wielki obraz ścienny od strony zachodniej tej kaplicy



Fig. 28. Św. Franciszek zaślubia ptóstwo. Obraz ścienny Giotta w katedrze dolnym w Asyżu

wyobraża przede wszystkim kościół ziemski, papieża i cesarza z ich świtą, oraz z wierzącymi, strzeżony przez psy (domini canes fig. 30). Kazanie i nawrócenie, wypędzenie heretyków (psy napadają na lisy) są treścią prawej dolnej części obrazu, podczas gdy ponad tem ludzkość, żyjąca w spokoju kościoła, wyobraża skłonności dobre. Przemogła ona pokusy światowe i grzech (wyrażone pod postacią kobiety grającej na skrzypcach, mężczyzny z sokołem, kobiety z pieskiem na kolanach), poświęciła się życiu wstrzemięźliwemu, (postać mężczyzny zatopionego w sobie) i daży drogą, wiodącą do

raju. Po stronie ołtarza obraz przedstawia życie Chrystusa, począwszy od epizodu dźwigania krzyża do Wniebowstąpienia; sceny poszczególne są niepoprzedzielane, lecz połączone ogólnym tłem pejzażowym, zwyczajem praktykowanym na północy. Ściana zachodnia wreszcie wyobraża tryumf św. Tomusza z Aquino. Na tronie siedzi święty, otoczony aniołami, ewangelistami i prorokami, jako zwycięzca nad głównymi heretykami, którzy leżą u nóg jego. Pas dolny przedstawia cnoty chrześcijańskie i nauki, wyobrażone w postaciach osobistości historycznych i figurach alegorycznych (kobiecych) w otoczeniu architektury gotyckiej. Już Vasari przypisywał pomysł tych obrazów przeorowi klasztoru Dominikanów. Widać to wyraźnie z obrazów, że artyści z pewną trudnością wzywali się w świat podobnie surowych idei. Dzieło to posiada doniosłość dla



Fig. 29. Tryumf śmierci. Obraz ścienny w Campo santo w Pizie.

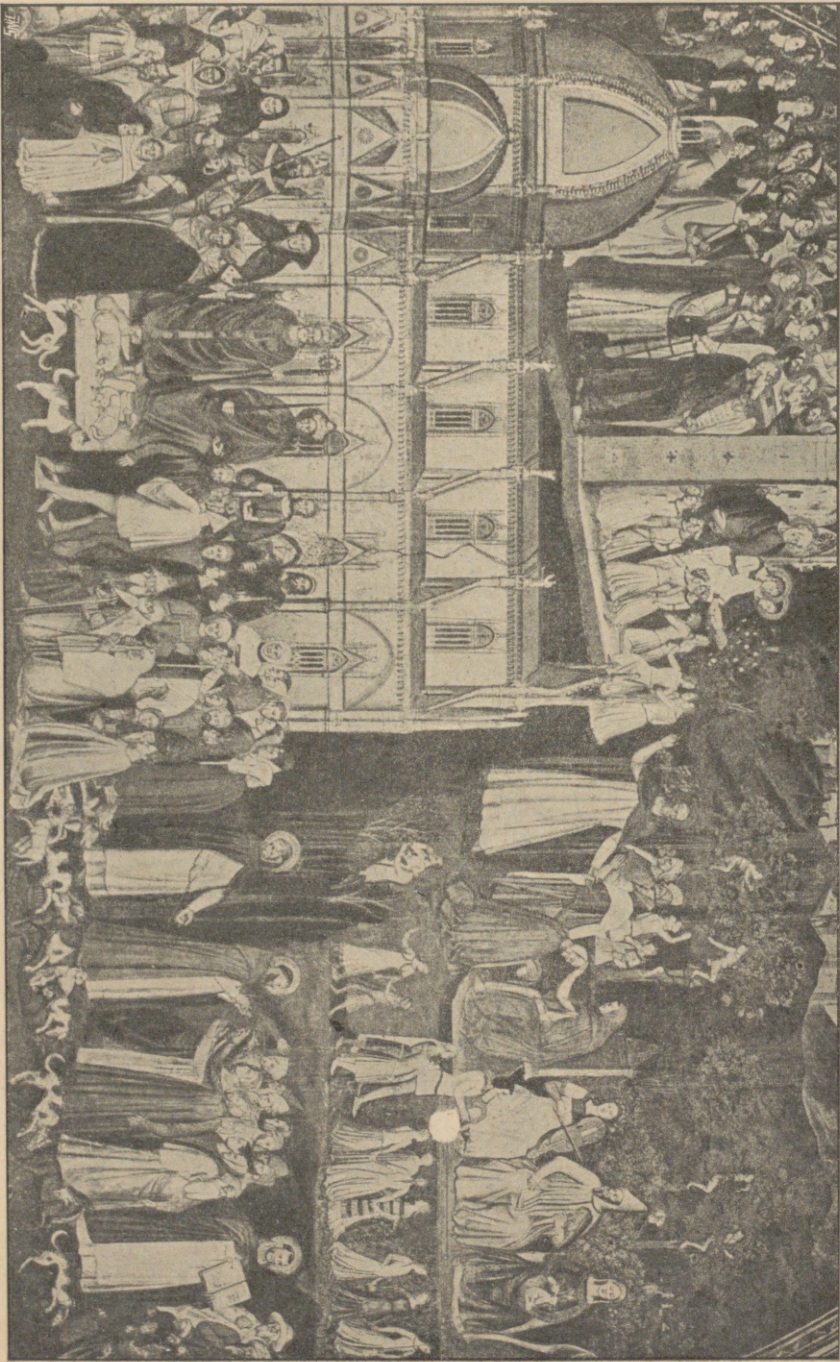


Fig. 30. Z malowani na ścianie wschodniej w kaplicy hiszpańskiej w S. Maria Novella we Florencyi.

historii kultury, jako zaś utwór artystyczny stoi daleko poza zwykłymi opowiadaniem biblijnymi i legendami.

O wiele więcej pociągający jest obraz alegoryczny, pełen poezji prawdziwej, przedstawiający tryumf śmierci. Znajduje się on na Campo Santo w Pizie. Wielu malarzy, począwszy od 1370 r., ozdobiło tu ściany opowieściami biblijnymi i legendowymi, nie do-



Fig 31. Madonna na tronie (Majestas). Duccio. Siena, Pal. Publico

kończywszy atoli dzieła. Dokonał tego dopiero Benozzo Gozzoli w w. 15. Nazwiska malarzy; przytoczone przez Vasarego, oddawna podległy wielu sprostowaniom, inne zaś, przytaczane na ich miejsce, ogólnie nie zostały przyjęte. Pewnym zupełnie lub w przybliżeniu jest udział Pietro di Puccio (obrazy do Genezis), Andrea da Firenze i Antonio Veneziano (historia św. Rajnera), Francesco da Volterra (Hiob). Wymieniany bywa również i Buonamico Buffalmacco, jako malarz na Campo Santo, którego życia szczegóły prawdziwe zatarły się

wśród dobrze skomponowanych o nim wesołych anegdot. Niepewność zupełna co do pochodzenia pokrywa natomiast obrazy najwybitniejsze, jak *Pasye*, *Tryumf śmierci*, *Sąd ostateczny*. Na miejscu Orcagni, któremu Vasari przypisywał autorstwo *Tryumfu śmierci*, obecnie, jako kandydaci na jego twórców zjawiają się: nieznany pizański artysta miejscowy, florencezyk *Bernardo Daddi* i sienneńczyk *Pietro*



Fig. 32. Majestas (część środkowa). Simone Martini. Siena, Pal. Publico.

Lorenzetti. Orzeczenie stanowcze jest trudne, w starych bowiem freskach wielkich właściwości techniczne i charakterystyka formy malarza, czyli jak się to zwykle mówi charakter jego pisma, nie występuje tak wyraźnie, jak w obrazach sztalugowych. Należy tu wziąć na uwagę i tę okoliczność, że szkoły—floreńska i sienneńska, początkowo różniące się co do środków i celów, w latach późniejszych w. 14 stykają się na wielu punktach. Jako domysł można dodać, że ponieważ wpływ florencki jest silniejszy, niż sienneński,

malarze przeto, w których krzyżują się wpływy obydwu, prędzej pochodzą ze Sieny, niż z Florencyi. W każdym razie Tryumf śmierci jest najwybitniejszy wśród starszych obrazów ściennych Campo Santo (fig. 29) tak pod względem treści, jak i formy. Obraz ten uzmysławia przeciwieństwo rozkoszy światowej do życia spokojnego i wstrzemięźliwego, wtargnięcie władzy śmierci w sferę rozkoszy wesołych i przemoc jej demoniczną. Do towarzystwa wesołego, które na planie pierwszym na prawo zabawia się grą na instrumentach, zbliża się nagle kobieta z kosą. To, co ona przynosi z sobą, pokazuje grupa środkowa, gdzie odbywa się sąd nad umarłymi. Śmierć dokonywa gwałtu tylko nad szczęśliwymi i radującymi się życiem, nawoływań zaś biednych i nieszczęśliwych nie słyszy. Z lewej strony na planie pierwszym kawalkada wspaniała spotyka raptem trumny z umarłymi, widząc w tem obraz swej przyszłości. Przerazona odwraca się, gdy pustelnicy, przedstawiciele życia wstrzemięźliwego, pogodni i nie troszczący się o swoją przyszłość, ze spokojem oddają się swym zatrudnieniom. Scenę zamyka walka między aniołami i dyablami, odbywająca się w powietrzu o dusze zmarłych.

Siena w osobie wspomnianego wyżej Guido da Siena posiadała mistrza, który już w pierwszej ćwierci w. 13 przewyższał współczesnych a nawet cokolwiek późniejszych malarzy toskańskich. W dalszym atoli biegu w. 13 w Sienie silniej się trzymało tradycyi zakorzenionych, niż we Florencyi i skutkiem tego ów wsteczny charakter sztuki sienneńskiej obniża znaczenie jej w porównaniu z współczesną sztuką florencką. Na czele szkoły staro-sienneńskiej stoi *Duccio di Buoninsegna*, współczesny Cimabue, lecz młodszy od niego, produkujący od r. 1285 do (?) 1339. Dziełem jego głównem był ołtarz, wniesiony do katedry przy uroczystej procesyi, przy dźwiękach trąb i biciu w kotły, dziś, rozebrany na części, jest porozrzucany po rozmaitych miejscach. Część jego przednia przedstawiała Madonnę na tronie, zwaną Majestas (fig. 31) wielkości ogromnej, otoczoną aniołami i świętymi; strona tylna w dwudziestu sześciu tablicach opowiadała mękę Chrystusa. Płyta ołtarzowa (predella) dopełniała w 18 małych tablicach obrazu życia Chrystusa scenami z czasu przed i po męce. Wszystkie dobre i słabe strony szkoły sienneńskiej ujawniają się w tem dziele Duccia. Pomimo, że kompozycja obrazu Matki Boskiej nie jest jego własnością, trzyma się ona bowiem więcej tradycyi, niż samo wykonanie techniczne, przypominające miniatury (podmalowanie zielonawe, ze światłami przytłumionemi, później starannie podniesionemi), umiał on jednak przez lekki zwrot głowy i wyraz duchowy ożywić postaci w sposób nowy.

Postaci aniołów zwłaszcza, unoszące się nad poręczą tronu, dowodzą więcej wyrobionego zmysłu, niż u Cimabue. Właściwością szkoły jest łagodne, często uroczyste nastrojone zabarwienie. Stronę słabą Duccia, nieumiejętność opowiadania, dziedziczą pokolenia następne. Duccio w porównaniu z Giottem w przedstawieniu męki Chrystusa stoi o wiele niżej; nie posiadał on osobowości silnej florentczyka, brakło mu bowiem podnieć, jakich dostarczało fantazyi artystycz-



Fig. 33. Guidoriccio Fogliani. Simone Martini. Siena. Pal. Publico.

nej pełne walk życie florenckie. Najlepiej udawały mu się kobiety w smutku i grupy pogrążone w bólu niemym, jak np. w obrazie ołtarza wielkiego, przedstawiającym złożenie do grobu Maryi.

Te same właściwości, przy większem atoli zrozumieniu kształtów natury, znajdujemy w utworach *Simona Martini* (około 1284—1344), który wraz z Giottem był stawiany przez Petrarke na czele malarstwa włoskiego, ciesząc się przyjaźnią wielkiego poety. Podziękował mu za nią obrazem tytułowym w egzemplarzu ręcznym *Virgilego*. Miniatura ta jednak (*Ambrosiana* w *Medyolanie*) daje pojęcie dość szczupłe o sztuce *Simona*. Podobnie *Giottowi* był on czynny w rozmaitych miastach Włoch, w *Neapolu*, *Assyżu* (życie św. *Marcina*—w kościele dolnym); umarł zaś w *Avignonie*, gdzie przypisują mu znaczną część tamtejszych fresków. W *Sienie*, jego mieście oj-

czystem, Pallazzo publico posiada najwybitniejsze jego dzieła: portret konny wodza Guidoriccio Fogliani, zwycięzcy Florentczyków (fig. 33), a nadto wielką Majestas w sali ratusza (fig. 32). Madonna siedzi na krześle gotyckiem z Dzieciątkiem Jezus na ręku, otoczona świętymi, z których ośmiu trzyma nad nią baldachim, i aniołami, którzy klęcząc, podają jej kosze z kwiatami. Wzrok nęca tu również najwięcej postaci wdzięczne kobiet i aniołów; nadto przyznać należy



Fig. 34. Głowa zgody z obrazu pułku dobrego Amrogia Lorenzetti. Siena, Pal. Publico

postęp w wyzyskiwaniu przestrzeni i lekko zaznaczającej się umiejętności grupowania swobodniejszego. Pomimo że malarstwo „opowiadające“ było gorliwie uprawiane przez pokolenia najbliższe, utrwaliło się jednak upodobanie do obrazów, przedstawiających samą Matkę Boską, które, zdobywając coraz silniejszy wyraz życia, dochodziły do wyższej doskonałości, niż wielkie opowiadające obrazy ściennie, przez coraz subtelniejsze uduchowanie postaci poszczególnych. Madonna, siedząca na tronie z aniołami w galeryi Uffici Piotra Lorenzetti (około r. 1350), który ze swym bratem Ambrogiem

(†około r. 1348) bywa zaliczany do najlepszych malarzy sienieńskich, wraz z Madonną w galeryi w Sienie, należy do utworów najpiękniejszych w. 11. Zalety podobnej nie można natomiast przyznać malowidłom ściennym, jakie wykonał Ambrogio w Pallazzo publico w Sienie. Samo przeciążenie utworu alegoryą osłabia wrażenie estetyczne. W Pizie i Florencyi objaśnia ona obrazy religijne, tu zaś służy po-



Fig. 35. Męczeństwo św. Jerzego Altichiero da Zevio. Padwa, kaplica S. Felice in Santo.

lityce. W trzech wielkich obrazach przedstawia Ambrogio rząd zły i dobry. Jeden z nich wyobraża Sienę w postaci władcy staro- go z berłem i tarczą herbową miasta, w towarzystwie cnót, jakie powinny kierować życiem uobyczajonem. Z prawej strony widzimy prowadzonych więźniów, z lewej postępują obywatele miasta, z powrozem w rękach, trzymanym przez postać Zgody i się-

gającym aż do postaci uosabiającej Sienę. Ponad figurą Zgody (głowa fig. 34) siedzi na tronie sprawiedliwość z dwoma aniołami, rozdającymi nagrodę i karę; ponad sprawiedliwością unosi się w powietrzu mądrość, od niej zaś spływa wstęga, łącząca dobrych obywateli Sieny. Z pomysłem tej ciężkiej alegoryi, objaśnionej napisami, artysta niewiele miał trudności; mistrzostwa zaś swego udowodnił w postaciach poszczególnych cnót, proporcjonalnością, ich wdziękiem i godnością, szczególnie zaś postaci pokoju i sprawiedliwości.

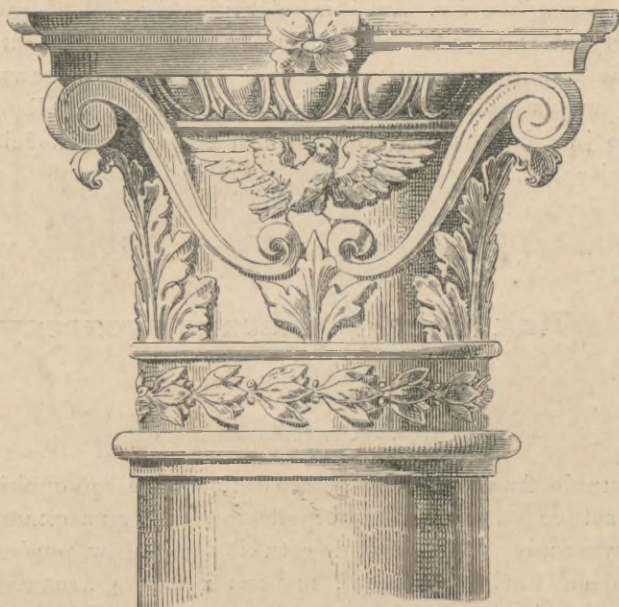


Fig. 36. Kapitel kolumny z Pal. S. crofa we Florencyi.

Fragmety ukrzyżowania z figurami wielkości nadnaturalnej w Seminario (dawniej klasztor św. Franciszka) w Sienie są również dziełem rąk Ambrogia i dowodzą wpływu Giotta nawet na szkołę sienęską; jak długo zaś utrzymał się tam ów kierunek, ujawniają to malowidła ścienne *Taddea di Bartolo* w kaplicy Palazzo publico, wyobrażające na sposób dawny wypadki z życia Matki Boskiej, mianowicie śmierć jej, pogrzebanie i wniebowzięcie.

W w. 14 pilną działalność malarzy rozwinęła się na całej przestrzeni Włoch od podnóża Alp aż po Sycylię. W szkołach poszczególnych, np. w staroumbryjskiej, już w tej epoce odkrywamy zarodki rozkwitu samodzielnego, jakim się później cieszyło malarstwo. W Rzymie jeszcze w początkach w. 14, malarstwo mozaik-

kowe (tribuna w S. Maria Trastavere, fasada S. M. Maggiore) wydawało rezultaty doskonałe, artyści przeto tamtejsi posiadali rozgłos szeroki. Przesiedlenie się atoli papieży do Avignonu wstrzymało działalność artystyczną i pozbawiło malarstwo możliwości dalszego rozwoju. Wzrost jego tam tylko można skonstatować, gdzie się ono trzymało drogi wytkniętej przez Giotto. Dotyczy to Padwy. *Altichiero da Zevio* z Werony w 1376 rozpoczął zdobić kaplicę S. Felice freskami, wykonywając je tak tu, jak w kaplicy S. Giorgio do wspólki z niejakim Jacopo d'Avanzo. Treścią obrazu było życie Chrystusa, legenda o św. Jakóbie, Jerzym (fig. 35), Łucyi i Katarzynie. Artyści w pojęciu ruchów i wyrazu, oraz w sztuce żywego przedstawiania rzeczy zbliżają się do Giotto, przewyższając go zaś, jak i wszystkich współczesnych, pięknnością i siłą kolorytu. Miałaby to już być wstęp do kierunku kolorystyczności, którego oczyszczoną najlepszą stały się później Włochy północne?

B Wiek 15-ty. Renesans wczesny.

1. Architektura.

Na gruncie francuskim powstało imię chrzestne epoki najwspanialszej w sztuce włoskiej. Włosi pod słowem „rinascimento” rozumieć podwyższenie się poziomu sztuki ogólnej w porównaniu ze średniowieczem barbarzyńskim, my zaś z nazwą „renaissance” łączymy pojęcie odrodzenia się sztuki klasycznej. Jako takie, pozostawione bez objaśnień, wiodłoby łatwo do błędu, mianowicie, że artyści włoscy już w w. 15 położyli sobie za cel bezpośrednie i zupełne zwrócenie się do antyków. Oczywiście tak nie było. Szanowali oni klasycyzm, zwłaszcza znaną im bliżej starożytność rzymską, jako epokę bohaterów, i polecali ją jako wzór przy wykształceniu ogólnem. Przedewszystkiem jednak w dziełach swych dążyli do natury. Godzi się zauważyć, że miejscem prawdziwym narodzin renesansu nie było żadne z miast obfitujących najbogaciej w szczątki świata dawnego, lecz Florencya, gdzie obudziło się życie silne, gdzie chwila bieżąca zajmowała umysły wszystkie i wszystkiem się interesowano. Rzecz prosta, że zwykła prawda natury nie zadawała. Zwrócono oczy na odtworzenie natury doskonałej, wolnej od rzeczy niepotrzebnych. Wobec tego antyki stały się ułatwieniem i pomocą. Włosi nie widzieli w nich przeciwstawienia do

rzeczywistości natury, lecz lubowali się doskonałością, z jaką wyrażały one życie. Oczy ich musiałyby być bardzo nieczułe, gdyby nie dostrzegały rysu piękna, jaki cechuje utwory klasyczne. Przewszystkiem jednak byli czuli na proporcje i harmonię utworów dawnych i w tem znajdowali piękno najwyższe.

O dążeniach do zdobycia wyrazu życia pełniejszego i proporcji harmonijnych przekonywamy się nietylko z dzieł sztuki w. 15; posiadamy również zupełnie pewne dowody, że cele te jasno się przedstawiały artystom włoskim. Jeden z nich, należący do najslawniejszych, zupełnie słusznie uchodzący za poprzednika Leo-

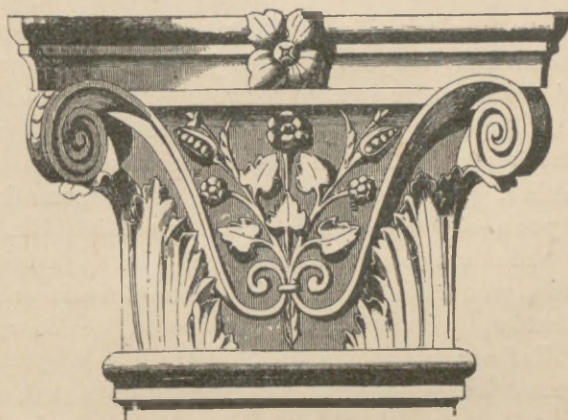


Fig. 37. Kapitel pilastra. Wenecja, S. Maria di Miracoli.

narda, ceniony z powodu swej wielostronności, *Leon Battista Alberti* (1404–1472), pozostawił między swymi rękopisami formalne wyznaczenie wiary estetycznej. Jak wszyscy bohaterowie renesansu był on tem, czego sam uczył. Obserwował bacznie różnorodność objawów życia i kształtów w naturze, ożywiała go gorąco różnaitość istoty natury, roślin, zwierząt a przede wszystkim ludzi; nadto pamiętał stale, by unikać jednostronności i przesady, kształcąc harmonijnie osobowość własną; kładł nacisk na studyowanie pilne natury i jako pierwszy warunek dzieła wybitnego uważał prawdę. Nad wszystko atoli zalecał harmonię proporcji. „Piękno jest zespołem, harmonią części i członków poszczególnych taką, której bez szkody nie dodać, ani ująć nie można.” Definicja ta nie stwarza nam istoty piękna, dostarcza nam tylko klucza do zrozumienia sztuki renesansowej.

Przed artystą zjawiają się zadania nowe i wielkie. Tradycja przestaje być drogowskazem. Wprawdzie dostarcza mu ona jeszcze treści, nie może go jednak nauczyć ani umiejętności widzenia

wszystkich zjawisk świata, ani ich kształtów, ani harmonii proporcji. Zasady kierujące nim w tym względzie musi stwarzać sam z siebie, z własnej indywidualności; do dzieła musi przystępować z osobowością własną. Skutkiem tego osobistość artysty zdobywa znaczenie zupełnie inne, niż w wiekach średnich. W dziele wypowiada się przede wszystkim sam artysta; wyraz subiektywności, który może być objaśniony tylko wyłącznością natury danego architekta, rzeźbiarza lub malarza, wypowiada się w utworach artystycznych. Nowy ten stosunek w tem się już ujawnia, że historia sztuki zmienia się w historię artystów, biografie ich zajmują miejsca najwięcej.

Wzrost sztuki włoskiej objawia się w architekturze nie wcześniej, niż w sztukach innych, w niej jednak jest on widoczniejszy dla oka mniej wprawnego; do tego rozwoju przyczynia się nastrój pomysłny epoki. Najsilniejsze i najwcześniejsze prądy nowe opanowały dziedzinę będącą pośrodku między architekturą i plastyką, t. j. sztukę zdobniczą, poszczególne bowiem części pomników klasycznych więcej pociągały wyobraźnię, niż ich całość. Studya nad nimi stały się zadaniem nietylko uczonych, lecz i artystów; odtwarzanie widoków ruin rzymskich, próby uzupełnienia ich zajmowały wielu architektów, począwszy od Francesca di Giorgio, a skończywszy na Rafaelu i Antoniu da San Gallo. W praktyce budowlanej w początkach zapożyczano tylko wzorów z gzymsów poszczególnych, kapiteli, pilastrów i podziałów ścian, budowanie bowiem kościołów i pałaców wymagało samodzielnych prób architektów, którzy w naśladowaniu antyków musieli się ograniczać na częściach poszczególnych i na ornamentacjach. Obok zapożyczenia tych szczegółów czystość i piękność proporcji, wzorowana również na antykach, nie mniejszą odgrywa rolę. Istota wdzięku budowli renesansowych leży w harmonii ogólnej i w wyszukanych kontrastach; różnią się one od dzieł średniowiecznych nadaniem ich proporcjom rytmu, gradacyi części poszczególnych i równowagi. Przymiotami tymi i ukształtowaniem artystycznym szczegółów warunkuje się urok architektury renesansowej. Odczucie go przez widza w całej pełni i czystości i rozwiązanie dwoistości warunku, który go rodzi, zależy przede wszystkim od osobowości architekta, w zasadzie bowiem antyki dostarczają mu tylko inspiracyi, którą on samodzielnie musi rozwinać. Kapitel np. koryncki, jednolistny, kolumn i pilastrów (fig. 36 i 37) jest punktem wyjścia dla najrozmaitszych form renesansowych, coraz delikatniejszych i coraz więcej potracających o cechy organiczności, lecz tam nawet, gdzie dany motyw architektoniczny był bezpośrednio wzięty ze sztuki rzymskiej, jak np. gzyms

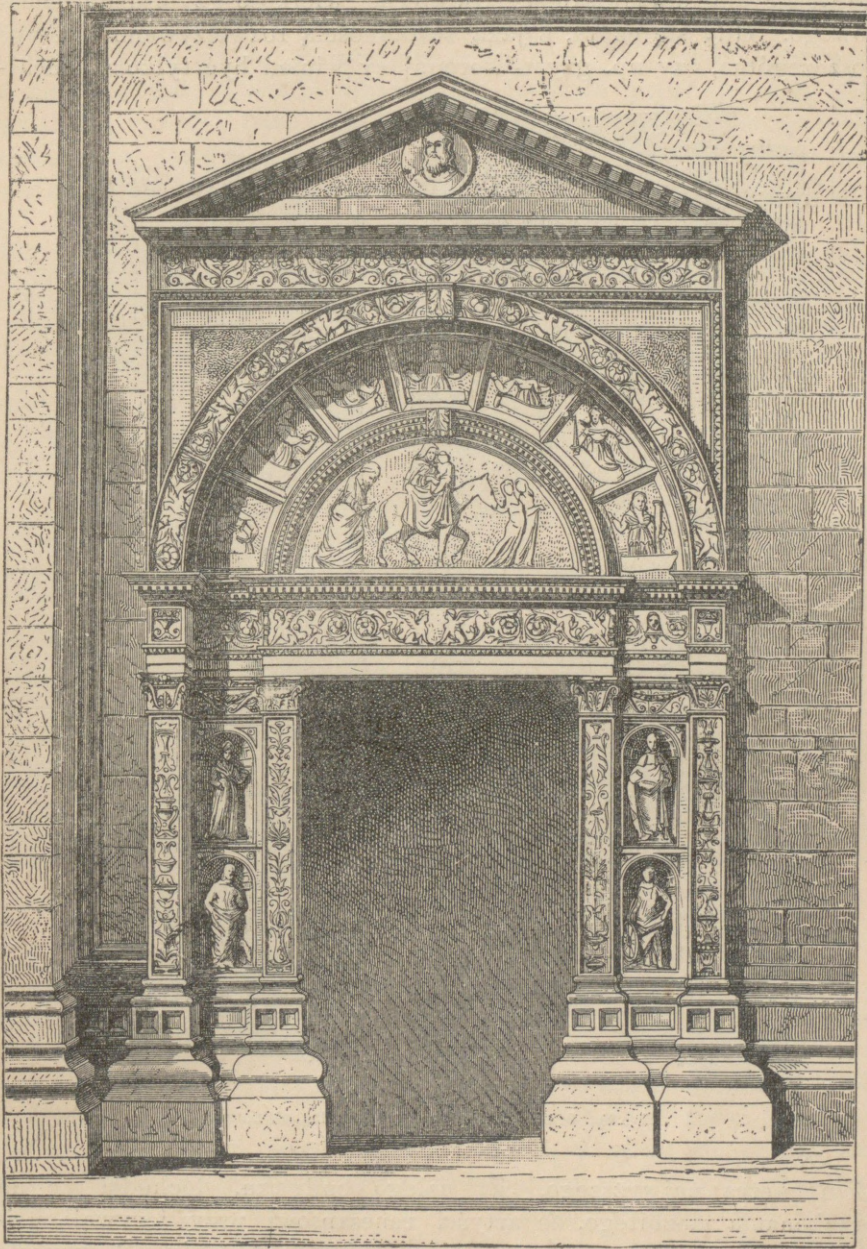


Fig. 38. Portal południowy tumu w Como.

koronujący na pałacu Strozzi we Florencyi, architekt (Cronaca) starał się przede wszystkim dostosować wielkość gzymsu do dzieła nowego. Gdy się czyta, z jaką starannością rozwiązywano kwestye poszczególne, czy np. gzyms koronujący winien być tylko zakończe-

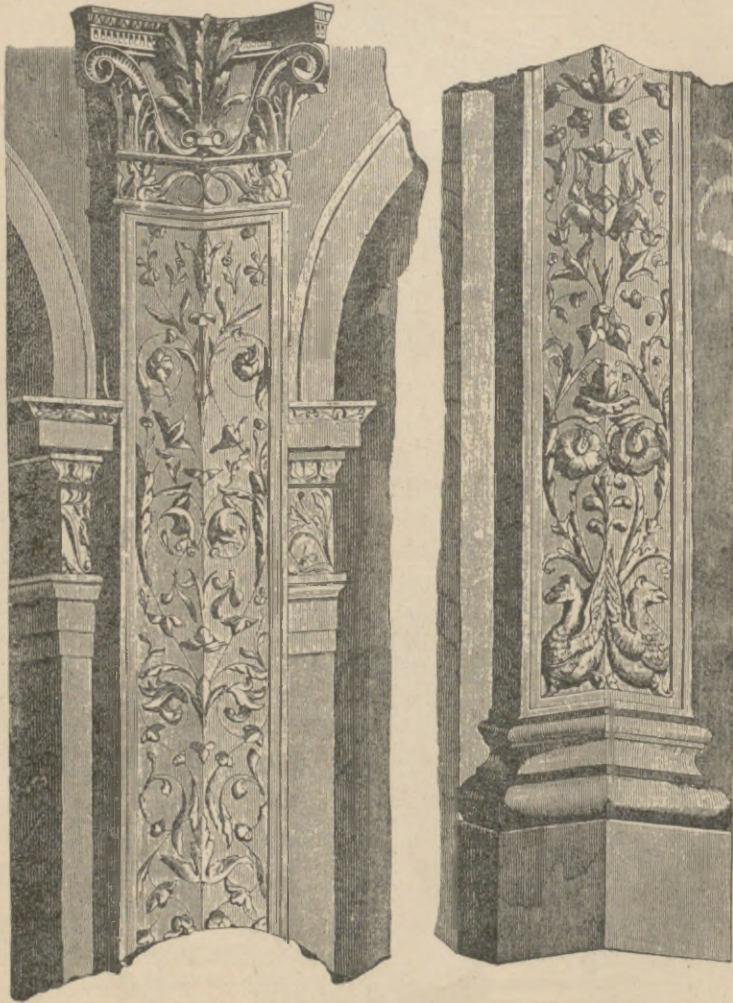


Fig. 39. Ornament pilastrowy. Medyolan, S. Satiro.

niem piętra najwyższego, czy całego budynku, dochodzi się do przekonania niezbitego, że artyści renesansowi przywiązywali największą wagę do prawidłowości wymiarów i stosunków. Oczywiście wiele czasu upłynęło, zanim w tym względzie utrwaliły się zasady. W renesansie wczesnym zawsze przeważa bogactwo ozdób nad orga-

niecznością budynku, skutkiem tego oko widza głównie skierowuje się na ozdoby. Szczególnie charakterystycznym jest tu traktowanie pilastrów, jako ram z występującymi brzegami, i polami zagłębionymi, które artyści renesansowi umiejętnie wypełniali motywami roślinnymi (fig. 38 i 39). Obserwując uważnie płynność linii, ich wygięcia, rysunek liści i gałązek, splatających się i rozplatających, z łatwością poznaje się charakter renesansu, z samego bowiem naśladownictwa architektury renesansowej nie zrozumiemy tej sztuki,



Fig. 40. Katedra we Florencji.

rozwinętej wysoko pod względem stosunków harmonijnych i piękna całości. Rzut oka na dzieła oryginalne da nam klucz do poznania ich zupełnego.

Działalność architekta florenckiego, *Filippa Brunellesco* (1377—1446) wpłynęła decydująco na nowy kierunek. Podobnie Giotto, powierzchownie niepozorny, lecz duchem potężny, w wielu sztukach i naukach wyćwiczony, obeznany z architekturą starożytną dzięki pobytowi częstemu w Rzymie, był on mistrzem zarówno pod względem polotu fantazyi, jak i wykonania. W stworzeniu dzieła najwybitniejszego w całym swym życiu, mianowicie kopuły katedry florenckiej (fig. 40), trzymał się on architektury starożytnej. Po-

nieważ cylinder wysoki, czyli bęben, był już wykonany w r. 1367, przeto jego zadaniem było wzniesienie na nim kopuły, ostro zakończonej i latarni. Pomysłowość, której dowiódł tą budową, wskazuje

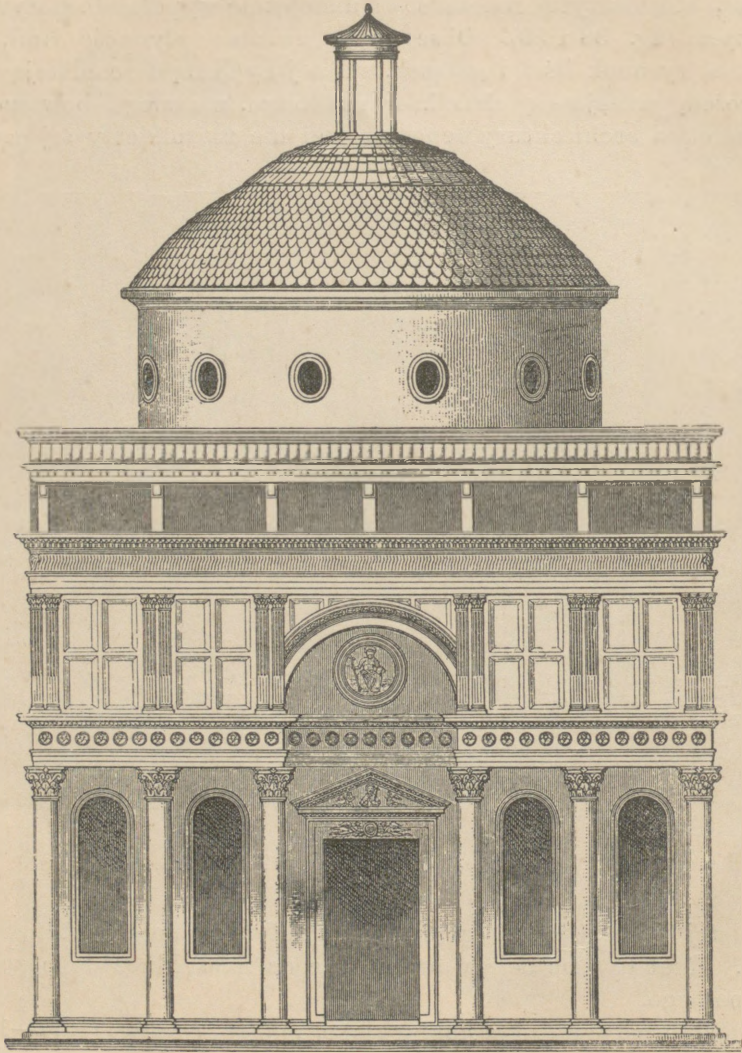


Fig. 41. Kaplica de'Pazzi w podwórzku klasztorne w. S. Croce. Przez Brunellesco

na siłę indywidualności, jaką wyrabiał renesans; nadto zapal Brunellesca i całego ludu florenckiego z powodu stawiania tej kopuły odsłania nam ideały, ku którym wznosiła się wyobraźnia ówczesna. Północ marzyła o wieżach, śmiało wznoszących się ku niebu, oczy

zaś Włochów nęciła okrągłość wspaniale wypukłych kopuł. Urok Panteonu budził podziw w najwcześniejszych nawet wiekach średnich, teraz przeto, gdy wzrok znowu skierowano ku starożytności, kopuła stała się wprost ideałem pragnień. Malarze z upodobaniem wprowadzają do tła architekturę z kopułami, jako motyw dekoracyjny; dla medalierów i rzeźbiarzy były one typem budownictwa pięknego, dla architektów zaś stały się celem najwyższym, ku któremu biegła ich fantazyja nawet wówczas, gdy wypowiedała się tylko w rysunkach bez myśli o uskutecznianiu jej w materyale. Początkowo artyści odważali się na wykonanie swych pomysłów tylko w utworach o rozmiarach mniejszych. I tak — Brunellesco wznosił najpierw niewysoki kościół degli Angeli w kształcie ośmioboku z niszami w murach i pokrył go kopułą. Następnie zbudował wspaniałą kaplicę rodziny Pazzich w dziedzińcu klasztoru S. Croce (fig. 41). Do wnętrza jej wchodzi przedsionek, wsparty na sześciu kolumnach, pokryty sklepieniami beczkowemi; środkową zaś część wnętrza przykrywa kopuła płaska, okrągła. W podobny sposób Brunellesco rozwiązał budowę (1428) zakrystyi S. Lorenzo, gdzie nad kwadratem wznosi się kopuła wieloboczna. Kościoły S. Lorenzo i S. Spirito, wykonane dopiero po jego śmierci, posiadają tradycyjne formy bazylikowe. W S. Lorenzo atoli z całą samowiedzą nadał on niektórym częściom charakter klasyczny, kładąc na kolumnach przynależne im belkowanie i nawet nazewnątrz ponad nawą środkową przeprowadził belkowanie rzymskie.

Ożywienie w stawianiu kościołów, wobec istniejących dawnych, nie było we Florencyi tak silne, jak w budowie pałaców. W przeciągu czasu od 1450—1478 wzniesiono tu ich nie mniej, jak trzydzieści. Budowniczym jednak nie zawsze pozostawiono swobodę. Toskański tradycyjnie przyjęty typ domu kamiennego, o charakterze obronnym, o ile można najbardziej zwarty na zewnątrz, nie dał się usunąć odrazu. Używano więc jeszcze bloków kamiennych, od strony przedniej zgruba ociosanych, tak zwanej *rustika* (fig. 42), rozczłonkowywano budowle wprost przez występy wysokości piętér i starano się murom nadawać pozór siły jeszcze większej przez umieszczanie głęboko drzwi i okien na parterze, na piętérach zaś — przez zostawienie okien zakończonych łukami w znacznych od siebie odstępach. W miejsce blankowania zjawia się gzyms koronujący; dach krokwiowy, silnie nazewnątrz wysunięty, zatrzymano. Przykładami najwybitniejszymi *rustiki* florenckiej są: pałac *Pittich*, zaprojektowany przez Brunellesca, podług Vasarego, skończony przez *Luca Fancelli* (140—1492), a więc już po śmierci Brunellesca, po-

czątkowo, jak to wykazują nacięcia dawne drewniane, składający się tylko z dzisiejszej części środkowej; następnie pałac *Riccard* stawia-

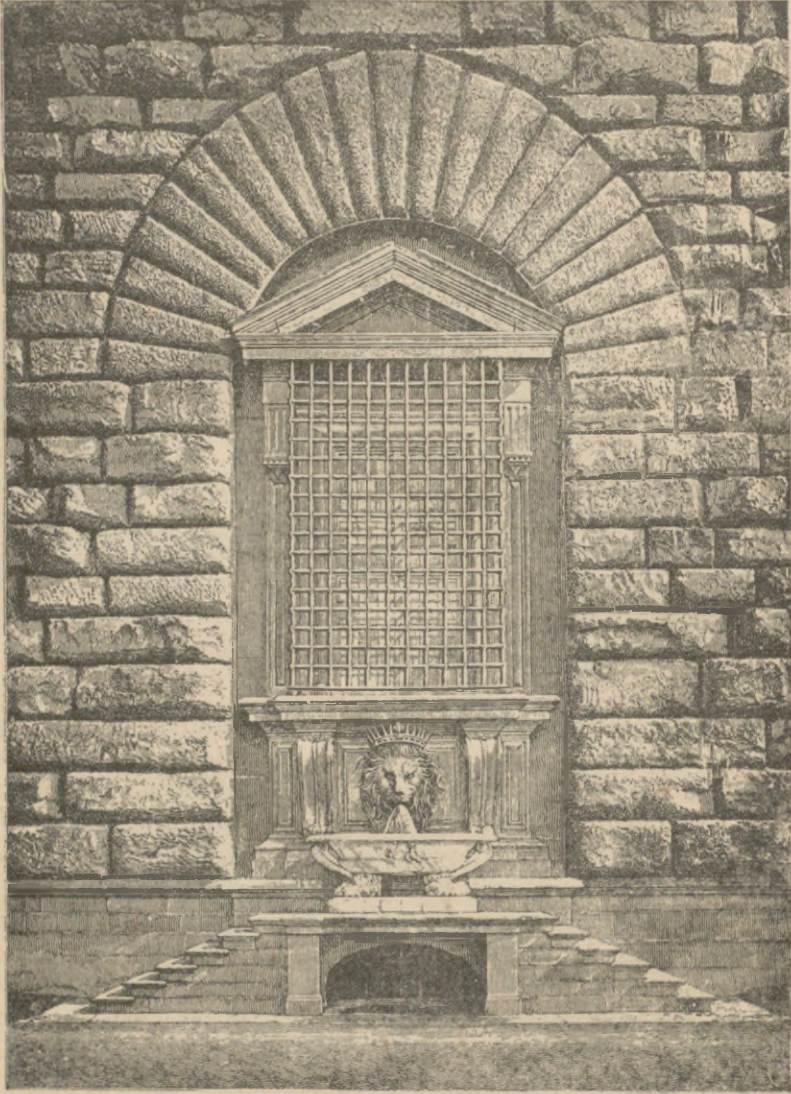


Fig. 42. Rustica pałacu Pitti we Florencji. Brunellesco.

ny przez *Michelozzo di Bartolomeo* (1396?-- 1472), najczynniejszego architekta w pierwszej połowie w. 15, dla Kosmy Medyceusza i pałac *Strozzi* (fig. 43 rozpoczęty przez *Benedetto da Mariano*. W urzędze-

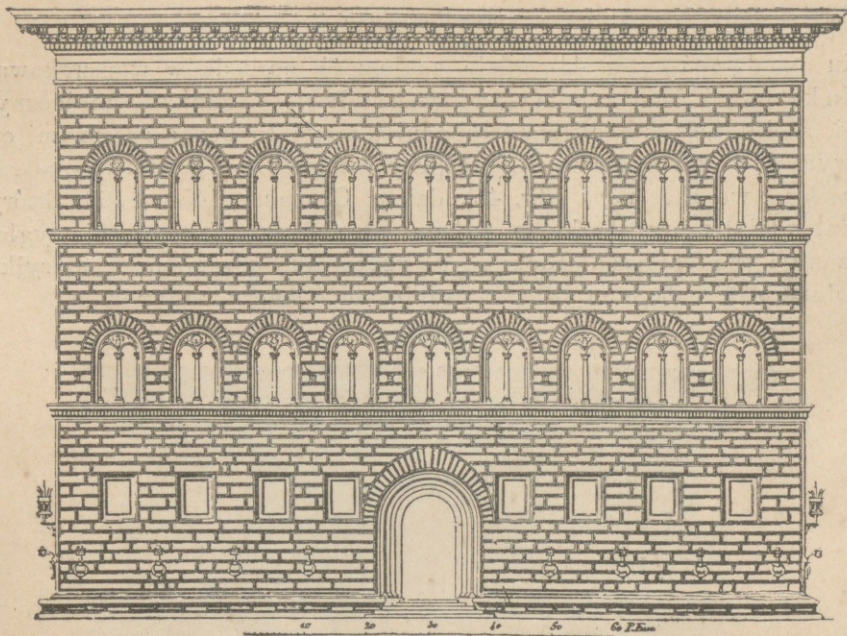
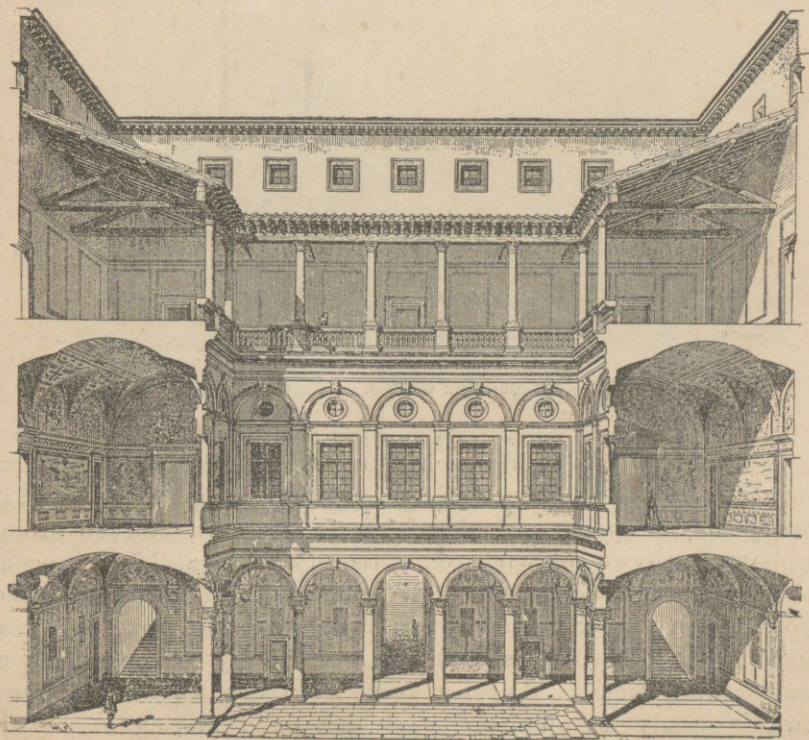


Fig. 43. Palazzo Strozzi we Florencyi. Benedetto da Majano.



niu dziedzińców (fig. 44), gdzie znajomość porządków w uszykowaniu kolumn i zamiłowanie w ozdobach stały się warunkami koniecznymi, architekci obracali się swobodniej, mniej tu będąc zależnymi od zwyczajów zakorzenionych, niż przy kształtowaniu fasady. *Palazzo Guadagni* we Florencji (fig. 45), dzieło Cronaca (1454—1509), który brał udział i przy budowie pałacu Strozzi, jest już więcej wygładzony i ozdobniejszy. Bloki są tu użyte jako obramienie; galeryjka kolumnowa z dachem silnie wysuniętym wieńczy budynek.

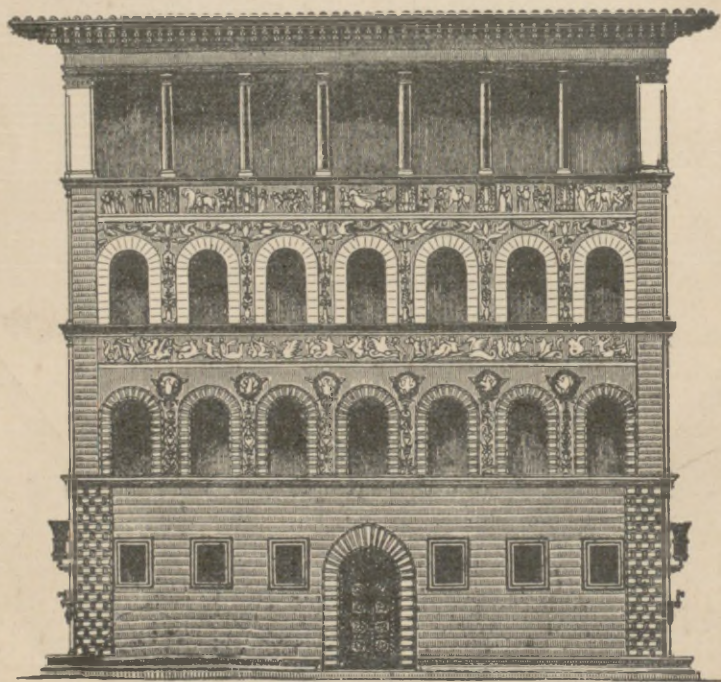


Fig. 45. Pal. Guadagni we Florencji. Przez Cronaca.

Jako nowy element, do architektury florenckiej weszły pilastry w roli członków, dzielących fasady. Pilastry w połączeniu z rustiką spotykamy najpierw w pałacu *Rucellai* (fig. 47), którego projekt przypisywany bywa największemu teoretykowi sztuki quattrocenta *Leonowi Baptyście Alberti* (1404—1472). Podobną też fasadę posiada zaprojektowany przez *Bernarda Rosselino* pałac w Pienzy, ojczyźnie papieża Piusa II (Aeneas Sylvius), ozdobionej przezeń wieloma pięknymi budynkami. Skutkiem tego niektórzy uważają *Rosselina* za twórcę fasady *Rucellai* podobnie, jak fasadę kościoła *S. Maria*

Novella przypisują nie Albertiemu lecz *Giovanniemu Bettini albo Bertini*. Wykładanie marmurem jest na niej dawniejsze; nowymi są tylko trójkąty o liniach falistych, służące za połączenie części górnej, szczytem zakończonej, z dolną szerszą. Za wzór stylowości renesansu wczesnego służy portal środkowy (fig. 48), składający się z filarów żłobkowanych, łuku z kasetonami i kolumnami korynckimi, który musi być dziełem co najmniej Alberta, oczywiście jako rysunek, nie

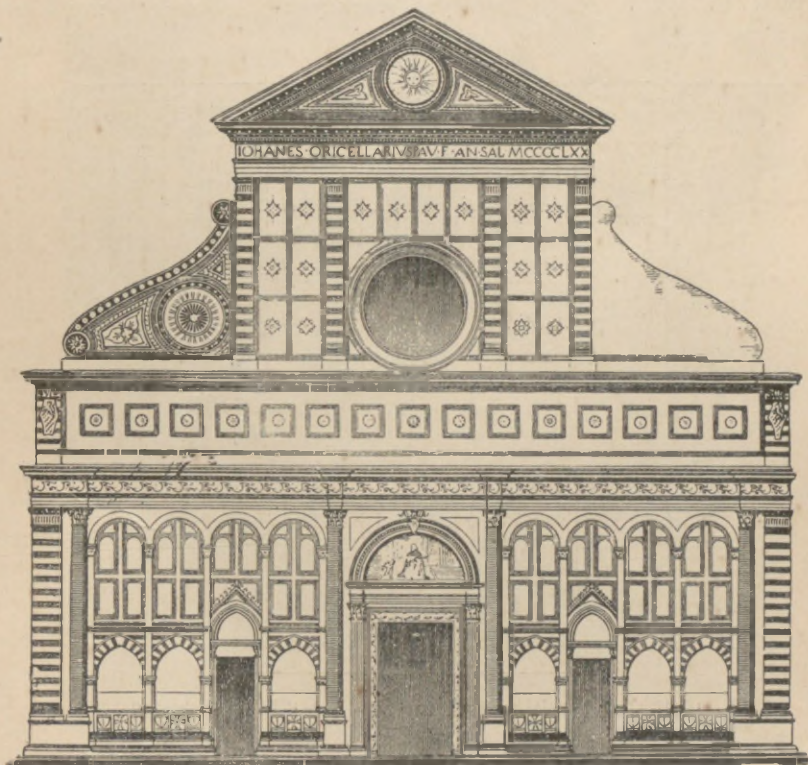


Fig. 46. Fasada koś. S. Maria Novella we Florencyi. Leon Battista Alberti.

zaś jako wykonanie, zdaje się bowiem, że Leon Battista Alberti, jako budowniczy występując dopiero w latach późniejszych; wykonanie techniczne swych projektów powierzał innym. Nie zmniejsza to atoli jego sławy, jaką zawdzięcza głównie nowym pomysłom budowlanym. Przy budowie fasady kościoła *S. Francesco w Rimini*, który, będąc budynkiem dawniejszym, zapewne pod jego kierownictwem otrzymał nowe dekoracje wewnętrzne (fig. 49), nie zadowolnił się on zastosowaniem niektórych tylko części antykowych, lecz starał się

nadać całości jednolity charakter dawny (fig. 50). Małej kaplicy w S. Pancrazio we Florencji, z grobem świętym, nadał on kształt niewielkiej jednonawowej bazyliki; jej żłobkowane filary korynckie unoszą ściśle antykowe belkowanie, na którym się wznosi mała kopułka, wsparta na kolumnach (fig. 51). Bawiąc w r. 1459 w Mantui, zrobił projekt na kościół S. Sebastiano w kształcie krzyża; kościół S. Andrzeja postanowił zakończyć wielką kopułą; fasadę skomponował na wzór frontu świątyni starożytnej. Dzięki jemu kształ-

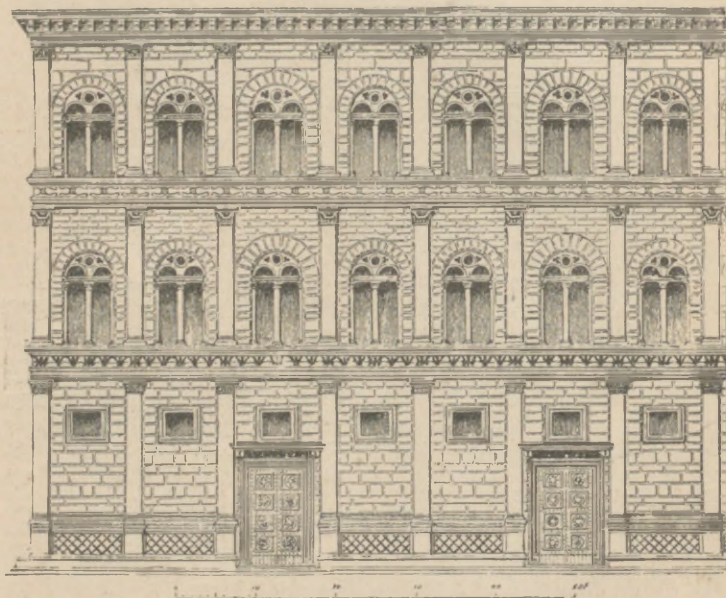


Fig. 47. Pal. Rucellai we Florencji, L. B. Alberti i Bern. Rossellino

ty antyków nabrały dla renesansu znaczenia i został ucieleśniony dla współczesnych ideał budowli: kościół jednonawowy, w formie krzyża, przykryły kopułą. Odtąd nie opuszcza on fantazyi artystów odrodzenia: po Albertim podtrzymują go Giuliano i Antonio (starszy) da San Gallo (1445—1516 i 1455—1534). Giuliano był twórcą kościoła Madonny delle Carceri w Prato, zbudowanego w kształcie krzyża greckiego z kopułą i płaskim glazurowanym fryzem; przypisują mu również wdzięczną ośmioboczną zakrystyę S. Spirito we Florencji (fig. 53). Antonio zaś w jeszcze bogatszej formie planu poziomego i kopuły zbudował kościół główny w Montepulciano (fig. 52), który przypada jednak już na wiek następny (1518), renesans wczesny przypominając tylko ozdobami.

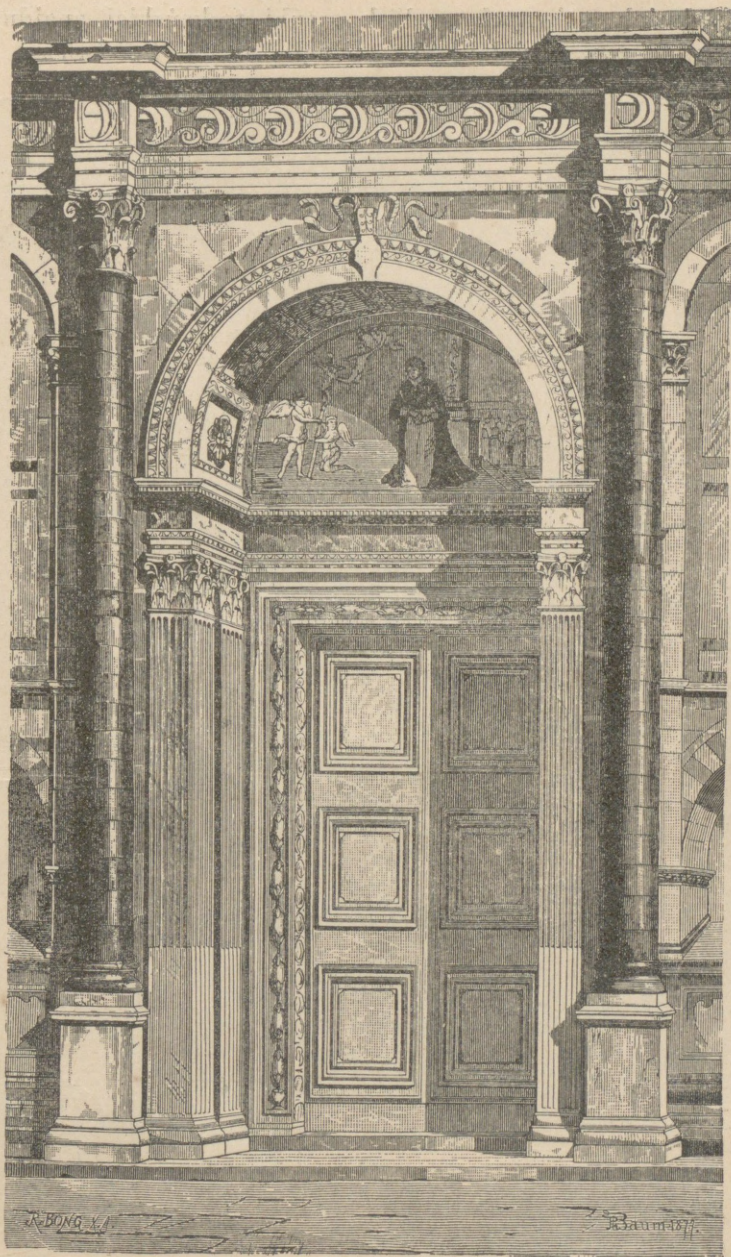


Fig. 48. Portal w S-ta Maria Novella we Florencyi.

Jak pod wieloma innymi względami, tak i pod względem pałaców Siena jest pokrewną Florencyi. W zależności od Florencyi,

i Sieny, dwóch głównych siedlisk sztuki tokańskiej, znajduje się Pienza, gdzie żywą działalność rozwinął *Bernardo di Matteo*, zw. *Rosse-*

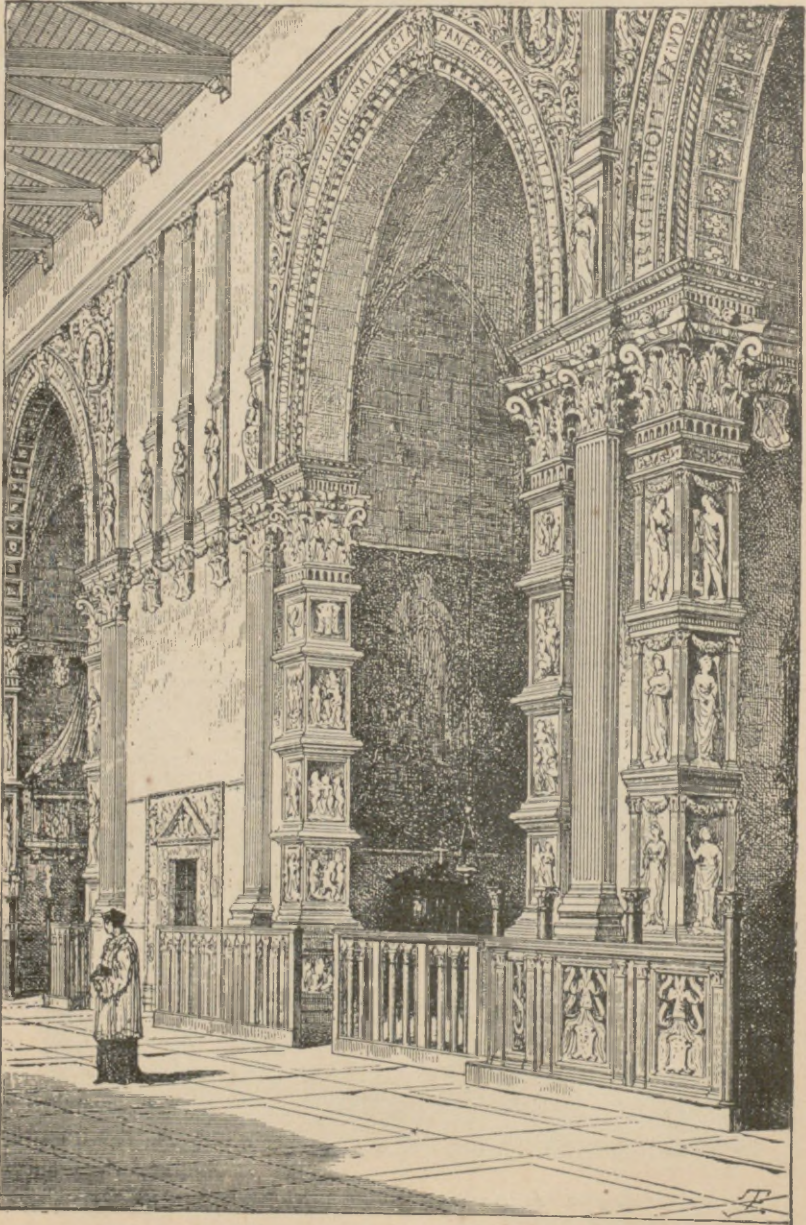


Fig. 49. Wnętrze koś. San Francesco da Rimini.

ino, jako budowniczy papieża Piusa II. Katedra tamtejsza posiada

trzy jednakowej wysokości nawy—formę przejętą z Niemiec, fasadę zaś szczytową o włoskich, jasnych i pewnych podziałach pilastrowych. Plan pionowy jedynie czyni wrażenie czegoś obcego. Poza-tem w fundacyach Piusa II, jak: w pałacu biskupim, w Palazzo del Pretorio (fig. 54) i pal. Piccolomini wypowiada się wspaniale czysty

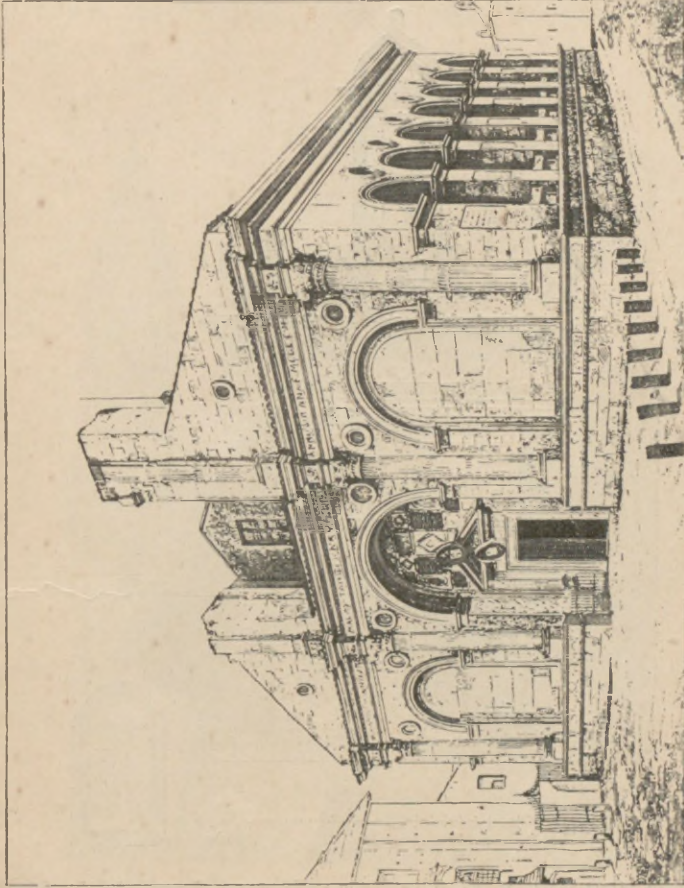


Fig. 50. S. Francesco w Rimini. Przez L. B. Alberti.

styl narodowy taki, jakim był w połowie stulecia. Wpływ architektury florenckiej w charakterze Brunellesca zdradza katedra w Fawenzy, rozpoczęta w 1474 r. przez Giuliana da Majano.

Ruch budowlany za pontyfikatu Mikołaja V wzmógł się i w Rzymie. Gdyby się było wszystko stało zgodnie z wolą tego „humanisty na tronie papieskim“, Rzym już w połowie w. 15 byłby przeszedł wszystkie miasta włoskie pod względem przepychu pomników. Papież ten pragnął przebudować kościół Św. Piotra i rozszerzyć

Watykan; myślał również o stworzeniu nowej dzielnicy miasta między Zamkiem Anioła a kościołem Ś. Piotra. Brakowało mu jednak jeszcze środków do wykonania tak wielkich zamiarów. W porównaniu z Florencją działalność budowlana w Rzymie w czasach od Mikołaja V do Syxtusa IV jest uboga. Posiłowano się przeważnie siłami obcemi, to też architekci florenccy bawili tu dłużej lub kró-

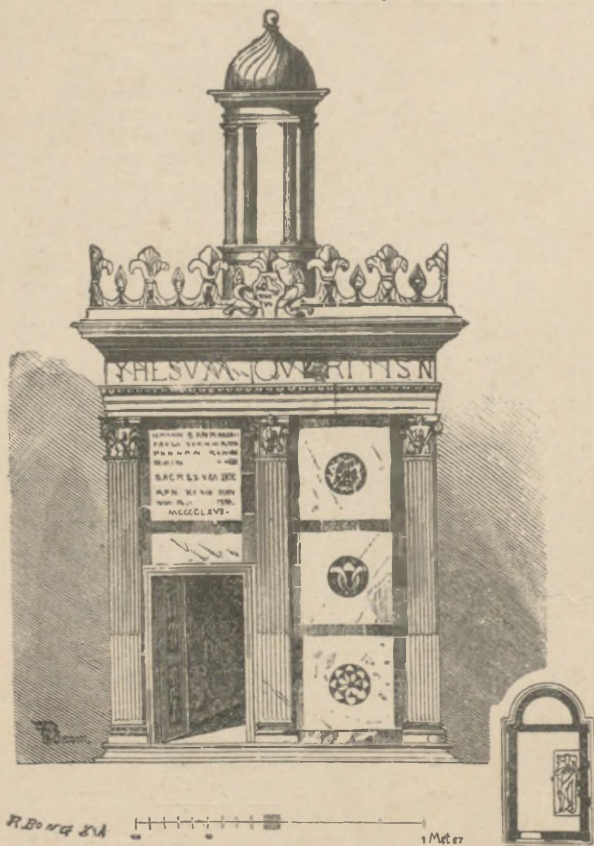


Fig. 51. Grób święty w koś. S. Pancrazio we Florencyi. Przez L. B. Alberti.

cej w celu wykonania zamiarów papieskich i tak np.: oprócz Bernarda Rosselina, inny Bernardo (di Lorenzo), Giacomo di Petrasanta, Giovannino de' Dolci i inni byli także zatrudnieni zarówno przy budowie kościołów jak pałaców (pal. S. Marco) i przy wznoszeniu fortyfikacji. Z pośród kościołów i ich fasad (S. Agostino, S. Maria del Popolo, S. Pietro in vincoli i t. p.) żaden nie wywiera wrażenia silniejszego i nie zdradza żadnego nowego pomysłu. Najwybitniejszym dziełem jest pałac, rozpoczęty przez Pawła II, znany

pod nazwą Palazzo di Venezia, którego wygląd zewnętrzny (bez rustica) imponuje rozmiarami, w dziedzińcu zaś jego widać wpływy bezpośrednio budowli rzymskich (Colosseum). Współcześni poczytywali jednak za najpiękniejszy, bynajmniej nie żaden z florenckich lub rzymskich pałaców, lecz rezydencję książęcą zamek w Urbino, zawdzięczający najlepsze i najpiękniejsze swoje części dalmatyńczykowi Luciano da Laurana (1468—1482), zewnątrz podobny do

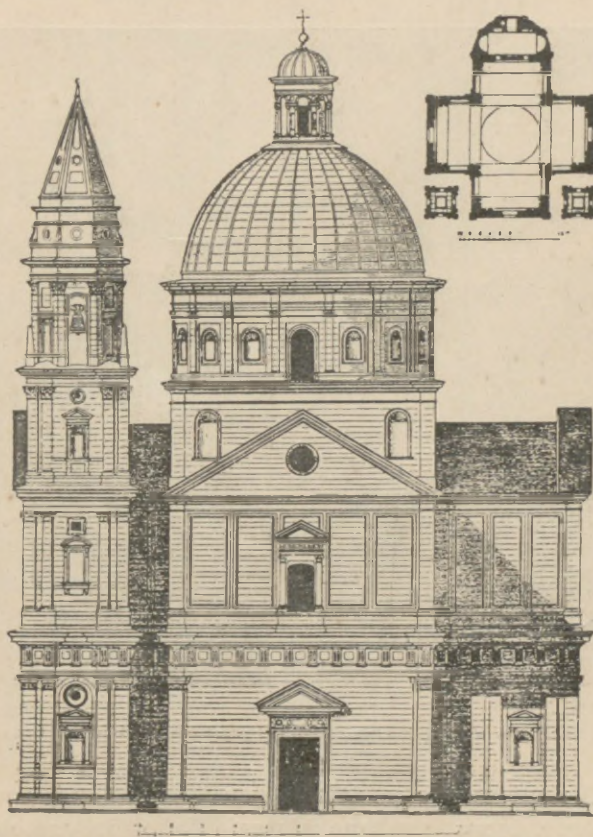


Fig. 52. Madonna di San Viaggio w Montepulciano. Przez Antonia di S. Gallo starszego.

zmków średniowiecznych, od strony zaś dziedzińca (fig. 55) i we wnętrzu mający charakter silnie wypowiedzającej się, bogato rozwiniętej architektury renesansowej.

W pierwszej połowie w. 15 Florencyja, cała Toskania wyprzedza wszystkie prowincye włoskie pod względem gorliwości i szybkości postępów w rozwoju sztuki; w drugiej zaś połowie wytwarza

się równowaga i wiele prowincji Włoch staje na tym samym poziomie co Florencia. Tak np. we Włoszech północnych, dokąd wpływy florenckie sięgają, wprawdzie, lecz gdzie wogóle istnieje ogólnie samodzielność wielka, Medyolan rozwinął silną działalność pod panowaniem Lodovico Moro. Pospolicie łączy się z nią nazwisko Bramante, który przybył do Medyolanu w r. 1472 jako inżynier i przebywał tu przeszło lat dwadzieścia. Wielkość Bramante'go po-



Fig. 53. Zakrystya w S Spirito we Florencyi. Przez Giugliano da San Gallo

znaje się atoli dopiero z jego dzieł rzymskich, to zaś, co stworzył on w Medyolanie, bywa uważane słusznie jako przygotowanie do krótkiej wprawdzie, lecz wspaniałej działalności na gruncie Rzymu, przyczem trudno rozwiązać pytanie, jak wielkim był bezpośredni, czy pośredni wpływ jego na architekturę lombardzką i kto z pomiędzy tylu architektów północno-włoskich winien być zaliczony do jego uczniów. Nie ulega to bowiem kwestyi, że oczy współfachowców musiały się zwracać na tak wybitnego człowieka i że się na nim wzorowano; nadto nie należy zapominać, że musiano się trzymać jego rad przy budowlach, wznoszonych przez samego księcia. Mniej pewnem się natomiast wydaje, czy był on w możności

służyć i komuś innemu, np. przy budowie klasztorów, i czy mógł przełamać panujące tradycje miejscowe. Jest to tem wątpliwsze,



Fig. 54. Palazzo del Pretorio w Pieuzy. Bernardo Rossellino.

że Bramante wypowiedział się w Lombardyi, sądząc z dzieł przypisywanych mu—nie przez rozwój jakiegoś stylu wyraźnego i form nowych, lecz więcej przez szlachetność rysunku części poszczególnych,

przez większą harmonię proporcji i doskonałą prostotę układu. Z drugiej zaś strony nie można zapominać o wpływie materiału używanego w tej okolicy, mianowicie cegły, w zależności bowiem od niego znajdują się liczne ogólne, a nie mało ważne rysy renesansu lombardzkiego. Filary znajdują w nim zastosowanie bogate,



Fig. 55. Podwórze pałacowe w Urbino.

jak również koła i półkoła w planach poziomych, w dekoracjach biorą udział farby, polichromii zostaje poświęcona rola wybitna. Kopuła, najpierw wieloboczna i płaska, także nie jest obca temu stylowi. Dobrym wzorem lombardzkiego budynku ceglanego jest kościół S. Maria della Croce pod Crema (fig. 56), wewnątrz ośmio-

boczny, zewnątrz okrągły z przybudówkami; za najwspanialsze zaś dzieło renesansu lombardzkiego uchodzi fasada Kartuzów pod Pawią (fig. 57) nie tyle z powodu artyzmu konstrukcyi, ile dla bogactwa tak nagromadzonych dekoracyi marmurowych, że architek-



Fig. 56. S. Maria della Croce pod Crema.

tura wydaje się tu tylko tłem dla ozdób plastycznych. *Giovan Antonio Amadeo* brał największy udział przy wykonaniu projektu tej fasady. Parma i Piacenza, a następnie Ferrara zaznajamiają nas z rozmaitemi grupami budowli, odznaczających się bogatą polichromią części architektonicznych. Kościół S. Francesco w Ferrarze

(fig. 58), rozpoczęty przez Piotra *Benvenuti* w. 1494, jest utrzymany w typie bazylik z kolumnami, wszystkie jednak jego części są pokryte niskimi sklepieniami kopulastymi, nawy zaś boczne mają szeregi kaplic. Malarstwo dekoracyjne i tu odgrywa rolę ważną, przy czem należy ono już do kierunku nowego, podczas gdy plan po-

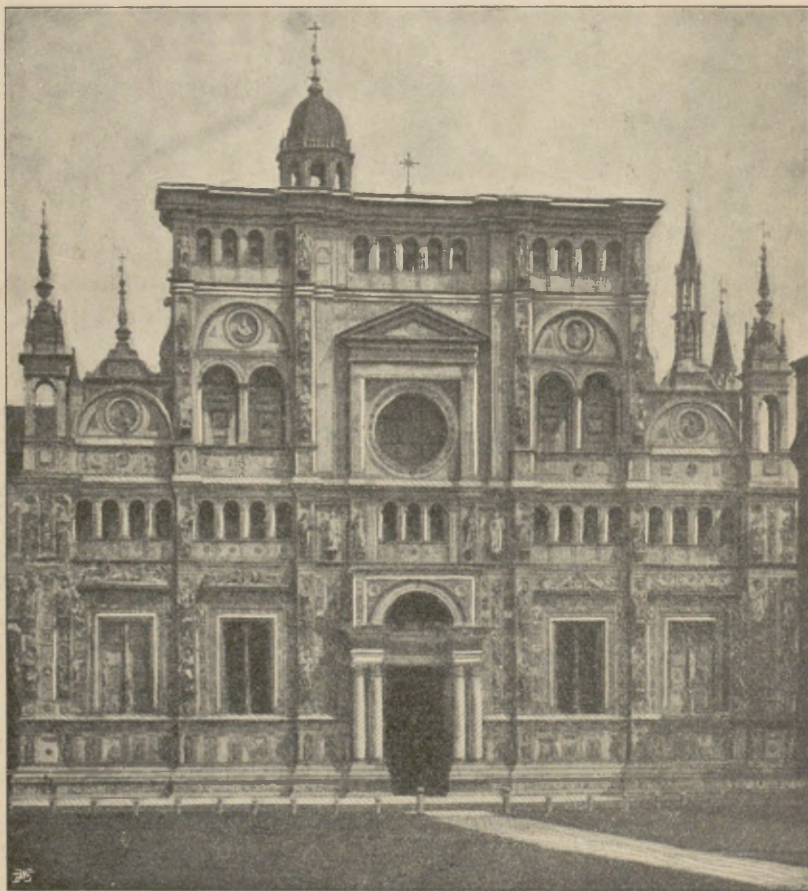


Fig. 57. Kartuzi pod Pawią.

ziomy posiada jeszcze rysy charakterystyczne prądu budownictwa z w. 14. Wspomnieć musimy jeszcze o jednym dziele architektonicznym, mianowicie o katedrze w *Turyń*, wszakże nie z powodu jego wartości artystycznej lub bogactwa ozdób. Fasadzie jego można przyznać za ledwo jaką taką piękność, pomimo to zasługuje ona na uwagę, kształty bowiem i podziały często się powtarzają (np.

w Rzymie), i stają się wprost typowymi dla kościołów mniejszych. Podobieństwo kościołów rzymskich (S. M. del Popolo i t. p.) z katedrą Turynu upoważnia do wniosku, że budowniczy tej ostatniej, Amadeo di Francesco da Settignano (1430—1501), zwany *Meo del Caprino*, był twórcą również tamtych; dawniej przypisywano je *Baccio'wi Pontelli* (1450 - 1492) z Florencyi, który był czynnym w Urbino,

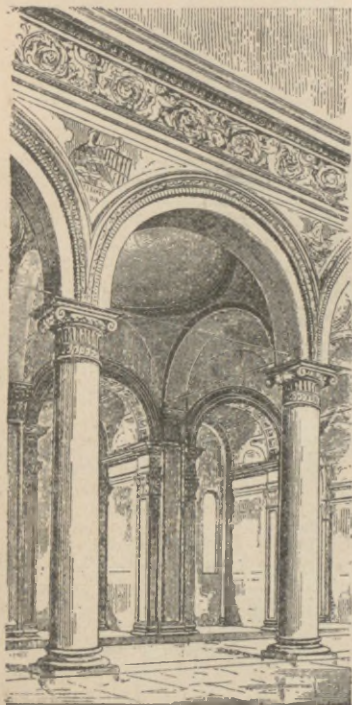


Fig. 58. S. Francesco w Ferrarze. Wnętrze.

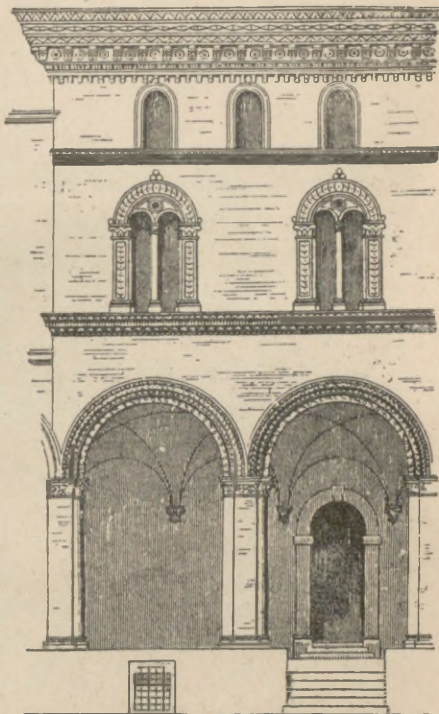


Fig. 59. Pal. Fava w Bolonii.

a następnie od r. 1481 zatrudniony przez papieża Syxtusa IV i Inocentego VIII, jako inżynier wojskowy w Civita vecchia.

Włochy północne stały się gruntem, gdzie zarówno kościoły jak i pałace wznoszono z gorliwością i starannością. W Bolonii w ciągu w. 15 wzniesiono szereg pałaców z cegły, nadając poziomiu charakter halli otwartej (fig. 59); nie należy się tu atoli ani spodziewać surowych podziałów podług motywów dawnych, ani szukać różnaitości w planie. Wzrok natomiast pociągają bogate ozdoby okien i łuków, wyobraźnia zaś, gdy budowle te zespoli z życiem narodu, doznaje miłych podnieceń. Budowle państwowe, przedmiot dumy średniowiecznych miast lombardzkich — w okresie

renesansowym również nie ulegają zapomnieniu. Nie imponują one ani wielkością, ani obszarem zajmowanej przestrzeni, zachowują swój staroświecki charakter poziemia z podcieniami, wygrywają jednak na powierzchni dzięki ilości i delikatności dekoracji. Palazzo municipale w Brescja (fig. 61), jak również Loggia del Consiglio w Veronie (fig. 60) wkraczają już w w. XVI, ze względu jednak na ich charakter ogólny, na sposób traktowania filarów i pół-

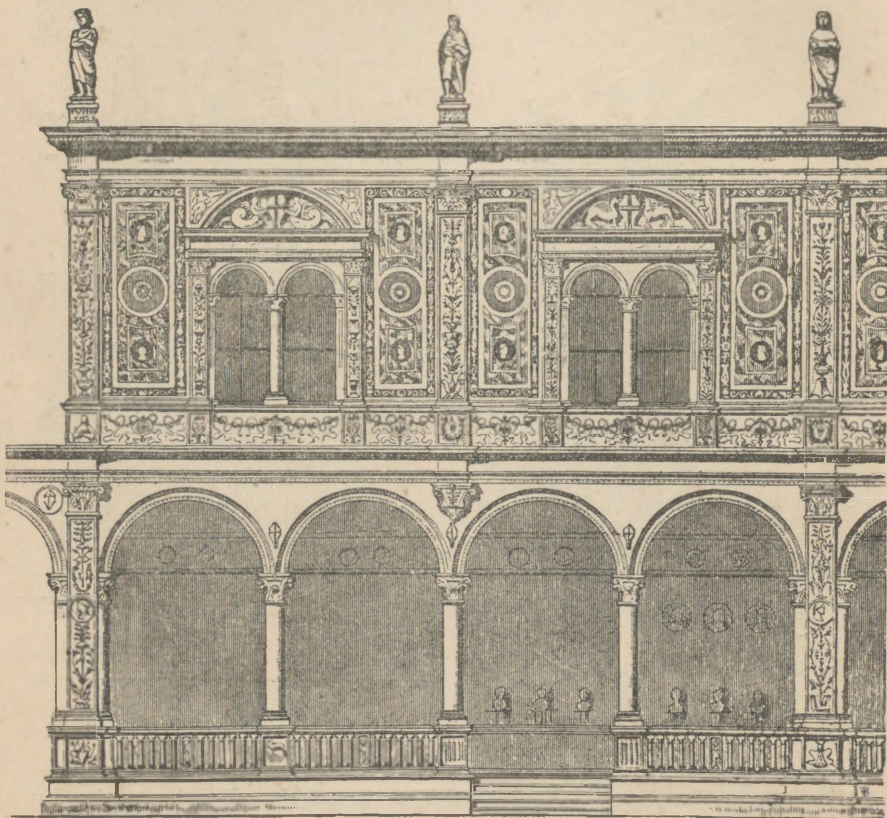


Fig. 60. Loggia del Consiglio w Veronie. Przez Fra Gioconda.

ścian, należą one jeszcze do utworów renesansu wczesnego; wskazują na to również ich malowane ornamentacje. Loggia Verony jest dziełem Fra Gioconda (1435—1514), człowieka wielkiej wiedzy, stale podróżującego, dla którego olbrzymiej działalności miasto ojczyznie było terenem za szczupłym.

Architektura wenecka w. 15 zastanawia właściwościami specjalnymi, zawarunkowanymi tak wcześniej jak i później względami

gruntu i zwyczajów. Zapożyczyła ona jedynie szkieletu dekoracyjnego i przystosowała go do konstrukcyi już znanej. Ze szczególniejszem upodobaniem bywa w niej stosowana inkrustacya, ściany są wykładane szychdami jaskrawemi kamieni, arabski wypeł-

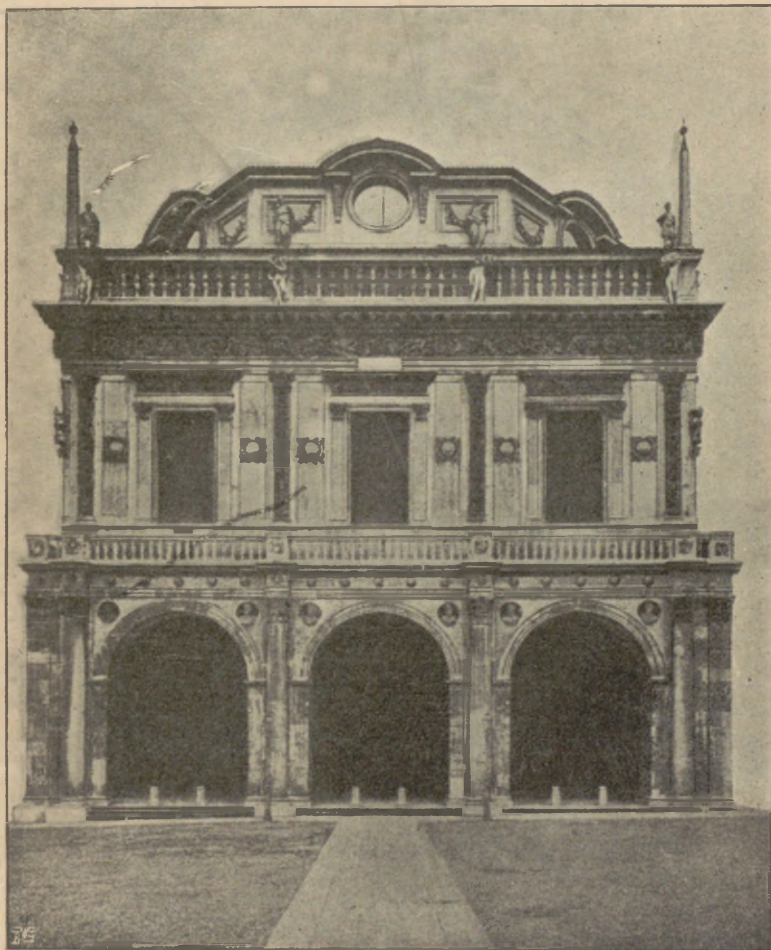


Fig. 61. Pal. Municipale w Brescii.

niają pilastry. Styl renesansowy wenecki zasługuje raczej na miano architektury złożonej z pół architektonicznych, a nie z członków. Siła lub piękność poszczególnych części budynku nie decyduje o jego wyglądzie, piękność jego bowiem jest bardziej zależna od wdzięku ornamentacyi barwnych i bogactwa ozdób płaszczy-

znianych. W historii budownictwa weneckiego powtarza się stale nazwa kolonii artystycznej Lombardi, w której spotykamy niejakich: Martino i Moro Lombardo, Pietro, Antonio, Tullio i in. Trud-

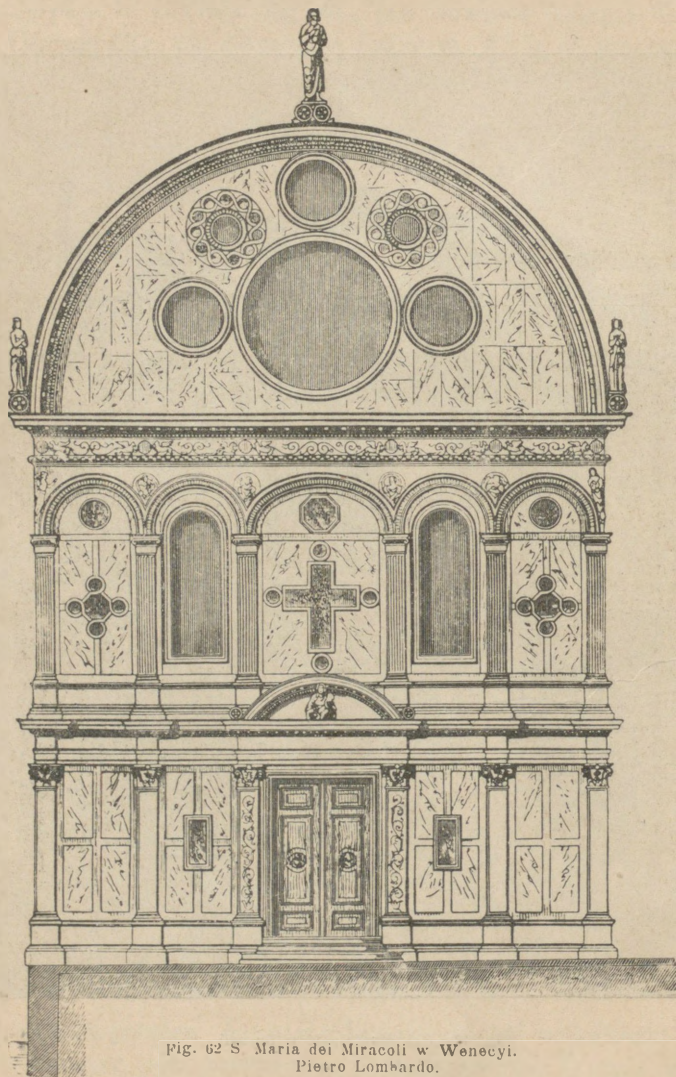


Fig. 62 S. Maria dei Miracoli w Wenecji.
Pietro Lombardo.

no jest wszakże określić udział tego lub owego z tych artystów w utworach poszczególnych, z których najwdzięczniejszym dziełem z epoki renesansu wczesnego jest niezaprzeczenie kościół S. Maria de'Miracoli (fig. 62). Zbudowany w rozmiarach umiarkowanych,

jednonawowy z prezbiterium kwadratowym, zachwyca wzrok malowniczością ozdób fasady i przepychem dekoracyjnym prezbiterium. Pola fasady, wyłożone kolorowymi krzyżami i czworobokami, oddzielają pilastry; w dolnej części dźwigają one prosty gzyms, łączą się u góry łukami, ponad którymi wznosi się szczyt półkolisty, tak ulubiony w Wenecyi a pochodzący z Bizancyum. Temuż mistrzowi—Piotrowi Lombardi, który budowę kościoła S. M. de' Miracoli miał rozpocząć w r. 1480, bywa przypisywany pałac Bendramin Calergi (fig. 63). Podział bogatszy istnieje tu tylko w części dolnej, górną

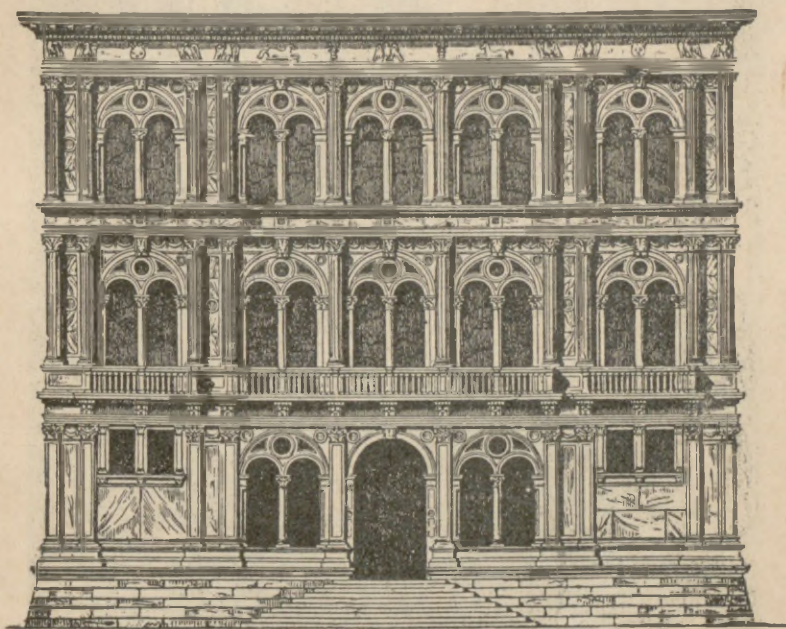


Fig. 63. Pal. Bendramin Calergi w Wenecyi. Pietro Lombardo.

zaś dzielą kolumny kanelowane, między którymi znajdują się potężne okna półkoliste. Mniej udatne, niż pałace, których fronty wąskie nadają się znakomicie do ozdób dekoracyjnych, są wielkie dzieła pomnikowe. Architektura dziedzińca w pałacu dożów, dzieło Antonia Rizzo inaczej Bregno i Antonia Scarpagnino, skończona tylko z jednego boku (fig. 64), z łukami jeszcze ostrymi na pierwszym piętrze, posiada obok jednolitości układu zupełną prawidłowość podziałów, do wrażenia atoli, jakie sprawia, przyczyniają się wielkie, przywiązane do niego wspomnienia historyczne.

Wenecka, a nawet cała północno-włoska architektura, pominiawszy budowle Bramantego, zwraca na siebie uwagę przede wszystkim bogatą dekoracją, która często nie pozwala zapomnieć o ubogich podziałach i skutkiem tego wywołuje wrażenie takie, iż często się nie wie, gdzie się w niej kończy architekt i gdzie zaczyna rzeźbiarz, czy dzieło dane zaliczyć należy do architektury, czy do plastyki. Wspaniałe drzwi, całkowicie pokryte płaskorzeźbą,

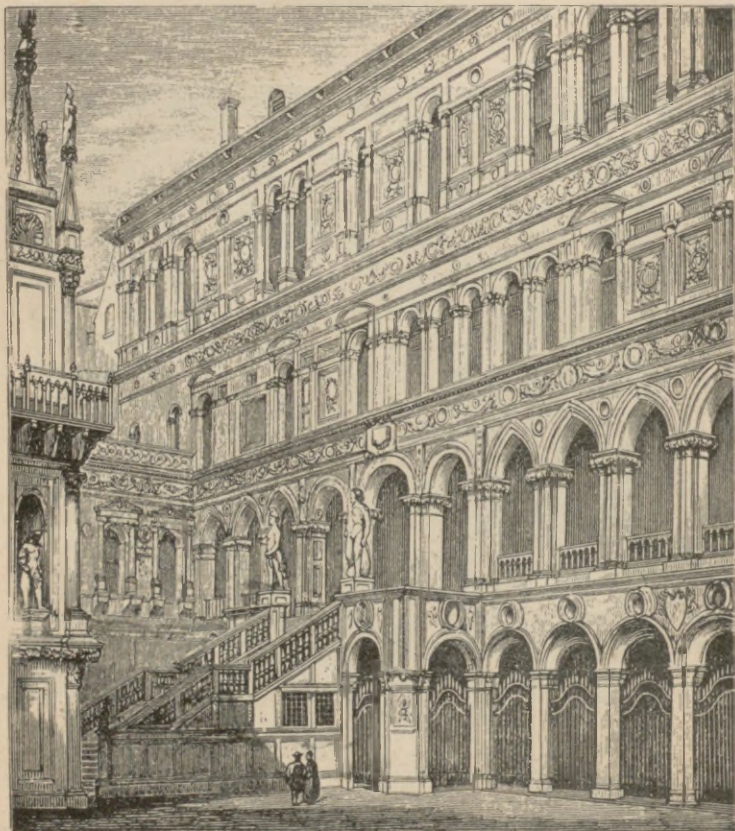


Fig. 64. Dziedziniec w pałacu Dożów w Wenecji. Antonio Bregno.

i północny portal katedry w *Como*, podobnie drzwi pal. Stanga w *Cremonie* (obecnie umieszczone w *Luwrze*) nie znajdują sobie równych we Włoszech środkowych. Wyobraźnia Włochów północnych jest niewyczerpana w wyszukiwaniu motywów ornamentacyjnych dla wypełniania pilastrów i ożywiania gzymsów. Z upodobaniem podnoszą oni efekt ich przez zakolorowanie i skutkiem tego

architekturę w. 15 uważać należy za zwiastunkę kierunku, który zapanował w sztuce północno-włoskiej stulecia następnego, charakterystycznego barwnością. Dekoracyjna ta sztuka posiada atoli jeszcze jedną doniosłość historyczną. Była ona skarbnicą, z której artyści niemieccy, malarze, rzeźbiarze i ornamenciści epoki renesansu czerpali niezmordowanie podniecię.

2 Rzeźba.

Czytając biografów artystów włoskich, odczuwamy w dziedzinie plastyki przedział ostry między renesansem i epoką średniowie-

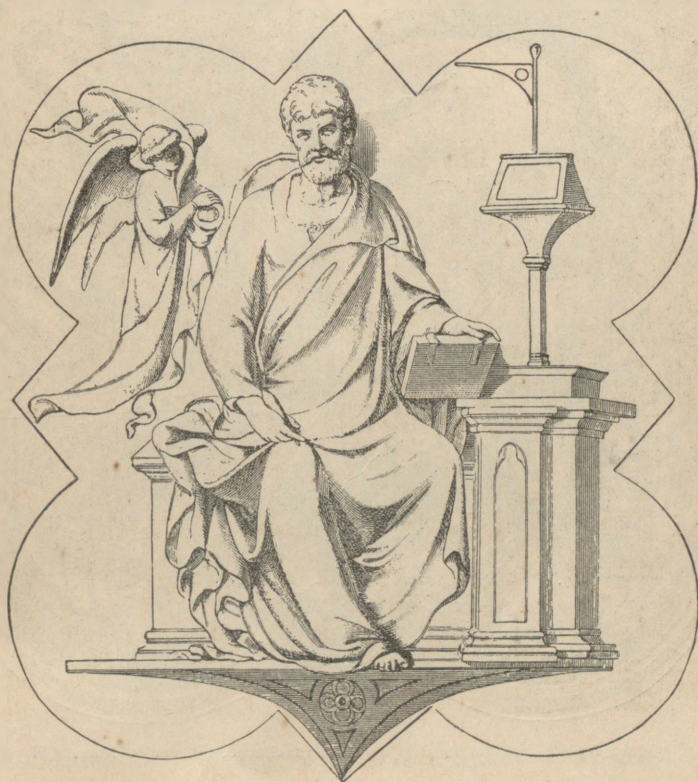


Fig 65. Ewangelista Mateusz. Z dawnych drzwi Ghiberti'ego w Baptysterium we Florencji.

cza. Vasari wyczerpująco opowiada o konkursie, jaki rozgrywali w r. 1401 najlepsi artyści florenccy, gdy chodziło o ozdobienie drugich drzwi świątyni miejskiej — *Baptisterium*. Jako temat próbny obrano ofiarę Izaaka. Nie wszystkie wprawdzie posiadamy prace konkursowe w każdym razie udało się uratować od zagłady dwie

wyróżnione, między którymi wybór został dokonany z trudnościami wielkimi. Znajdują się one w *Muzeo nazionale* (fig. 66 i 67) i są dziełami rąk *Brunellesca* i *Ghiberti'ego* (1378 do 1455), z których ostatni wyszedł z konkursu zwycięzcą i pracował od r. 1403 — 1424 nad płaskorzeźbami, wyobrażającymi sceny ze Starego testamentu oraz wizerunki ewangelistów i ojców kościoła (fig. 65).

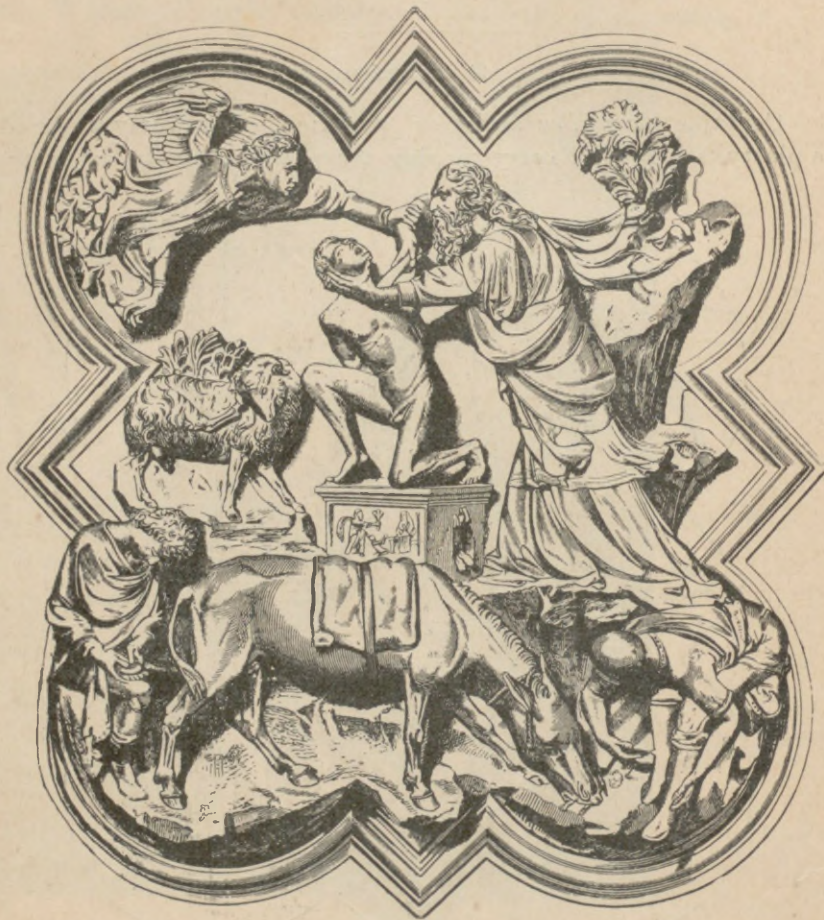


Fig. 66. Ofiara Izaaka. Płaskorzeźba bronzowa Brunellesca. Florencya. Muzeum Narodowe.

Drzwi bronzowe Ghiberti'ego, jak również liczne posągi na zewnątrz *Or San Michele* są wybitnym punktem zwrotnym w historii plastyki włoskiej. Nowe rzeczy, jakie zostały wprowadzone do sztuki, nie są chyleniem się ku antykom, te bowiem naśladowano w dekoracjach tylko i w motywach udrapowania. Epokowemi stają się tu bezpośrednio i bogactwo życia, jakie zjawia się w utworach.

Ujawniają one gorliwość studyów nad naturą, głowom i postaciom nadają cechy portretów, kładąc nacisk na wyjątkowość wyrazu, na jasno tłumaczące się ruchy i ujmując rysy poszczególne w pewien zdecydowany charakter. Wdzięk i piękno ustępują tu czasem wobec energii oddania życia wewnętrznego, obnażone atoli figury dowodzą jednak, że i te względy miano na uwadze. W płaskorzeź-

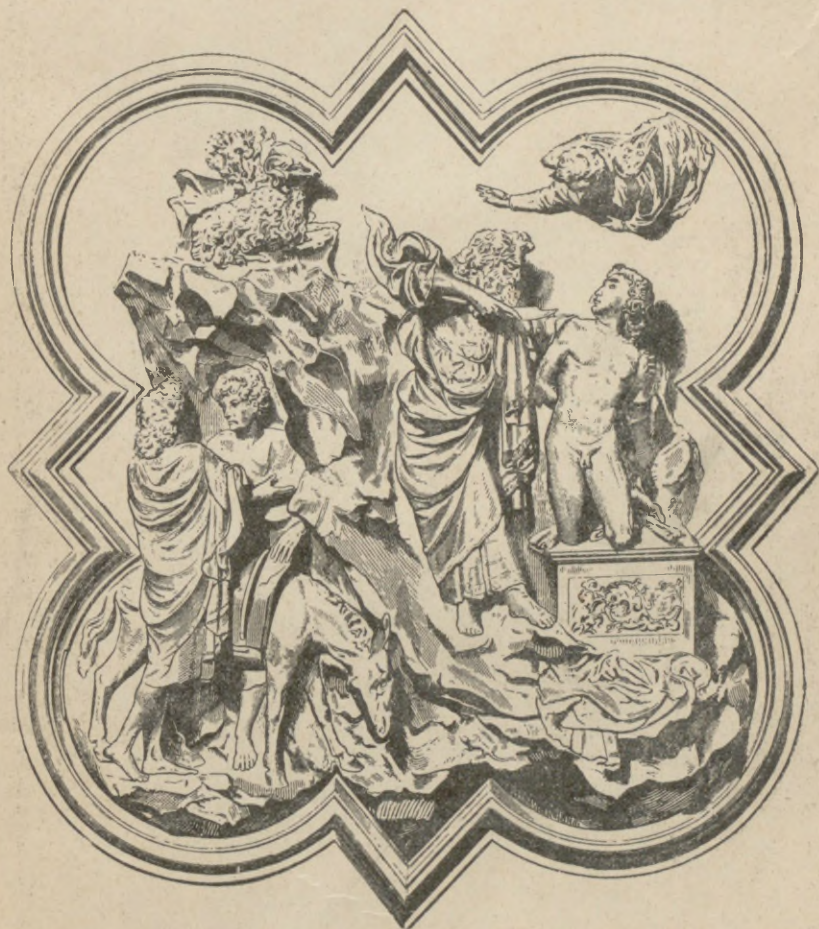


Fig. 67 Ofiara Izaaka. Płaskorzeźba Ghiberti'ego Florency. Muzeum Narodowe.

bie natomiast dążenie do naśladowania natury wiodło do oddawania ich po malarsku. Cechę tę okres renesansowy utrzymał do samego końca i przez nią odróżnia się jego rzeźbę od antyków. Wobec roli przodownika, jaka przypadła malarstwu w udziale od czasu wprowadzenia chrześcijaństwa, zbliżenie się do niej rzeźby było konieczne.



Fig. 68. Drzwi główne Baptistryum florenckiego p. Ghiberti'ego.

Jak w architekturze, tak i w rzeźbie Florencia zajmuje miejsce pierwsze. Z koła rzeźbiarzy, którzy nie mogli całkowicie wyzwolić się z dawnych artystycznych nawyków, jak Niccolo d'Arezzo (1388 — 1444), Nanni di Banco († 1421), Bernardo di Piero Ciuffagni (1381 — 1457) i in. wybijają się artyści następujący: Lorenzo di Cio-



Fig. 69. Stworzenie człowieka i wypędzenie z raju. Fragment z drugich drzwi Ghiberti'ego. Baptysterium florenckie.

ne Ghiberti, Donato di Niccolo di Betto Bardi, zwany zwykle *Donatello*, i *Luca della Robia*, jako mistrze wytykający nowy kierunek. Ghiberti zamknął sztukę swoją głównie w odlewach brązowych. Ukończywszy drugie drzwi dla Baptisterium, w których widać jeszcze pewny wpływ pierwowzoru Andrea Pisano, twórcy pierwszych drzwi, zaczął pracować od 1425 do 1452 nad trzecimi—głównymi. Są one owem dziełem, które Michał Anioł poczytał za godne zdobienia wejścia do raju. Drzwi te otacza silna rama, złożona

ze wstęgi, latorośli i owoców, wychodzących z wazonów i ożywionych zwierzętami. Każde skrzydło drzwi otoczył on również ramą ornamentowaną, którą przerywają nisze z umieszczonemi w nich postaciami staro-testamentowemi i głowami, pojętymi portretowo. Utwory te sztuki zdobniczej, technicznie skończone, dzięki żywości



Fig. 70. Św. Stefan. Posąg brązowy Ghiberti'ego Or San Michele we Florencji.



Fig. 71. Św. Piotr. Posąg marmurowy Donatella. Or San Michele we Florencji.

wyrazu i piękności traktowania należą do najpiękniejszych, jakie renesans wogóle kiedykolwiek stworzył. Każde skrzydło drzwi jest podzielone na pięć pól, w których znajdują się sceny ze Starego Testamentu, poczynając od stworzenia pierwszej pary ludzi aż do odwiedzin Salomona przez królową Sabę. Śmiało zerwał on w nich ze wszelkiemi tradycjami komponowania. Studya nad antykami są

najwięcej widoczne w draperyach, nie przeszkadzają one atoli artyście w świeżości odczuwania natury, rozwiniętem tak dalece, że zaniedbuje on ze swobodą zasady dotychczasowe plastyki i zwyciężko próbuje współzawodniczyć z malarstwem. Tak np. górne pole lewego skrzydła drzwi (fig. 69), na wzór malarstwa współczesnego, w jednej ramie łączy szereg scen rozmaitych, począwszy od stworzenia Adama aż do wypędzenia z raju. Figury pierwszoplanowe są niemal okrągłe, tylne zaś płaskie i mniejsze. Jasnym tu jest, że miał on na celu wprowadzić efekt perspektywy malarskiej do obrazu płaskorzeźbowego. Traktowanie tła, wypełnienie go pejzażem i architekturą, odstępstwo w kompozycyi na korzyść wywołania głębi stały się na długi czas wzorem. Z trzech posągów na Or San Michele—Jan, Mateusz i Stefan, ostatni został odlany w brzozi najpóźniej (fig. 70). Należy go porównać ze Ś. Piotrem Donatella, aby zrozumieć całą różnicę między obydwoimi artystami oraz właściwości Ghiberti'ego. Piękność kształtów większą posiada S. Stefan; głębokość zaś życia i silniej zaznaczony charakter więcej ujawnia młodzieńcza praca Donatella. Ghiberti jest wogóle

naturą konserwatywną, nie mającą wpływu decydującego na sztukę współczesną, Donatello — przeciwnie — jest śmiałym odkrywcą dróg nowych i niezachwianym po nich przewodnikiem.

Vasari w wymowny sposób opowiada o życiu młodzieńczem Donatella (1386 — 1466). Przyjaźń z Brunelleschi'm, podróż wspólna do Rzymu odgrywają w tym opowiadaniu rolę główną. Wiele z tego mogło w przeciągu stulecia przyjąć charakter legendowy, osnowa atoli pozostaje prawdziwa i słuszna. W roku 1406, a więc w dwudziestym swego życia występuje on na widowni, jako artysta i zostaje wciągnięty do trzech wielkich przedsięwzięć, jakie wówczas ożywiały rzeźbiarzy florenckich, mianowicie do plastycznego ozdobienia fasady katedry (później zniszczonej), campanilli



Fig. 72. Św. Jan Ewangelista Donatella. Florencyja. Trybuna katedry.

i zewnętrznej strony Or San Michele. Zajęcie to zabiera mu blisko dwadzieścia lat. Donatello wyrasta z kierunku, jaki zbudził Niccolò Arezzo, wraz z niektórymi innymi artystami, nie uświadamia-



Fig. 73. Ś. Jerzy. Posąg marmurowy Donatella na Or San Michele we Florencji. (Oryginał w Muzeum Narodowym).

jącymi sobie wszakże tego, co było nowego w ich pracach. W najstarszych swych posągach, wykonanych dla fasady katedry, np. w t. z. Iozuego, pod względem rysunku postaci, ruchu usuniętej w tył nogi i umówionego układu fałd jest on bliski współczesnym. Przyjrawszy się jednak bliżej i porównawszy cztery siedzące kolosalne figury Ś. Marka Niccola, Ś. Łukasza — Nanniego di Banco, Ś. Mateusza — Ciuffagni'ego (znajdujące się obecnie na trybnie katedry) — ze Ś. Janem (fig. 72) Donatella, spostrzeżemy niezwłocznie bez porównania głębszą jego naturę i prawdziwie rzeźbiarską fantazyę. Wszystkie cztery posągi mają pozy podobne, głowy ich są zwrócone en face, jedno ręce spoczywają na księgach ewangelii, drugie (z wyjątkiem Marka) niedbale leżą na kolanach. Prawdziwie jednak indywidualną głowę ma tylko Ś. Jan Donatella, nadto pełen wyrazu ruch i dobrze obmyślany układ udrapowania; w tej

pracy łamie on już wszelkie granice konwencyonalności i stwarza postać pełną życia i charakteru. Jak posąg Ś. Jana, przypominający wielu

widzom Mojżesza Michała Anioła, pod względem doskonałości przewyższa wszystkie posągi katedry, tak znów Ś. Jerzy przoduje wszystkim dziełom na kościele Or San Michele (fig. 73). Ewangelista Marek, którego wyraz szlachetnie dobroduszny Michał Anioł tak głośno sławił, odznacza się również głową, zupełnie indywidualnie pojętą, ruchem silnym i plastycznie pięknym ubraniem. Ś. Jerzy, obraz śmiałego, nie znającego strachu rycerza, jeszcze silniej ujawnia zrozumienie przez Donatella natury i kierunku. Śmiało, szeroko stojąca postać cechuje pewność siebie, głowa jej młodzieńcza ma wyraz hardości, budzącej zaufanie. Narzucenie ubrania nie wymagało tu wysilania się artysty: płaszcz spięty na piersiach spada niedbale z ramion na plecy. Korpus ciała, o ile go tarcza wysoka nie zasłania, okrywa opięta zbroja, pozwalająca domyślać się łatwości mistrza w panowaniu nad kształtami nagimi.

W posągach proroków na Campanilli poznamy inną stronę Donatella. Posiadają one jasno zaznaczone cechy malarzkie, inaczej jednak wypowiedziane, niż u Ghiberti'ego. Postać każda pod względem wysokości i oddalenia jest pomyślana odpowiednio do przestrzeni, warunkującej rysunek, modelację, proporcje i wykończenie, skutkiem tego do rzeźby został wprowadzony perspektywny punkt widzenia bez przekroczenia wszakże jej granic tak, jakto widzimy



Fig. 74. Jan Chrzciciel. Posąg brązowy Donatella. Berlin. Muzeum.

u Ghiberti'ego. Zbliżenie się rzeźby do malarstwa zaznacza się silnym charakterem portretowym, jaki mają głowy. Sama indywidualność typu już nie wystarcza; bezpośrednio z otoczenia i prawdy życiowej stwarza Donatello osobistość, postaci proroka dając głowę, mniej wywołującą wrażenie pięknnością, więcej zaś wyrazem. Z czterech postaci na Campanilli, mianowicie: Jana Chrzciciela, Habakuka, Jeremiasza i Dawida dwie ostatnie są szczególnie słynne. Tak zwany Dawid, który z ust ludu otrzymał nazwę „lysego” (cuccone), odtwarza istotnie rysy człowieka starego, którego koleje życia uczyniły nieprzystępnym i twardym. Jeremiasz jest również podobną przeżyta postacią (mylnie zwany Salomonem). Donatello obydwa te posągi nazwał swoim nazwiskiem, co należy uważać za dowód, że był z nich zadowolony. Podobny w pojęciu posąg brązowy Jana Chrzciciela posiada muzeum berlińskie (fig. 74). Prorocy ci nie robią bynajmniej wrażenia starobiblijnych typów, cześć budzących, ani świętych. Tradycja traci rację bytu, o ile nie znajduje w piersi artysty oddźwięku; na jej miejscu zjawia się fantazja twórcza artysty, który, tworząc, myśli nietylko o wykonaniu, lecz i o pomyśle, jako o swej własności osobistej. Donatello nie zadawał żadnego przymusu naturze swojej. Jego ideałem była siła i życie, przedewszyst-



Fig. 75. Dawid. Posąg brązowy Donatella. Florencia. Muzeum Narodowe.

kiem prawda a następnie dopiero piękność, i jemu jedynie hołdował, będąc w zgodzie z nastrojem epoki, w której wypowiedało się uczucie radosne i pełne nowego, potężniejszego życia. Skutkiem tego nie może nas to dziwić, że starzy florentczycy cenili portretowość postaci Donatella, a proroków nazywali imionami słynnych

współziomków. W niektórych wizerunkach, jak np. w biuście terrakotowym Nicola Uzano w Muzeum narodowym we Florencyi (fig. 76), Donatello podnosił wyraz życia zabarwieniem rzeźby zupełnie naturalnem, w błędzie byłby jednak ten, kto by go uważał za zwykłego naturalistę: dzieła jego owiewa duch, tchnący życiem spotęgowanem, którego nie można wziąć z natury.

Dzięki swej działalności przy katedrze i przy Or San Michele Donatello zdobył uznanie wielkie; ilość zamówień wzrastała tak, że

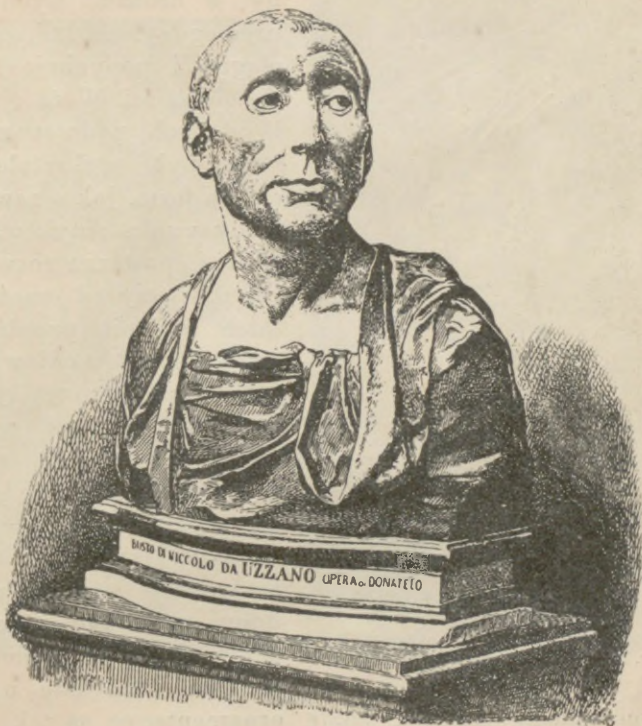


Fig. 76. Biust terrakotowy Niccola da Uzzano Donatella. Florencya. Muzeum Narodowe

musiał przyjąć za współpracownika *Michelozza* (od 1420), znanego także, jako architekta. Prace jego rozchodziły się daleko po za obrębem miasta rodzinnego. W Baptysteryum we Florencyi wznosił on wielki grobowiec papieża Jana XXIII, który stał się wzorem dla wielu podobnych dzieł; kościół Ś. Piotra posiada tabernakulum jego roboty ornamentowane płaskorzeźbą i figurkami dziecięcemi (1433); w Prato ozdobił kazalnicę zewnętrzną kołem chłopców tańczących (1438). Donatellowi i Michelozzowi przypisywane są grobowce w Montepulciano i Neapolu (Braccacci w S. Angelo a Nilo).

Stosunek przyjacielski, jaki się zrodził między nim a Cosimo Medici, otworzył mu nowe a szerokie pole działalności. Chodziło o to, aby ozdobił rzeźbą pałac, będący siedziskiem humanizmu i umiłowania antyków, opartego na doskonałym zrozumieniu ich. Skutkiem tego Donatello został wciągnięty w ich świat. Obrazy kamei i monet przenosił on na większe medaliony (dziedziniec pał. Medyceuszów, obecnie Riccardi); z jakiegoś antykowego utworu przejął motyw do nie-



Fig. 77. Św. Cecylia. Płaskorzeźba Donatella (?)
Własność lorda Elcho.

Wielkiej fryzowej płaskorzeźby z brązu, wyobrażającej pijanego sylena, którego pojazd ciągną i popychają krzepkie, wesołe dzieci. Ważniejszym atoli od tych podniet materialnych było wykształcenie poczucia form, jakie zawdzięczył studyowaniu antyków. W Dawidzie – pasterzu rozwiązał poraz pierwszy od czasów rzymskich zadanie przedstawienia ciała nagiego w odlewie z brązu (fig. 75), przypisywał mu bowiem podatność wyrażenia najdelikatniejszych zagłębień i wypukłości modelu glinianego. Członki, pełne świeżości, młodego Dawida zaokrąglą on niezmiernie miękko i umie wydobyć najsztubtelniejsze przejścia, a najwyższą skończoność w tym względzie ujawnia

hełm zwyciężonego Goliata, gdzie ornamentacje są tak delikatnie wydobyte, że mało co się wznoszą ponad płaszczyznę powierzchni. Inny przykład modelowania płaskiego daje Ś. Cecylia (fig. 77), która, jeżeli nawet nie jest jego dziełem własnoręcznym, niezaprzeczenie jednak należy do jego sposobu traktowania. Przyglądając się utworom Donatella, musimy zauważyć różnorodność materiału rzeźbiarskiego, robił on bowiem w glinie, brązie i kamieniu, umiając doskonale wyzyskać właściwości każdego materiału; nadto zaś jeszcze więcej zadziwia rozmaity sposób pojmowania jednego i tego samego przedmiotu. Z lubością nadzwyczajną, zrozumiałą dla Florentczyka, Donatello ucieleśnił Chrzciciela, patrona miasta. Jakże wielki jednak istnieje przedział między postacią

młodzieńczą tego Świętego w Casa Martelli (Florencya) a posągiem brązowym w katedrze w Sienie, który odtwarza ciało wycieńczone apostoła z prawdą wstrząsającą! Jak głęboka zachodzi różnica między płaszczyznami poszczególnymi, przejętymi z antyków, a jędrnymi, dyszącymi radością życia chłopcami, grającymi i tańczącymi, którzy zdobią wzniesienie dla śpiewaków w katedrze (obecnie Museo S. M. di Fiore fig. 78). Bogata wyobraźnia rzeźbiarska artysty objaśnia w wielu razach owe zmiany stylowości; wyszukiwanie coraz



Fig. 78. Z fryzy z dziećmi Donatella. Florencya, Museo di S. M di Fiore.

to nowych zadań rzeźbiarskich w sferze kształtu i rozwiązywanie ich nie było dlań trudnością. Na poczucie kształtu wpływał atoli również jego rozwój osobisty. To, co było podstawą jego istoty, pozostało niezmiennie tak długo, jak żył Donatello; porównawszy atoli jego prace wcześniejsze, zauważymy stałe potęgowanie się siły dramatycznej. Delikatnych wdzięcznych postaci, jakie spotykamy we wczesnych latach jego działalności, Donatello w wieku późniejszym nigdy już nie tworzył; nawet liczne płaskorzeźbione Madonny, wykonane w stucco zabarwionem, glinie lub marmurze, słusznie przypisywane jemu i jego szkole, każą zapominać o ich piękności wobec dążenia do wydobywania świeżości życia i wobec pewnych rysów ma-

jestatyczności. Jakkolwiek niektóre starsze dzieła są doskonalsze pod tym względem niż one, te jednak mają znaczenie wielkie dzięki temu, że wskazują sposób bardziej naturalnego pojmowania postaci

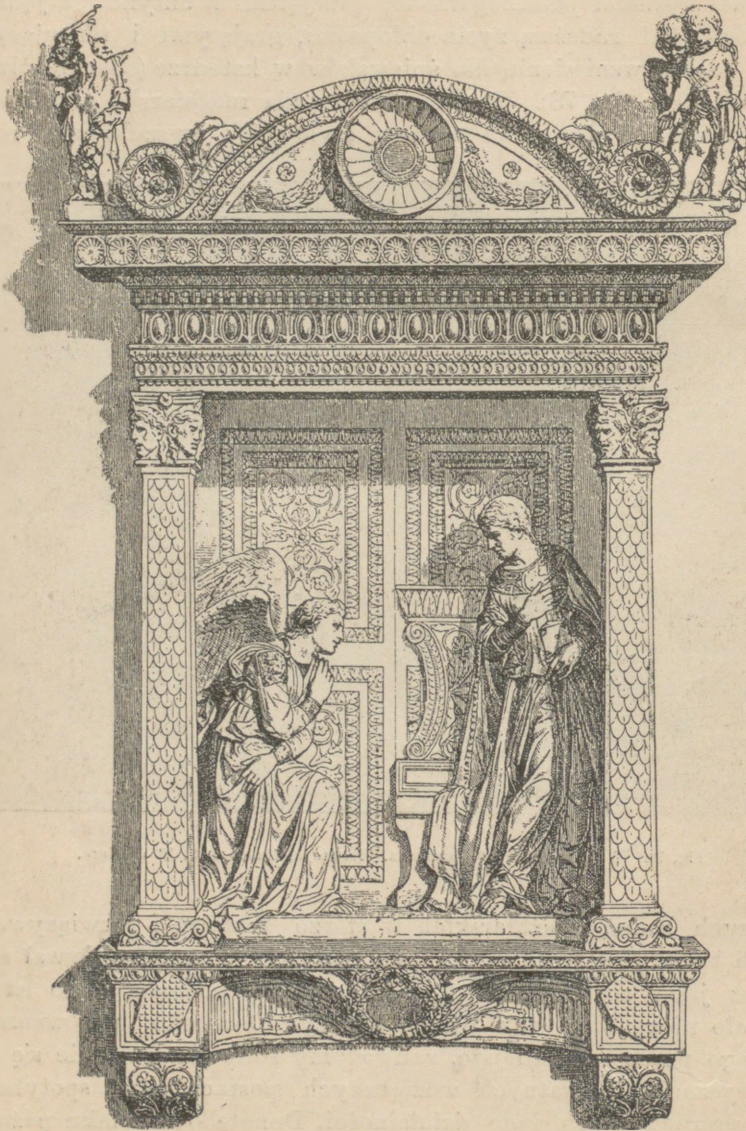


Fig. 79. Zwiastowanie. Tabernakl marmurowy Donatella. Florencyja, S. Croce.

Madonny i naprowadzają malarzy w. 16 na tę drogę. Płaskorzeźba w S. Croce we Florencyi, wyobrażająca Zwiastowanie M. Boskiej

(fig. 79). a pochodząca z ostatnich lat działalności Donatella, najlepiej umożliwia poznanie tego, co w rozwoju sztuki przejęły czasy późniejsze.

Największe dzieło swoje stworzył Donatello zdala od swej ojczyzny. W r. 1444 został on wezwany do Padwy w celu wykonania w brzozie pomnika dla wodza weneckiego Gattamelaty (Erasmuso



Fig. 80. Posąg brzozy Gattamelaty w Padwie. Donatello.

da'Narni). Zdolności swoje jako modelatora w brzozie wcześniej już wypróbował we Florencyi w „Judycie z ciałem Holofernesa“, dziś znajdującej się w *Loggia de' Lanzi*, tu zaś wziął się poraz pierwszy do grupy większej. Osiągnięcie zupełnie pomyslnego rezultatu utrudniły mu po części nowość przedmiotu, po części trudności techniczne; kompozycya ta ogólnie nie posiada swobody dostatecznej, czuē w niej nieśmiałość. Postać zaś Gattamelaty na koniu (fig. 80) odznacza się natomiast nietylko zupełnem opanowaniem techniki,

lecz indywidualnością i pomnikowością odtworzenia rycerza i wierzchowca. Zwłaszcza głowa konia uchodzić może doskonale za antyk. „Cavallo” jest również w całym znaczeniu słowa dziełem renesansowym, po raz pierwszy bowiem urzeczywistnia on zadanie właściwe sztuce dawnej. Donatello długo przebywał w Padwie w celu wykonania powierzonych mu ozdób kościoła Ś. Antoniego, zwłaszcza dla ołtarza wielkiego, między którymi najwybitniejszymi są płaskorzeźby ze scenami z życia patrona kościoła. Pod względem wyrazu, ruchów postaci i patosu dramatycznego Donatello współzawod-



Fig. 81. Ukrzyżowanie. Płaskorzeźba brązowa Donatella. Florencja, S. Lorenzo.

niczy w nich z malarzami, w układzie atoli obrazów trzyma się zasad rzeźbiarskich więcej niż Ghiberti, którego figury poszczególne posiadają wprawdzie plastyczność, kompozycję atoli zagłębiał perspektywicznie nakształt obrazu malowanego.

Donatello wrócił do Florencji jako starzec siedemdziesięcioletni i pomimo to, z natury cichy i skromny, nie spoczął nawet wówczas, znajdując swe szczęście jedynie w tworzeniu i pracy. Ostatnią widownią jego działalności był kościół S. Lorenzo. Odlął on dla jego zakrystyi dwoje drzwi z brązu z małemi figurkami świętych i modelował (w stucco) wizerunki ewangelistów oraz biust Ś. Wawrzyńca. O ile w tych pracach ucieleśnił typy charakterystyczne, głęboko odczute lecz spokojne, o tyle w płaskorzeźbach kazalnicy,

przedstawiających mękę i tryumf Chrystusa, puścił wodze sile dramatycznej kształtów. Potężne uczucia, wzruszające, widzimy zwłaszcza w Ukrzyżowaniu (fig. 81) i w Zdjęciu z Krzyża. Ukończenie tego dzieła Donatello zostawił swemu pomocnikowi *Bertoldowi di Giovanni*. Motywy antykowe, zastosowane w akcesoryach, wskazują tu jasno na wpływy, jakim szkoła Donatella podlegała, studyując antyki.



Fig. 82. Z fryzu z dziećmi Luki della Robbii (marmur). Florencyja. Museo S. M. di Flore.

Bertoldo, ostatni uczeń Donatella, jest jednocześnie nauczycielem Michała Anioła i skutkiem tego dwaj najwięksi rzeźbiarze włoscy, tak bliscy sobie duchowo, są połączeni również bliskim związkiem zewnętrznym.

Od czasów Giotta żaden artysta nie wywarł tak trwałego i głęboko przenikającego wpływu, jak Donatello. Nietylko w zakresie swego fachu nadał on kierunek, któremu hołdowała większość

współczesnych, lecz nadto wywarł wpływ na dziedzinę malarstwa. Pod względem siły dramatycznej opowiadania, zadziwiającej prawdy obrazowania, jasnego wypowiedzania uczuć wewnętrznych, pod względem dokładności, różnorodności ruchów i znajomości ciała ludzkiego wyprzedził on malarzy i zmusił ich do pójścia tą samą drogą.

Obok Donatella i Ghibertiego z pomiędzy artystów florenckich z epoki odrodzenia w pierwszym rzędzie stoi Luca della Robbia (1400—1482).

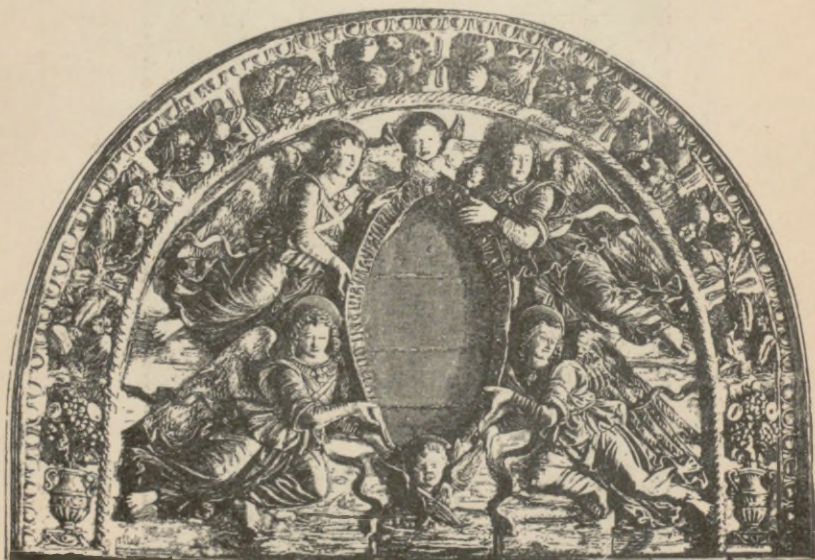


Fig. 83. Plaskorzeźba ceramiczna Giovanni'ego della Robbia Kolonia.

Miękki z natury Luca poddał się z początku wpływom obydwóch współczesnych mistrzów, a szczególnie Donatella; współzawodnicząc z nim, wykonał (1431) plaskorzeźby na drugi chór katedry we Florencji, znajdujące się obecnie w Museo S. M. di Fiore. Dzieci grające i tańczące (fig. 82), jeden z najpiękniejszych utworów renesansu wczesnego, ujawniają doskonale wyjątkowość natury Luki. Są one modelowane delikatniej i misterniej, niż chłopcy Donatella, brak im atoli różnorodności i śmiałości ruchów, ogólnie mniej szczęśliwie wyszukanych charakteryzujących fryz Donatella. Po raz drugi Luka zajął miejsce Donatella, przez tegoż porzucone,

gdy chodziło o wykonanie płaskorzeźb dla drzwi bronzowych katedry, skuteczniejąc to w r. 1446 wespół z Michelozzem i Maso di Bartolomeo. Pomimo, że sam Luca prawdopodobnie wysoko cenił swoją działalność, rzeźbiarza w marmurze i modelatora w brzożie, głośną sławę swoją zawdzięcza jednak głównie płaskorzeźbom.

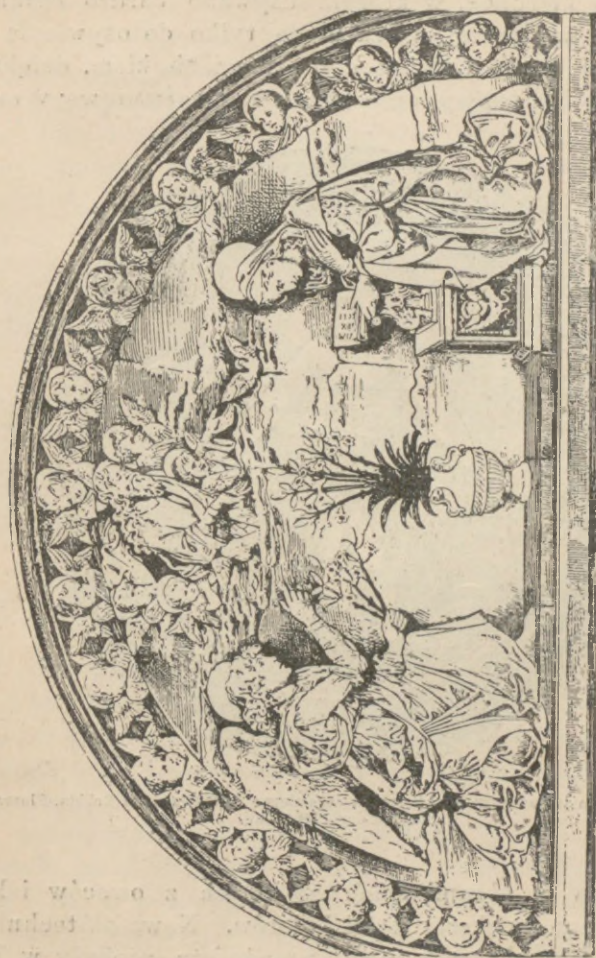


Fig. 84. Zwiastowanie. Płaskorzeźba ceramiczna Andrzeja della Robbia. Florencyja. Spedale degli Innocenti.

w glinie. Ożywił on niemi gałąź sztuki rodzinnej, zapewnił im trwałość i zastosowanie szersze przez wynalezienie glazury kolorowej, specyalnie zaś białej, oraz przez ulepszenie dotychczas używanej; nadto wdziękiem swych Madon, łagodnością i spokojem postaci nadał im świętość dzieła sztuki. Sam materiał powodował tu bardziej miękkie traktowanie kształtów i stąpanie po drodze, jaką wskazywała natura. Zaslugą Luki było, że wyciągnął zasady

stylistyczne z natury materiału, unikając przytem jednostronności i przesady; to też nikt z artystów w. 15 nie czuł się tak swobodnym w licznej sferze uczuć i nikt nie umiał tak połączyć wyrazu stanu wewnętrznego i żywości ze spokojem plastycznym, jak Luca. Skąpe zabarwienie, jakie przeważa w utworach Robbii, doskonale charakteryzuje kierunek, w którym używano bardzo ograniczonej ilości kolorów, wystarczającej zaledwie tylko do ożywienia płaskorzeźby. Postaci białe, odbijające na tle niebieskiem, dzięki połyskowi emalii cokolwiek przypominają utwory marmurowe; w ornamen-

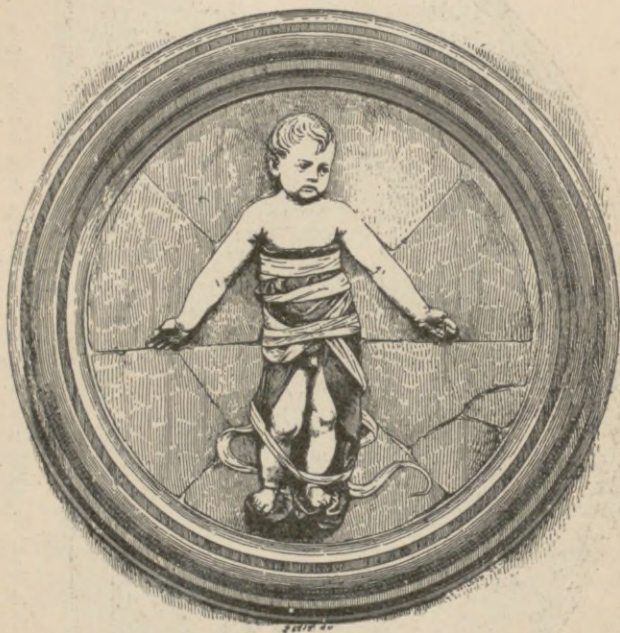


Fig. 85. Dziecko w powijaku. Płaskorzeźba ceramiczna Andrzeja della Robbia. Florencia. Spedale degli Innocenti.

tach, zwłaszcza w obramieniach złożonych z owoców i kwiatów (fig. 83), używano większej ilości kolorów. Nowa ta technika i łagodnie działające na wzrok ujęcie przedmiotu zdobyły w Toskanii wziętość wielką.

Rodzina Robbiów cały wiek uprawiała tę gałąź sztuki, nazwaną ich imieniem. Luca wziął do pomocy swego bratanka, *Andree* (1437–1528), który stanął na czele warsztatów po śmierci Łukasza, przekazując sztukę w dziedzictwie synom: Girolamowi, Luce, Ambrogio i Janowi. Późno dopiero w w. 16 sztuka ta zamarła we Włoszech. Płaskorzeźby Luki mają charakter często dekoracyj-

ny i stoją w ścisłym związku z otoczeniem architektonicznym, jak np. kasetony w kaplicy Pazzi i medaliony na sklepieniu św. Jakóba w S. Miniato. Jego Madonny w lunetach drzwi (katedra S. Pierino i in. we Florencji, S. Domenico w Urbino) odznaczają się jeszcze ściślejszym charakterem kościelnym. Miękkosć powabna i wdzięk, jakaś istota łagodności, stanowiąca rys charakterystyczny „robij“, i często przypominająca Fra Angelico, uwydatnia się dopiero w dziełach Andrzeja (fig. 84) Madonna zmienia się tu w pełną pieczołowitości Matkę, lubiącą się bawić z Dziecięciem, które ożywiają ruchy i żywość naiwnie śmiałe. Dość często tu bywa opracowywany motyw, ulubiony również w malarstwie, przedstawiający Madonnę, pogrążoną w cichej zadumie przed śpiącym Dzie-



Fig. 86. Część fryzu terrakotowego na Ospedale del Ceppo w Pistoii.

ciątkiem Równomiernie z potężniejącymi zasobami technicznymi wzrasta i śmiałość szkoły: rozszerza ona zakres zadań płaskorzeźby, odtwarza sceny bogatsze i grupy niemal o pierwiastku dramatycznym, buduje ołtarze, chrzcielnice, większe płyty fryzowe i potraça nieraz w swych utworach o dziedzinę plastyki pomnikowej i architektury dekoracyjnej. Największy wdzięk jednak posiadają zwyczajne małe płaskorzeźbowe obrazy, w których kształty miękkie dominują wraz z powabnym i miłym wyrazem. I tak np. medaliony na halli florenckiego domu podrzutków, wyobrażające dzieci w powijakach, roboty Andrea della Robbii (fig. 85), są źródłem niewyczerpanej prawie rozkoszy. Skłonność do naturalizmu, warunkująca się materiałem i zastosowaniem farby, powstała w czasach późniejszych i poza szkołą Robbii. Za najwybitniejszy przykład służą tu płaskorzeźby na szpitalu del Ceppo w Pistoii, przedstawiające siedem uczynków miłosierdzia (fig. 86).

Działalność mistrzów wielkich nie wypełniała sama oczywiście całego życia artystycznego we Florencji. Obok nich byli czynni

jeszcze liczni znani artyści, mniej lub więcej od nich zależni, którzy nie wnosili jednak żadnego rysu nowego do rzeźby florenckiej i których rozwoju osobistego ściśle ująć nie możemy. I tak — Ghibertiemu przy wykonaniu drugich drzwi brązowych pomagało więcej niż dwudziestu uczniów. *Michelozzo* był długie lata pomocni-



Fig. 87. Ukrzyżowanie. Plaskorzeźba brązowa Agostina di Duccio. Florencyja. Muzeum Narodowe.

kiem Donatella; ceniony przez Albertiego *Maso di Bartolomeo*, zwany także *Massacio*, pracował wspólnie z *Michelozzem* i *Luką della Robbia*. Przy tym systemie udziału w pracy trudno stworzyć sobie obraz każdej osobistości, nie można się przeto dziwić, jeśli u tego, lub owego artysty nie dostrzega się jasno określonego kierunku jak np. u *Agostino d'Antonio di Duccio* (1418 — 1481) z Florencyi, którego najważniejsze dzieła znajdują się w Perugii (fasada S. Bernardino)

i w Rimini (dekoracje wewnętrzne w S. Francesco). Niektóre głowy jego przypominają wyrazem marzycielskim malarską szkołę umbryjską, inne zaś postaci, ubraniami o fałdach niespokojnych, przeładowanych i zbyt powłóczystych, czynią wrażenie maniery; obrazy scen pełnych ruchu i napiętności nie były mu również obce (fig. 87). Powierzchnie jest on nawet bardzo urozmaicony, duchowa jednak strona jego natury jest niebogata. To samo można powiedzieć o innych rówieśnikach Donatella, którego wpływ na osobistości mniej silne był bardzo wybitny.



Fig. 88. Ucieczka do Egiptu. Płaskorzeźba marmurowa Jakóba della Quercia. Bolonia. Portal w S. Petronio.

Równocześnie z rzeźbiarzami florenckimi, wywołującymi przełom, działalność, obfitującą w rezultaty bogate, rozwija *Jacopo della Quercia* w Sienie (1371 — 1438). Pod wielu względami nie uwolnił się on jeszcze od stylu w. 14, stoi jednak na równi z mistrzami Florencyi pod względem ożywiania kompozycyi dramatem, a postaci ruchami i kształtami silnymi. Po za Sieną (Fonte Gaja, chrzcielnica w S. Giovanni) i Lukką (grobowiec Ilarii del Caretto) Jacopo był czynnym również w Bolonii. Na głównym portalu k. S. Petroniusza ozdobił pilastry i architraw (fig. 88) płaskorzeźbami o motywach z Księgi rodzaju i młodości Chrystusa; pomimo rozmiarów niewielkich uwydatniają się one silnie i ujawniają zadziwiająco umiejętność uzewnętrzniania życia fizycznego pełnego siły.

Głównym jego utworem jest grobowiec uczonego Galeazza Bentivoglio w Bolonii w S. Giacomo maggiore z siedmioma statuetkami i płaskorzeźbą, wyobrażającą prelekcję (fig. 89). Wywierał wpływ na niektórych rzeźbiarzy ruchliwej szkoły sienneńskiej, nie mógł atoli przeszkodzić, aby tam powstał kierunek inny, pokrewny malarstwu sienneńskiemu, które kładło nacisk na wyraz pełen uczuciowości, nieśmiało zmysłowy, i na wykwintne wykończenie. Rzeźba sienneńska, oprócz Jakóba della Quercia, nie może się poszczycić nazwiskami głośnemi; zawiera ona natomiast znaczną ilość dzieł



Fig. 89. Z grobowca Galeazza Bentivoglio. Jakóba della Quercia Bologna, S. Giacomo maggiore.

mniejszych, mianowicie płaskorzeźbionych Madonn, które zaliczyć należy do utworów najlepszych renesansu wczesnego.

W drugiej połowie w. 15 nie spotykamy ani jednego rzeźbiarza tej miary i znaczenia, co Donatello, należy jednak wymienić cały szereg sił dzielnych, które, opierając się przeważnie na podstawach, stworzonych przez Donatella, pracują dalej, ulepszając technikę wykonania, wspanialej rozwijając pierwiastek dekoracyjny i nadto mając na uwadze wprowadzenie do obrazów owej wdzięcznej i spokojnej wesołości więcej, niż jej dawał poprzednik, lubujący się przeważnie w charakterystyce i ruchach potężnych. Głównymi zadaniami późniejszej rzeźby florenckiej są biusty portretowe i grobowce. W pojmowaniu portretów nie czyniono od surowego realizmu żadnych ustępstw na korzyść widza, nie dążono

wcale do uszlachetnienia rysów kosztem życia indywidualnego. Za dowód tego między innymi służą biusty w muzeum w Berlinie, które ongi należały do skarbcza rodziny Strozzi: biust marmurowy Marietty Strozzi i piaskowcowy księżniczki z Urbino—przez *Desideria da Settignano* i Mikołaja Strozzi—przez *Mina da Fiesole*. Trzeci portret rodzinny, Filipa Strozzi, dzieło *Benedetta da Majano*, przechował się i w modelu z gliny (Berlin) i w marmurze (Luwr). Zarówno w tych, jak i w innych biustach (bronzone były rzadkie) wykonanych w w. 15 (fig. 90 i 91), zauważyć można jedne i te same właściwości; najsilniej występują one oczywiście w zakolorowanych biustach z gliny. Zwyczajowi kolorowania rzeźby sprzyjał panujący kierunek; świadczy on nadto o rysie ludowym rzeźby, prawdziwa bowiem sztuka ludowa nie odróżnia jeszcze granicy między plastycznością i malarskością, wymagając przede wszystkim życia bezpośrednio wyrażonego i prawdy oddziaływającej na wzrok. Skutkiem tego i w rzeźbie nie może się ona

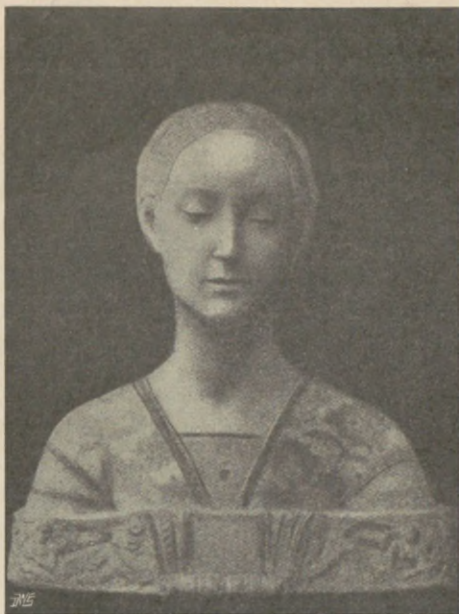


Fig. 90. Biust portretowy — Desideria da Settignano. Berlin. Muzeum.

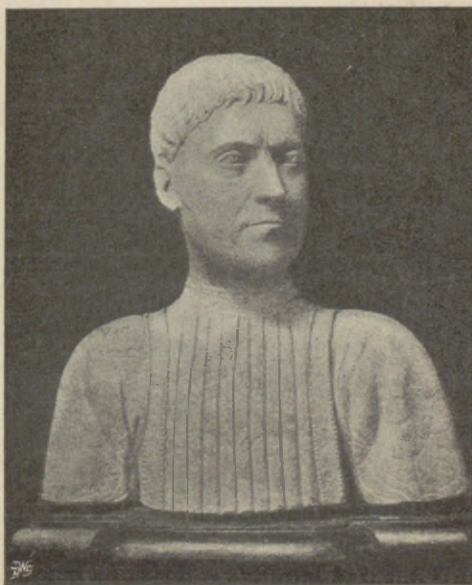


Fig. 91. Biust marmurowy Piotra di Medici — Mino da Fiesole. Florencia. Muzeum Narodowe.

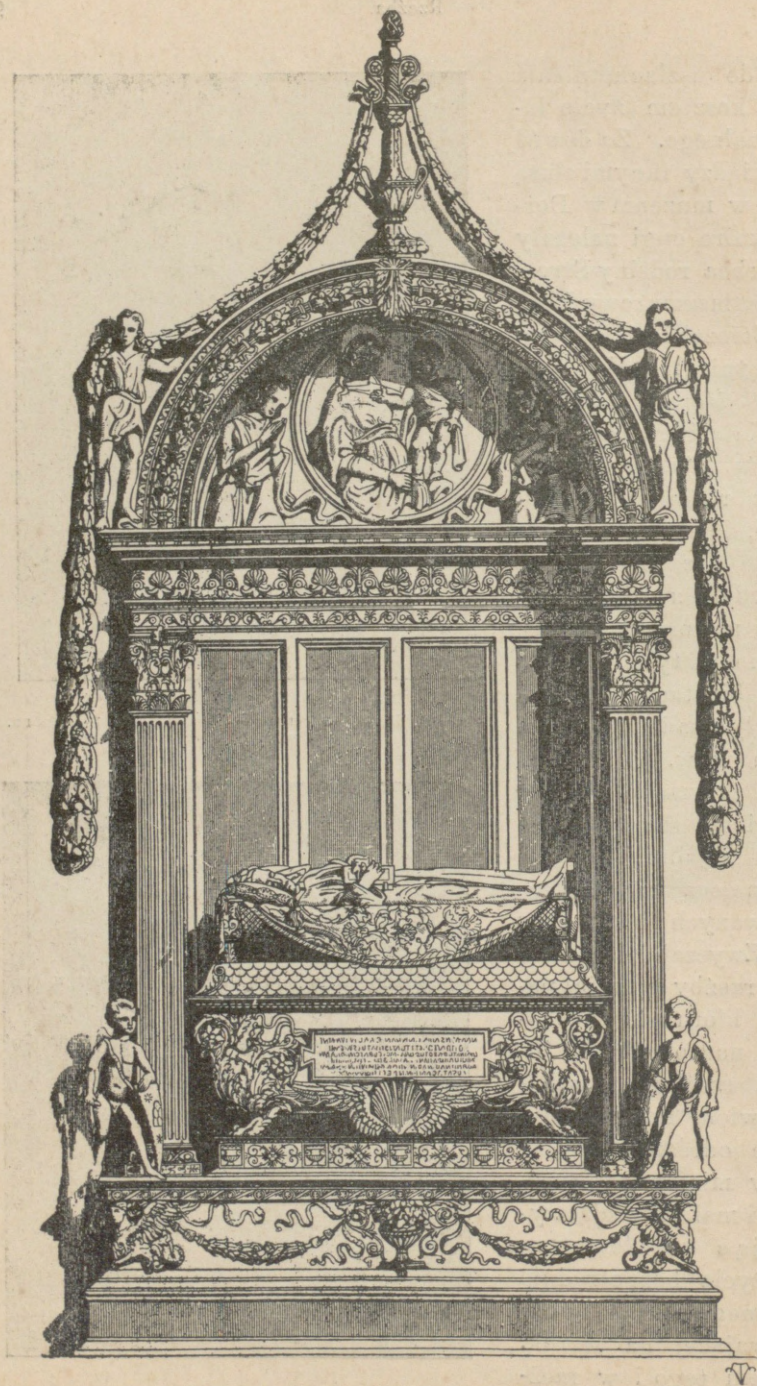


Fig. 92 Grobowiec Marzuppiniego. Desiderio da Settignano. Florency S. Croce.

obejść bez koloru i jest wprost przeciwną ograniczaniu się rzeźby na kształcie.

W grobowcach ornamentacye delikatnych obramień pociągały za sobą złagodzenie surowego charakteru realistycznego. Pomnik nagrobny otrzymuje typ stały, rugując z użycia średniowieczną płytę grobowcową, oraz sarkofag stojący wolno, i utrzymuje się do w. 16. Jest on umieszczony przy ścianie, budowa jego jest wyniosła. Po-



Fig. 93. Z grobowca Leonarda Bruni. Bernardo Rossellino. Florencyja S. Croce.

siada cokół, ozdobiony girlandami z owoców, gryfami i ornamentacyjnymi figurami; na nim wznoszą się pilastry, obramiające trumnę i sarkofag, na którym, jakby na jakimś łożu wspaniałem, leży zmarły twarzą cokolwiek zwrócony w stronę widza. Płytką nisza lub ściana stanowi tło, zakończone od góry delikatnem belkowaniem, przyjmującym kształt łuku, w którym znajduje się zwykle posąg Madonny, podtrzymywany przez aniołów i otoczony festonami z owo-

ców. Na czele rzeźbiarzy, którzy typ grobowca florenckiego doprowadzili do formy skończonej, stoją: *Bernardo Rosselino*, znany również jako architekt i wczesnie zmarły *Desiderio da Settignano* (1428 — 1464). Najważniejszym dziełem Desideria jest grobowiec

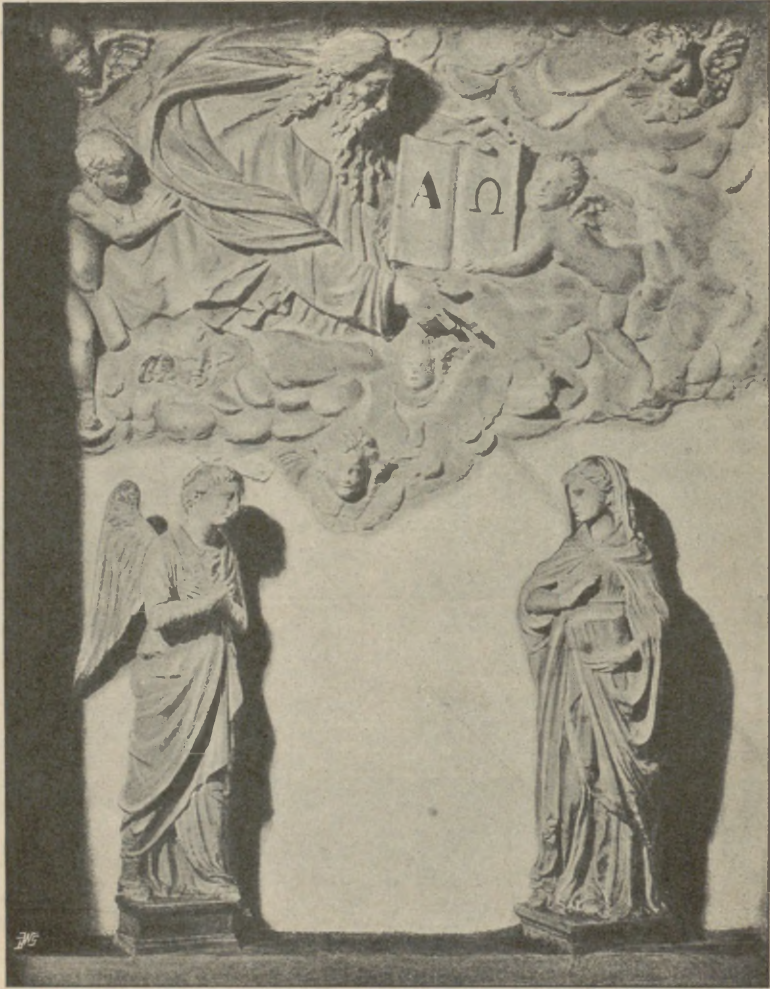


Fig. 94. Zwiastowanie. Płaskorzeźba marmurowa Bernarda Rosselina. Empoli. Misericordia.

zmarłego w r. 1455 sekretarza florenckiego Marzuppini'ego w S. Croce (fig. 92). Bernardo jest twórcą grobowca poprzednika Marzuppini'ego na urzędzie—Leonarda Bruni († 1444), również znajdującego się w S. Croce (fig. 93), którego postać sportretowana odznacza się szczególniejszym uduchowieniem. Ta sama zaleta cechuje

dzieło młodzieńcze artysty, mianowicie płaskorzeźbę, przedstawiającą Zwiastowanie, w Misericordii w Empoli (fig. 94). Cokolwiek niższe od niego stanowisko zajmuje jego brat młodszy, Antonio (1427—1478). Utwór jego — grobowiec kardynała Jana z Portugal — znajduje się w S. Miniato, i odznacza się bogatą ornamentacją.

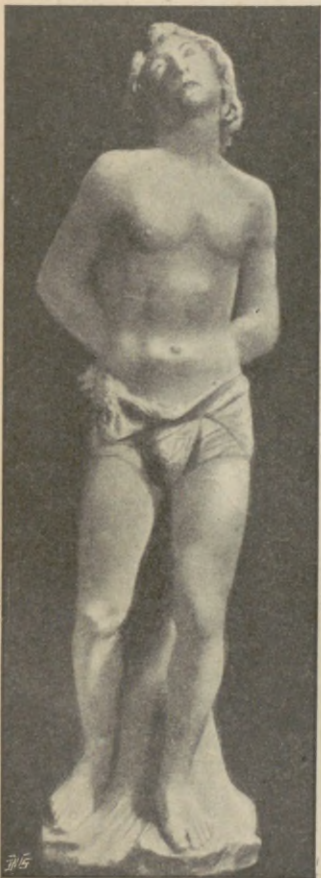


Fig. 95. Św. Sebastyan. Antonia Rosselina Empoli. Tum.

Kwestya stosunku tych artystów do Donatella nasuwa się sama. Potężnej natury swojej nie mógł on przekazać uczniom, poszczególne atoli rysy i właściwości przejęli oni jednak od mistrza. W rzeczywistości zaś, w niektórych wypadkach, zwłaszcza w utworach mniejszych, trudno odróżnić, czy należą one do Donatella, czy też do pokolenia młodszego. Wpływ Donatella ujawnia się najsilniej na Settignano, najdalej zaś od niego stoi Antonio Rosselino nie tylko z powodu tak często spotykanego w jego pracach rysu dekoracyjnego, lecz i z powodu wielkiej miękkości kształtów, wdzięku, łagodności w wyrazie i ruchach postaci; zalety te wobec doskonałej techniki w marmurze tem silniej występują. Jego św. Sebastyan w katedrze w Empoli (fig. 95) jest godzien podziwu.

Podobny i bliski Rosselinowi jest *Matteo Civitale* z Lukki, (1435—1501), pozostający z nim w ścisłych stosunkach osobistych. Civitale otrzymał wykształcenie artystyczne niewątpliwie we Florencyi. Dowodem tego są: grobowiec sekretarza papieskiego, *Petra da Noceto* w katedrze w Luce (1472) i ołtarz *Regulusa* (fig. 96), przy którym wymienić należy i grobowiec tego świętego. Obydwa dzieła przypominają mistrzów florenckich. Właściwości natury Civitale'go występują jeszcze silniej w licznych mniejszych utworach, w aniołach ze zrujnowanego cyboryum katedry, w alegorycznych postaciach kobiecych (fig. 97), w wizerunkach „*Ecce homo*“ i *Madonnach* płaskorzeźbionych. Owiewa je technienie jasnej zadumy

i cichej miłej pokory. Wyraz ten, silnie przemawiający do uczucia, potęguje doskonale wykończenie, cechujące także jego utwory dekoracyjne; wielkiego atoli uzdolnienia twórczego, wyobraźni bog-

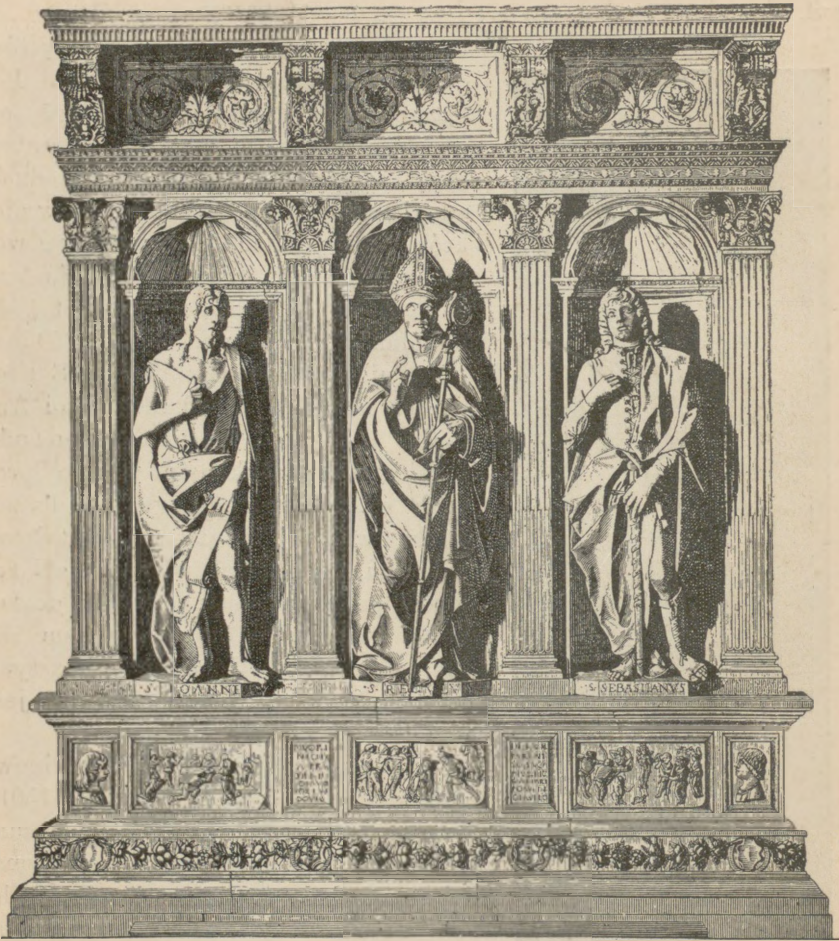


Fig. 96. Część dolna ołtarza Regulusa w Civitale. Lucca. Tum.

tej, ani siły oczywiście przyznać mu nie można pomimo, że niektóre utwory jego czynią na widzu wrażenie.

O ile Civitale'mu stało na przeszkodzie do zupełnego rozwoju swojej sztuki życie małomiejskie, o tyle *Mino da Fiesole* osłabiał wartość utworów własnych robotą zbyt pobieżną i szybką. Z chwilą, gdy został zarzucony zamówieniami, pracując nad nimi wespół

z innymi rzeźbiarzami, ztratcił trafność indywidualizowania, świeżość prawdy i udatność wykonania, cechującą jego pierwsze roboty w marmurze, zwłaszcza biusty portretowe (Lionardo Salutati w katedrze w Fiesole). Długo przebywał w Rzymie (od 1454) pozostawwszy znaczną ilość tabernakli i grobowców (u św. Piotra, św. Marka, św. Cecylii, S. M. del Popolo i in.), tak, iż dawniej płodności jego przypisywano niemal wszystkie rzeźby rzymskie z końca

w. 15. Obecnie wiadomo, że oprócz niego pracowało tam wielu rzeźbiarzy, wszyscy atoli byli skądinąd wezwani, jak *Isaia* z Pizy, *Giovanni Dalmata*, a żaden z nich nie wypowiedział się jaśniej ze swej osobowości artystycznej. Udział Mino w rozwoju rzeźby rzymskiej jest o wiele mniejszy, niż przypuszczano dawniej, badania zaś stwierdziły z drugiej strony, że w Rzymie nie istniała żadna szkoła, w ścisłym znaczeniu słowa — rzymska, którą przeciwstawićby można tokańskiej.



Fig. 97. Wina. Plaskorzeźba marmurowa Mattea Civitale. Florency. Muzeum Narodowe.

Grupę rzeźbiarzy florenckich zamyka *Benedetto da Majano* (1442—1497). Zarówno widownia jego działalności, jak i jej wyniki są rozległe. Doświadczony w sztuce wykładania drzewem (intarsja), wybitny, jako architekt, odznaczył się on również jako mistrz w rzeź-

bie dekoracyjnej i pomnikowej. Utwory jego ceniono w Loreto, Faenzy i Neapolu, najlepszą rzecz jednak stworzył on w swej ojczyźnie tokańskiej. Kościół S. Domenico w Sienie posiada cyborium marmurowe *Benedetta* (fig. 98), które najlepiej dowodzi lubowania się renesansu wczesnego w bogatej ornamentacji. O ile *Benedetto* nie stoi niżej od żadnego ze współczesnych rzeźbiarzy dzięki głowom portretowanym, posiadającym świeżość odczutej natury, o tyle znów prace jego w S. Gimignano są świadectwem, iż brakło mu zmysłu dla wydobywania kształtów miękkich i wdzięcznych. Najlepszym jego dziełem jest kazalnica w S. Croce (fig. 99). W bogatych podziałach architektonicznych wznosi się ona nad konsolą,

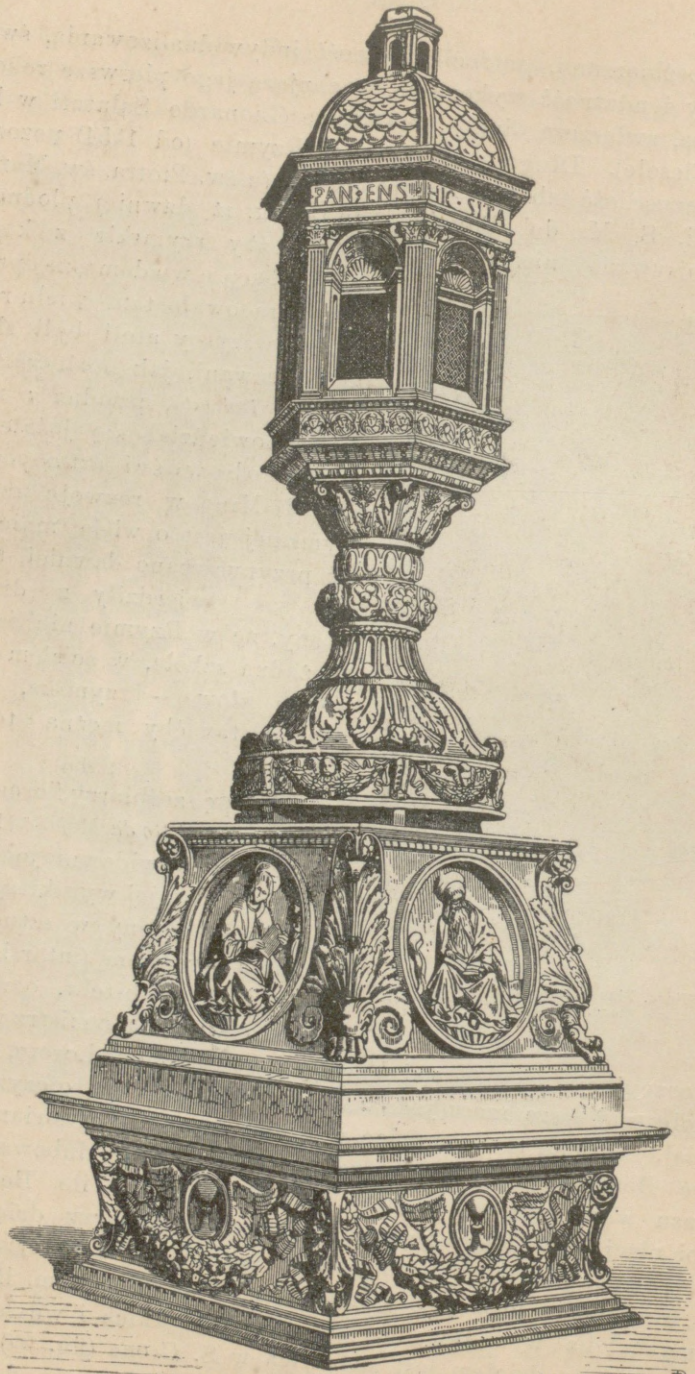


Fig. 98. Ciborium Benedetta da Majano, Siena, S. Domenico.

ozdobioną posążkami w niszach podstawy i płaskorzeźbami w polach ścian. Są one pojęte szczęśliwie po malarsku; znajdując się w związku ściślym z malarstwem współczesnym, nie tracą przytem pierwiastka rzeźbiarskiego. Z końcem stulecia malarstwo i rzeźba flo-

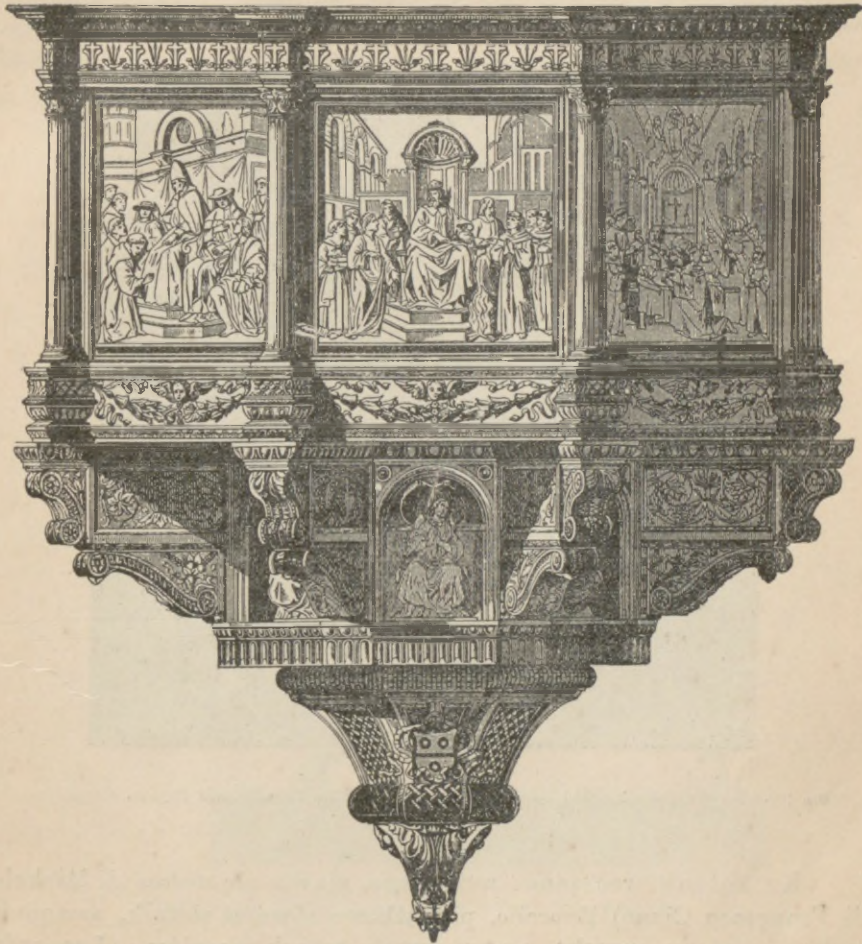


Fig. 99. Kazalnica w S-ta Croce we Florencyi. Benedetto da Majano.

rencka, które z początkiem wieku tak daleko od siebie odskoczyły, zbliżają się nawzajem i w zjednoczeniu tem zamykają pierwszy okres sztuki odrodzenia.

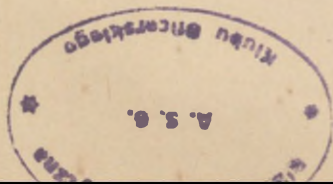
Na wyższym niemal stopniu uznania, niż rzeźba w marmurze, znajdowały się we Florencyi odlewy z brązu; traktowanie form, uwarunkowane naturą materyału, ostrość i jędrność modelowania

odpowiadała kierunkowi wyobraźni realistycznemu. Bracia *Antonio* (1429—1498) i *Piero Pallajuolo*, byli zaliczani do najbardziej cenionych odlewaczy. Antonio był wykwalifikowanym złotnikiem, oddawał się nadto malarstwu, w Rzymie zaś, gdzie wykonał grobowce papieży Syxtusa IV i Inocentego VIII (u św. Piotra), odznaczył się w odlewach bronzowych.



Fig. 100. Śty Franciszek przed Inocentym III. Płaskorzeźba Benedetta da Majano. Florencya. Kazalnica w S. Croce.

Ku końcowi renesansu wczesnego, zjawia się *Andrea* (di Michele di Francesco Cione) *Verocchio*, początkowo również złotnik, następnie malarz ceniony wysoko przez swych trzech uczniów — Leonarda da Vinci, Lorenzo di Credi i Perugino, a jako rzeźbiarz inspirowany przede wszystkim przez Donatella, o czym przekonywają płaskorzeźby na pomniku Franceski Fornabuoni (Museo Nazionale). Jemu to wypadło stworzyć drugi po Donatellu, największy w w. 15, najpiękniejszy i najpotężniejszy w epoce renesansu pomnik. Na zamówienie republiki Weneckiej wznosił on posąg kondotiera Bartolomea Colleoni, do wykończenia go jednak zupełnego nie dożył (fig. 101). Nie ujmując bynajmniej posągowi konnemu Donatella,



Colleoni Verocchia jest utworem dojrzałszym. Stosunek proporcji konia i jeźdźcy jest lepszy; postawa jeźdźcy, szczególnie zaś pełna wyrazu głowa (fig. 102) żywo odtwarzają charakter twardego wodza. Głębokość uduchowienia, wytworzenie kształtów na zasadzie poczucia wewnętrznego i nastroju stanowi wogóle zaletę główną artysty. Przyjrząwszy się następnie Dawidowi w muzeum narodowym we Florencji (fig. 103), spostrzeżemy niezwłocznie różnicę panującą



Fig. 101. Posąg Bartolommea Colleoni Verocchia. Wenecya.

między Verocchciem a Donatellim. Verocchio pierwszy wyczuł całkowicie prawdziwą naturę młodzieńca. Pełnia życia jest tu zamknięta, jakby w pączku, pewien rys onieśmielenia uzewnętrznia się w ruchu, z twarzy przeziiera marzycielstwo. Z tej głowy kędzierzawej z rozmarzonym uśmiechem, z podbródka wąskiego, oczu niewielkich powstał ideał Leonarda. Dawid ten, jak i Dawid Donatella początkowo znajdował się w posiadaniu Wawrzyńca Medyceusza, dla którego Verocchio wykonał także doskonały grobowiec

bronzowy Piotra i Jana Medyceuszów w S. Lorenzo, oraz małą figurkę chłopca z delfinem, wyrzucającym wodę, znajdującą się obecnie w dziedzińcu Palazzo Vecchio. Rys idealny, ożywiający już Dawida, potęguje się do stopnia wspaniałej powagi w Tomaszu niewiernym na Or S. Michele (fig. 104). Nikt się nie domyśla trudności, jaką stanowiło dla artysty ustawienie grupy, zamkniętej tylko w dwóch figurach. Dzięki temu, że Chrystus stoi na wzniesieniu jednego stopnia, Tomasz wydaje się niższym, następnie ponieważ Chrystus jest zwrócony twarzą do widza, a młodzieniec profilem,



Fig. 102. Głowa Colleoni'ego z tegoż pomnika.

Chrystus staje się postacią główną, kompozycja zaś wygrywa na jednolitości. I w tym wypadku umiał Verocchio podnieść wrażenie przez zestawienie Tomasza o młodzieńczym wdzięku z uroczym poważnym Chrystusem, głowom zaś nadał uczucie głębokie i wyraz jasny. Gdyby udrapowanie ubrań nie posiadało właściwych mu za ciężkich fałd, musielibyśmy uważać grupę tę za godną mistrza największego. Widać to jednak odrazu, że Verocchioni nie chodzi o zachowanie zdobyczy renesansu wczesnego, lecz, że idzie on naprzód śmiało. Charakteryzuje to jego istotę, że początkowo tworzył biusty podług antykowych bohaterów w strojach fantastycz-

nych, i że w pomniku kardynała Forteguerra, którego z powodu uszkodzeń nie należy oglądać w wykonaniu z marmuru, lecz w szkicu z gliny w muzeum Kensingtonskim, sięga znacznie dalej poza dekoracyjność układu figur i wyobraża scenę ożywioną pierwiastkiem



Fig. 103. Dawid. Posąg brązowy Verocchia. Florencyja. Muzeum Narodowe.

dramatycznym. Wiara, nadzieja i miłość otaczają umarłego. Wiara wskazuje mu w górze Chrystusa. Ku górze zwraca również spojrzenie swoje nadzieja, podczas gdy miłość buja przed nim w uwielbieniu. Dziełem tem wprowadza nas Verocchio w świat nowy.

Oprócz szkoły toskańskiej działalność niezwykle rozwijają rzeźbiarze Włoch północnych. Jakkolwiek losy rzeźby włoskiej od nich

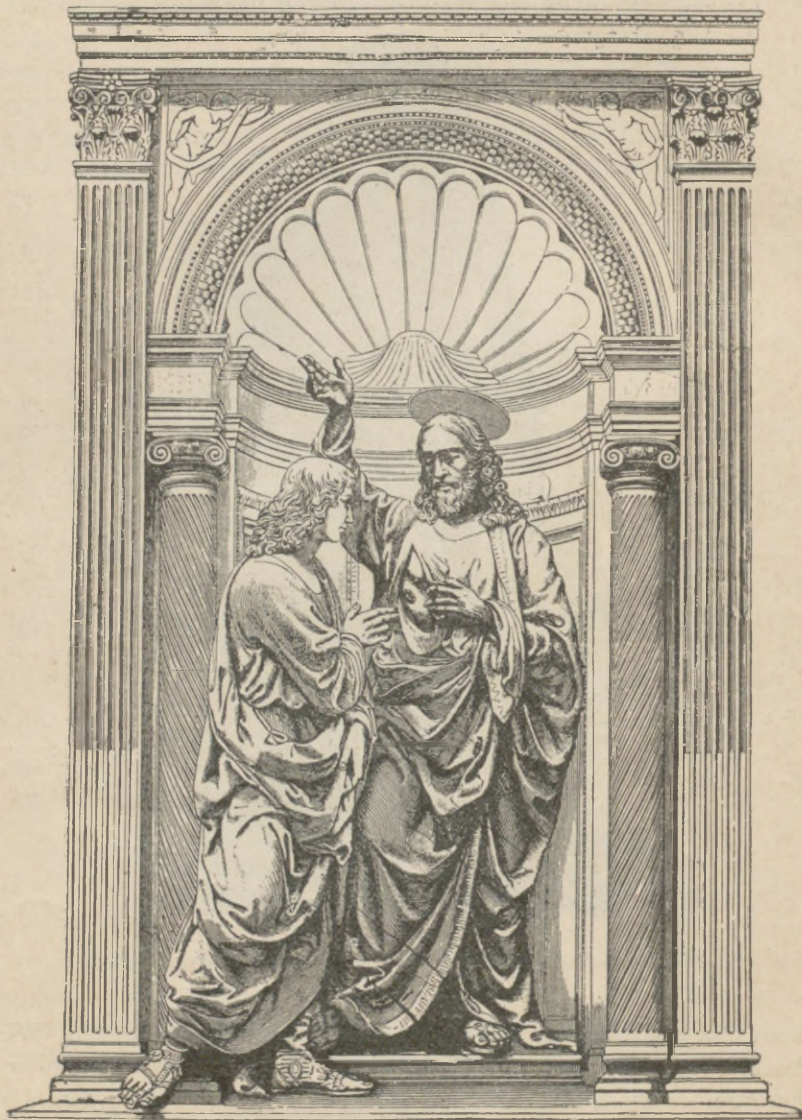


Fig. 104. Chrystus i Ś. Tomasz. Grupa bronzowa Verocchia or San Michele we Florencji.

nie zawisły, stanowią oni jednak pomost, po którym artyści północni doszli do poznania renesansu, wnosząc do życia sztuki nie-

które rysy nowe. Rzeźba Lombardyi znajduje się po części pod wpływem Donatella; długi jego pobyt w Padwie ściągnął doń wielu uczniów i naśladowców, jak *Bellano* (około 1430—1492) i doskonałego odlewacza *Andrea Briosco*, przezwanego dla włosów kędzierzawych *Riccio*, którego kandelabr brązowy w kościele św. Antoniego należy w swoim rodzaju do dzieł najsłynniejszych.

Włochy północne nie były wszakże tylko stroną przyjmującą. Artysci północno-włoscy cieszyli się wielkiem wzięciem we Wło-



Fig. 105. Oplakiwanie Chrystusa. Ceramiczna grupa kolorowa Guida Mazzoni. Modena S. Giovanni.

szech południowych. Protoplasta słynnego rodu palermeńskiego artystów *Domenico Gagini* († 1492) był z urodzenia i wychowania lombardczykiem. *Mazzoni i Laurana* mieli wspólną ojczyznę, znajdując na południu szerokie pole dla swej działalności. *Laurana* rzeźbiarz i medalier wyszedł prawdopodobnie ze szkoły umbryjskiej; czynny w Neapolu, Sycylii i Francyi południowej od 1460 r. do 1480. zajmuje on stanowisko wybitne w historii wprowadzenia renesansu do Francyi i Sycylii. Rzeźba terrakotowa jest jeszcze obecnie narodową gałęzią sztuki. W Lombardyi posągi z gliny, wypalane i zabarwiane, cieszyły się również wielkiem wzięciem; w Emilii, starej ojczyźnie budownictwa ceglanego, także kwitła rzeźba w glinie,

Dzieła te cechuje najskrajniejszy naturalizm, przyczem jeśli tylko przedstawiają jakieś grupy, złożone z figur, są pozbawione wszelkiego artyzmu w kompozycji. Mistrzem głównym w tym względzie jest wspomniany *Guido Mazzoni* z Modeny († 1518). Zawdzięcza on powodzenie nie wypadkom zewnętrznym, lecz powinowactwu w po-



Fig. 106. Madonna del Popolo. Grupa z ceramiki Antonia Begarelli. Modena. Museo civico.

glądach artystycznych z Lauraną. W jego mieście ojczystem w kościele św. Jana znajduje się grupa wyobrażająca Passję, w której wyraz niektórych cierpiących jest wprost przesadny (fig. 105). To samo należy powiedzieć o wielkiej grupie Passji w Mont-Oliveto w Neapolu. Mazzoniego przeszedł jeszcze młodszy modeński artysta *Antonio Begarelli* (1498—1565), którego grupy, skutkiem podniesionej afektacji i przesadzonej uczuciowości, czynią wrażenie jakgdyby były obrazami Correggia przeniesionymi na glinę, tem więcej, że ma-

jąc układ całkowicie malarski i wykonane tylko dla jednego punktu widzenia, nie przedstawiają różności widoku dla obserwatora. Braki te istnieją również w głównym utworze Begarellego w wielkimi Zdjęciu z Krzyża w K. S. Franciszka w Modenie, łagodzi je atoli piękność głów i wzruszenia wewnętrzne, ożywiający postaci.



Fig. 107. Pieta. Płaskorzeźba Christofora Solari. Z ołtarza Wielkiego w Certozie p. Pawia.

O poczuciu piękna tego artysty świadczy również Madonna del Polo w Museo Civico w Modenie (fig. 106).

Miejscowa szkoła lombardzka dąży do malarskiego traktowania posągów większych, zwłaszcza zaś w rysunku ubrań, zaniedbując przytem ścisłość zasad, jakie zdobywali florentczycy przez studia z natury. Jest ona natomiast bogatą w oddawaniu uczuć delikatniejszych, umie nadto opowiadać w płaskorzeźbie i dawać charakte-

rystykę pełną wyrazu. Większa część utworów rzeźbiarskich Lombardy znajduje się w bezpośrednim związku z architekturą, służąc celom dekoracyjnym. Rzeźbiarze tamtejsi znaleźli szczególnie dobrą okazję do rozwinięcia swej działalności w Certozie pod Pawią, gdzie byli wiek cały zajęci ozdabianiem fasady, portali i wnętrza. Niema prawie ani jednego artysty, któryby nie uczestniczył przy tej robocie, i tak: w połowie w. 15 bracia *Cristoforo i Antonio Monte-*



Fig. 108. Z grobowca Gian-Galeazza Visconti. Certosa p. Pawią.

gazza, a za nimi najsłynniejszy rzeźbiarz północno-włoski *Giovan Antonio Amadeo* z Pawii (1447—1522), *Cristoforo Solari*, zwany *Gobbo* fig. 107), *Agostino Busti*, zwany *Bambaja* (około 1480—1548) i in. Przepych dekoracyjny, jaki rozwija kierunek lombardzki w związku z architekturą i na pomnikach (kaplica i pomnik Colleonego w Bergamo

Amadeusza, pomnik Gastona de Foix, zachowany we fragmentach zniszczonych *Agostina Busti*, pomnik Gian-Galeazza w Certozie pod Pawią, fig. (108 i 109), ozdoby posągowe na katedrze Medyolańskiej i w Como) nie może być dostatecznie silnie opowiedziany słowami.



Fig. 109. Mianowanie Gian-Galeazza na wodza głównego. Płaskorzeźba Amadea. Z grobowca Gian Galeazza w Certozie pod Pawią.

Przyglądając się uważniej przeciążonym masom płaskorzeźbiomych ornamentacyi, czyniącym z płaszczyzny architektonicznej jakgdyby jedną płaskorzeźbę, łatwo można dostrzedz, że nie zostały one pomyslane dla dzieła danego, lecz pościągane z rozmaitych źródeł, zostały tu przeniesione w innej skali i na inny materyał. Niektóre z tych źródeł odkryły nam badania najnowsze. Włochy

północne są istotną ojczyzną rzeźby stosowanej; najstarsi i najsłynniejsi medalierzy w. 15 stamtąd pochodzą, jak *Vittore Pisano* i *Pisanello* (1380—1451), książę włoskich medalierów, który w r. 1438 lub 1439 odlał medal pamiątkowy na cześć cesarza greckiego Paleologa i uchodzi za właściwego twórcę tej gałęzi. Rodził się on w Veronie, tak



Fig. 110. Przez Wiktora Pisano.



Fig. 111. Przez Boldu.



Fig. 112. Przez Wiktora Pisano.

Fig. 110—112. Plakiety i monety pamiątkowe z wieku 15 i 16.

jak i *Matteo de Pasti*, słynny ze swych prac wykonanych dla Zygmunta Malatesty; z Mantui pochodzą — *Cristoforo Geremia*, *Pietro Jacobo Ilario*, znany pod nazwą *l'Antiquo*, płodny *Sperandio* († 1523). Medyolan był pierwszą widownią działalności *Ambrogia Foppy*, zwanego *Caradosso*, urodzonego w Mendonico pod Como. Obok nazwisk lombardzkich istnieją także nazwiska florenckich, ci jednak często zmieniali miejsce swego pobytu. Gdy bicie medali stało się wreszcie w w. 16 kwestią mody, nie było ani jednego miasta większego, któreby nie

posiadało w tym kierunku majstrów doskonałych; Włochy północne były wszakże najwybitniejszą i najstarszą ich ojczyzną.

Były nią również i dla pokrewnej gałęzi sztuki małych płytek brązowych, tak zwanych *plakiet* (fi. 110 — 112). Wieki średnie znały już płytki, odlewane z cynku lub ołowiu, o powierzchniach zagłębionych, z wizerunkami świętych. Pielgrzymi ozdabiali nimi swe ubrania i kije, wierni zaś przechowywali je w mieszkaniach, jako pamiątki. W przedmiotach domowego użytku odgrywały one taką rolę jak drzeworyty w Niemczech. Około wieku 15 zdobyły większą wartość artystyczną, t. j. w tym czasie, kiedy powstała sztuka medalierska, w istocie bowiem obiedwie te sztuki jedne i te same ręce uprawiały. Trudno jest określić pobudki, dla których artyści odlewali plakiety, gdyż cel ich był najrozmaitszy: ozdabiano nimi ubrania, zbroje i naczynia; służyły one do tego, aby płaskorzeźby, wykonane w złocie i srebrze, przenieść na materiał łatwiejszy do obróbienia i na dedowszystko, by dzieła sztuki uczynić dostępnymi dla kół szerszych. Na plakietach wykonywano nawet samodzielne kompozycje, szczególnie zaś utrwalano na nich utwory antykowe, np. kamee (fig. 111). Bogate skarby sztuki dostawały się do Włoch przez Wenecję; uczeni Padwy i znawcy-miłośnicy starożytności ceniłi je i zalecali studyowanie ich. Skutkiem tego nie dziw, że tak wpłynęli na włoskich rzeźbiarzy i odlewaczy, iż ci w plakietach owe skarby sztuki kopiowali i naśladowali. Ilość obrazów religijnych jest na nich cokolwiek większa, niż antykowych, te jednak w kołach artystycznych były więcej cenione.

Obecnie wiemy już, jako drogą rozpowszechniała się we Włoszech znajomość antyków; plakiety północno-włoskie brały w tem udział znaczny. Dalej znamy źródła, w jakich powstawała twórczość rzeźby dekoracyjnej Włoch północnych: rzeźbiarze z Como, Bergamo, Pawii i t. d. czerpali wzory z plakiet, jak z księgi wzorów. Nie stanowi to wszakże jedyne znaczenia plakiet i medali: różnią się one od reszty rzeźby tem, iż przedstawiają większą łatwość mnożenia się i właściwością tą zbliżają się do drzewo i miedziorytów, pokrewne im zajmując stanowisko w historii sztuki. Czyż-to nie zadziwia, że rzeźba i malarstwo jednocześnie doszły do reprodukcji mechanicznej utworów sztuki? Jeśli nawet wiadomość, podawaną przez Vasar'ego o wynalezieniu miedziorytu przez florentczyka *Maso Finiguera*, złotnika w r. 1452, przyjmujemy za bajkę, to jednak pozostanie faktem niezmiennym, że miedzio-i drzeworyty tak we Włoszech, jak i w Niemczech zdobyły rozgłos dopiero w połowie w. 15. W tymże czasie wprowadzono odlewy z gipsu a rzeźba stosowana zwróciła się do rozpowszechniania dzieł oryginalnych z pomocą

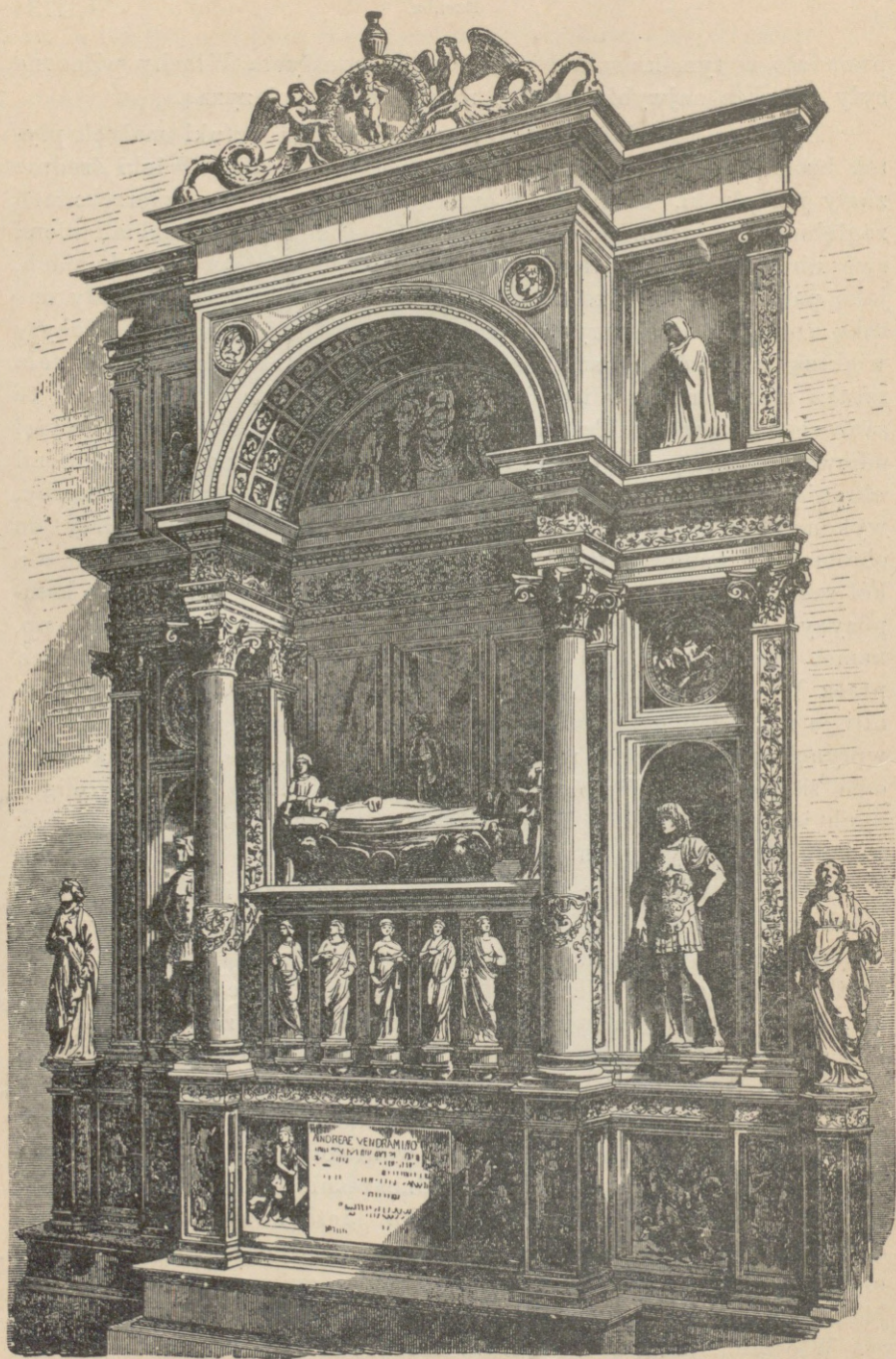


Fig. 113. Grobowiec doży Bendramina Aleksandra Leopardi'ego. Wenecya. S. Giovanni e Paolo.

odlewów z brązu. Objawy te powstawały oczywiście ze źródła wspólnych dążeń ducha i kierunku sztuki, przyczem należy zauważyć, że rzeźba stosowana zakwitła w tych właśnie miejscowościach Włoch; gdzie najwspanialej rozwijał się miedzioryt. Posiadamy również małe płytki Donatella i innych artystów florenckich, przeważająca jednak ilość ich pochodzi z pracowni Moderna, Riccia, Antonia da Brescia i in., gdzie, o ile się zdaje, wykonywano je nakształt wyrobów rzemieślniczych.

Rzeźba wenecka długo zachowuje rys konserwatywny tak, że przejście do stylu renesansowego, jakie odzwierciedla się najlepiej w rzeźbach Pałacu Dożów, nastąpiło zupełnie niepostrzeżenie. Przyczyniła się tu okoliczność, że sztukę uprawiali dziedzicznie z ojca na syna członkowie jednych i tych samych rodów i nadto istniały, zdaje się, związki cechowe. Po artystach z rodziny *Bregno* albo *Rizzo* następuje rodzina *Lombardich*, których z większą słusnością należy uważać nietyle jako członków jednej rodziny, lecz związku artystów, między którymi jako najwybitniejsi słyną *Pietro* (pomnik doży P. Mocenigo w S. Giovanni e Paolo) i jego synowie *Tullio* i *Antonio*. Im to przypisują liczne ołtarze, balustrady presbiteriów, rzeźby na fasadach kościelnych, będące po części utworami o charakterze dekoracyjnym. Panujący w Wenecyi przepych grobowców stanowił o najzyskowniejszej i najbogatszej pracy. Pomniki, początkowo z reminiscencyami gotyckimi, nabrały następnie charakteru czysto renesansowego, nie trzymając się atoli niewolniczo typu florenckiego, od których różnią się wybitnie bogatszym układem architektonicznym i większem bogactwem posągów. Prawdziwym weneckim rzeźbiarzem renesansowym jest mało biograficznie znany *Alessandro Leopardi* († 1521), którego utwory ujawniają pilne studia nad antykami. Jest on twórcą najpiękniejszego grobowca doży (Andrea Bendramin w S. Giovanni e Paolo), dzieła równie doskonałego swą swobodną budową, jak i wykonaniem figur poszczególnych i płaskorzeźb (fig. 113); jego dziełem są również maszty na placu Ś. Marka i on to po śmierci Verocchia dokończył pomnika Colleonięgo. Jeśli główna zasługa renesansu polega na tem, że idzie on uważnie śladami antyków, to wówczas palma pierwszeństwa należy się rzeźbie weneckiej. W istocie jednak trzyma się ona w granicach naśladownictwa powierzchownego i skutkiem tego nie mogła siłą swoich rozwinąć podobnie jak samodzielna, z zarodków narodowych wyrosła sztuka florencka.

Malarstwo.

Przystępując do początków malarstwa renesansowego, a pragnąc stworzyć obraz jego wielkiej świetności, do jakiej wzniosło się w w. 15, należy zachować w pamięci żywej *jedno* dzieło i *jedną* osobistość, mianowicie: malowidła ścienne w kaplicy Brancacci'ów w kościele



Fig. 114. Uczta Heroda. Salome z głową Jana Chrzciciela. Obraz ścienny Masolina w Castiglione d'Olona.

Karmelitów (del Carmine) we Florencji, oraz twórcę ich *Masaccio*. Szkoła Giotto powoli przeżyła się. Główne zasady jej pozostały, wyzwolono się jednak z więzów, jakie stały na przeszkodzie rozwojowi poczucia kształtów. Zaczęto baczniej studyować naturę i uważniej obserwować zjawiska zewnętrzne. Prawda w obrazowaniu zmieniła się w zupełny realizm, wspierany przez wszelkie środki skuteczne, jak np. przez lepszą znajomość ciała nagiego, przez badanie

zasad perspektywy i doświadczenia nad kolorystyką. Malarstwo w dalszym ciągu utrzymuje się jeszcze w zależności od architektury, pomnikowość jego atoli daje się rozwiązywać w sposób swobodniejszy, niż dawniej. Z tłumów zaczynają wylinać się grupy, postaci główne występują w otoczeniu odpowiednich dla siebie grup, traktowanie staje się szersze i bardziej pogłębione, tło zyskuje na staranności, bogactwie i naturalności. Postaci, pojęte żywiej i indywidualniej, zostają poddane zasadom architektonicznym, symetrii i równowagi. Artysta zaczyna odczuwać umiar bez skrępowania



Fig. 115. Fragment Ukrzyżowania p. Masolina w S. Clemente w Rzymie

atoli swobody własnej. Ta sama dawna treść obrazów wypowiada się teraz w nowych formach życia, wywołując w widzu uczucia bezpośrednie tak, jakgdyby była wzięta z wypadków bieżących. O ile malarstwo zasady równowagi w kompozycji zawdzięcza swemu bliskiemu stosunkowi do architektury, którą w tłach obrazów ściennych chętnie i z fantazją bogatą odtwarzało, o tyle z rzeźby przejęto umiejętność modelowania postaci, odtwarzania ciała nagiego, oraz układania fałd ubrań pięknie i naturalnie.

Freski Masaccia w kaplicy Brancacciów wszystkie te właściwości doskonale ujawniają, nic więc dziwnego, że przez całe stulecie służyły one za najlepszą szkołę, i że pokolenia młodsze aż po Rafaela i Michała Anioła na nich się uczyły. Jest to tem dziwniejsze wobec tego, że tak niewiele istnieje wiadomości o życiu mistrza, drogi nowe torującego. Tomasso di Ser Giovanni di Castello di S. Giovanni, zwany *Masaccio*, urodził się 1401 r.; w 1421 wstąpił do

cechu aptekarzy, w trzy lata zaś potem do stowarzyszenia malarzy; w 1429, zanim dzieło swoje w kaplicy Brancacciów ukończył, młody w nędznych warunkach materialnych, umarł w Rzymie, pośród obcych. Że Masaccio fresków w kaplicy nie dokończył, to jest to pewne; skutecznił to w pięćdziesiąt lat później Filippino Lippi. Czy

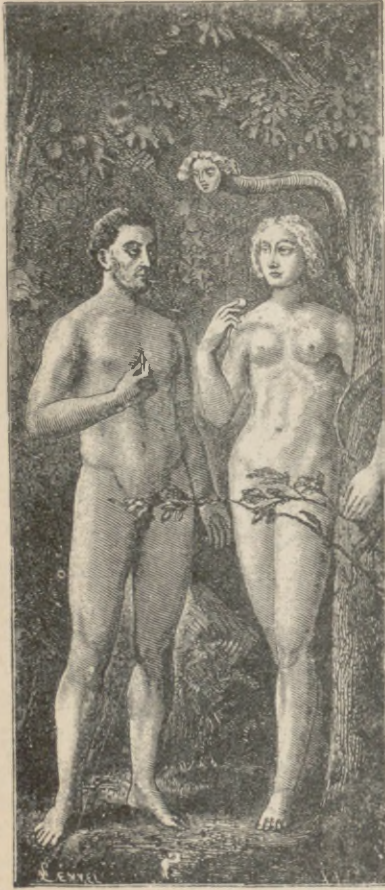


Fig. 116. Popelnienie grzechu. Masolino. Florencyja. Carmine.

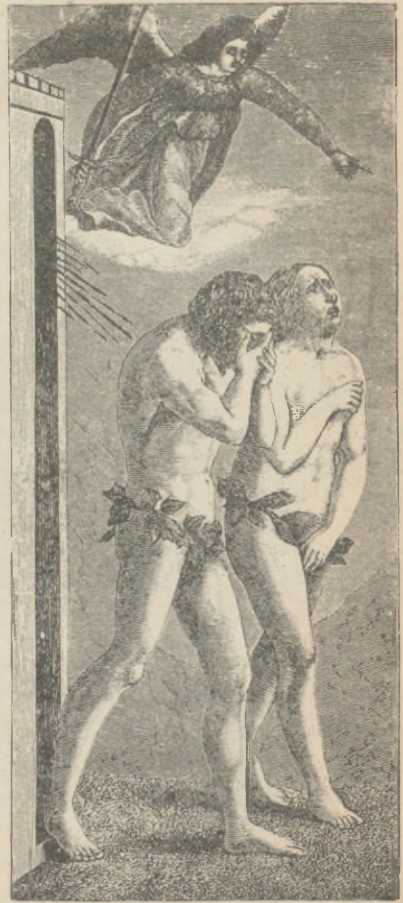


Fig. 117. Wypędzenie z raju. Masaccio. Florencyja. Carmine.

jednak i cykl obrazów zaczął Masaccio? Według tradycji freski te miał rozpocząć nauczyciel i imiennik Masaccia—Tomasso, zwany zwyczajnie *Masolino da Panicale* (ur. 1383 † około 1450), który w *Castiglione d'Olena* pod Varese wykonał freski w kolegiacie (1425—1428) i baptisterium (1435). Co do autentyczności tego niema wątpliwości żadnej. Czy jednak udział Masolina odnosi się do obrazów na

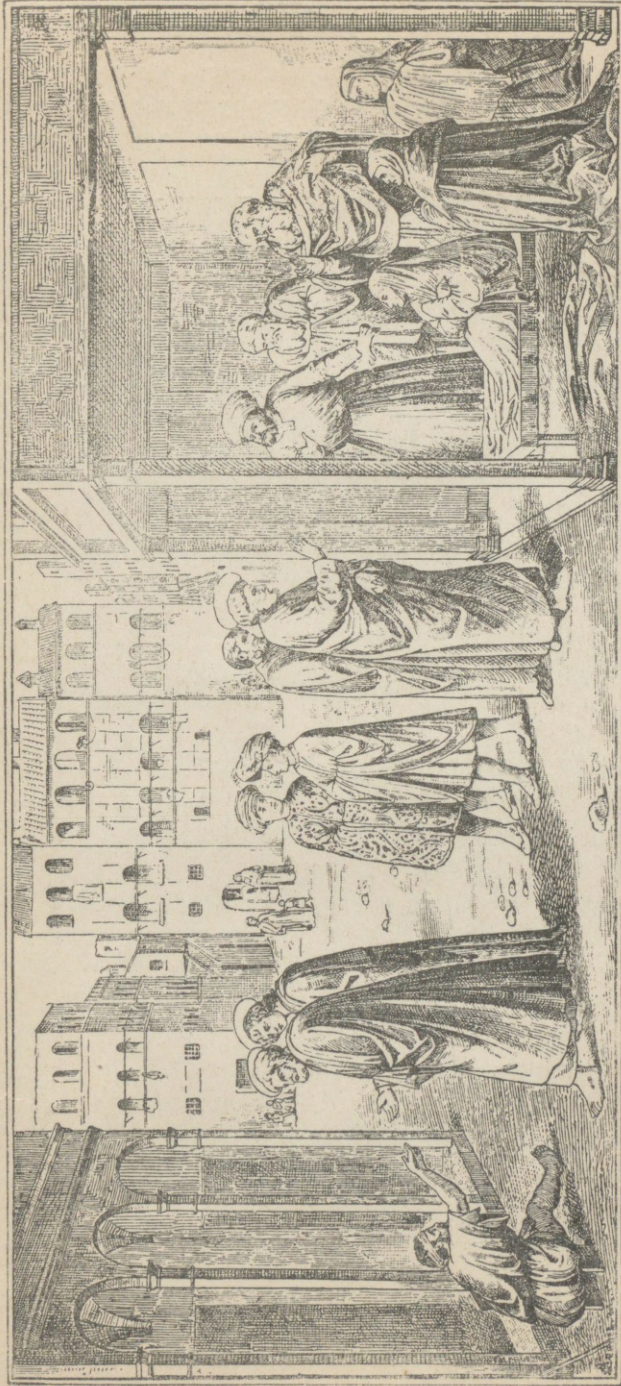


Fig. 118. Uzdrowienie chromego. Wskrzeszenie Tabithy. Obraz ścienney Masolina w kaplicy Brancaccieh.

suficie kaplicy, zupełnie zniszczonych, czy do obrazów na ścianach? Krytyka nowsza waha się pomiędzy obydwoma zdaniem, nie wiedząc również, czy freski w S. Clemente w Rzymie, wyobrażające na



Fig. 119. Grupa z obrazu ściennego Masolina w Castiglione d'Olena. (Porówn. fig. 114).

sklepieniu postaci ewangelistów i na ścianach ojców kościoła, legendę o ś. Ambrozym, o ś. Katarzynie i Ukrzyżowanie (fig. 115), przypisać należy pierwszemu czy drugiemu. Na większą wiarę za-

sługuje zdanie, że twórca fresków w Castiglione był wykonawcą również i w S. Clemente; te zaś powstać musiały dopiero w ostatnich latach życia Masolina (1446 — 1450). Nawet wówczas, gdy nam wypadnie rozstrzygać, czy między obrazami kaplicy Brancacciów zachodzi tylko pewna różnica co do stopnia doskonałości, czy też różnica zasadnicza; czy trzy wcześniejsze obrazy (Grzech, Wskreszenie Tabithy i Kazanie Piotra) wykonywała ręka ucznia niedojrzałego, czy też nauczyciela, który nie doszedł jeszcze do stopnia wyższego doskonałości, to i tak wiele przemawia na korzyść Masolina. Adam i Ewa w Popełnieniu grzechu (fig. 116) i w Wypędzeniu z raju (fig. 117) są wykonani podług wzorów rozmaitych, mają atoli proporce harmonijne. Ubrania obce we Wskreszeniu Tabit-



a. Przez Masolina.



b. Przez Masaccia.

Fig. 120. Głowy z obrazów ściennych w kaplicy Brancaccich, w Carmine we Florencji.

hy powtarzają się także (fig. 118) w Castiglione d'Olona (fig. 114 i 119). Nimby świętych (fig. 120) w trzech poprzednich obrazach mają również kształt inny niż w obrazach, które napewno wykonał Masaccio. Jedna atoli okoliczność przemawia przeciw nauczycielowi, a za uczniem. Sposób przedstawienia rzeczy we freskach kaplicy Brancacciów pomimo pewnego podobieństwa jest swobodniejszy, aniżeli w obrazach Castiglione. Gdyby tamte miał wykonać również Masolino, w takim razie w utworach Castiglione musiałyby się cofnąć i to nietylko w szczegółach, lecz wogóle. Spór ten nie osłabia znaczenia Masaccia, właściwości zaś charakteryzujące go występują we freskach, które mu przypisać można z zupełną pewnością jak: Wypędzenie z raju, Grosz celnika (fig. 121), ś. Piotr chrzci, uzdrawia swym cieniem chorych i rozdziela jałmużnę.

Wypędzenie z raju jest to obraz stanowiący epokę. Świat cały dzieli go od obrazów dawnych pokoleń artystów; jest on bardzo bliski stylów artystów cinquecenta, a największy z nich, Raffael, miał go przed oczyma, malując ten sam przedmiot w Loggiach. Ciała nagie mają kształty doskonałe, ruchy naturalne i nastrój; wstyd Adama i szczery żal Ewy są oddane z całą naturalnością;

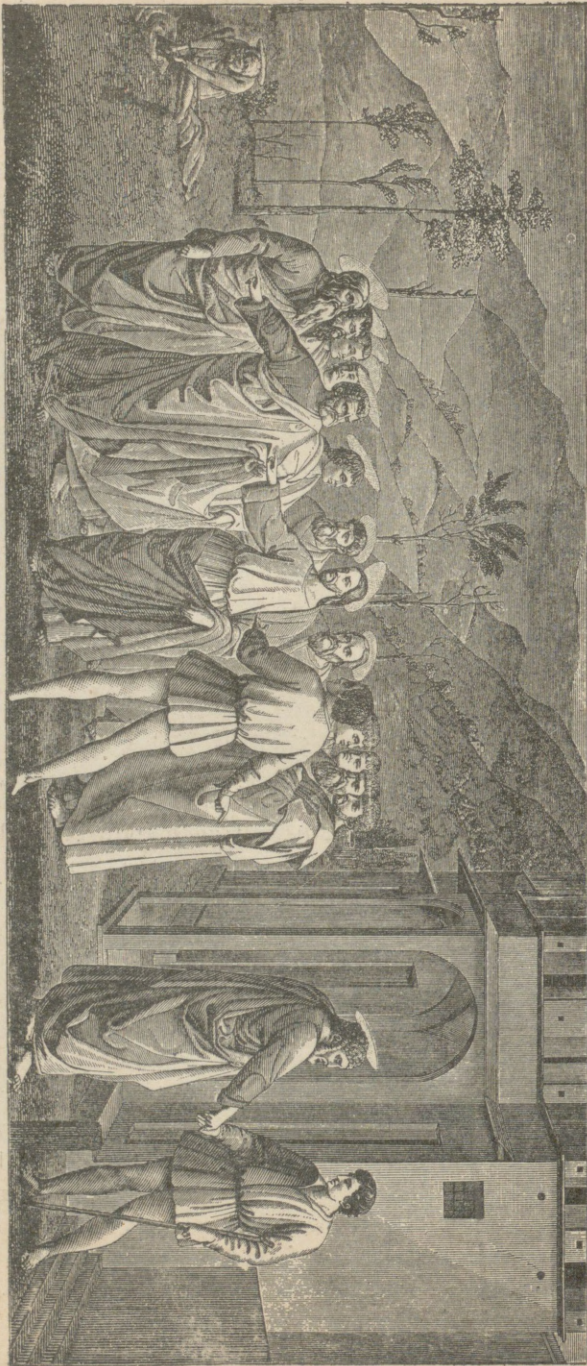


Fig. 121 Grosz celnika. Obraz ścienny Massacia. Kaplica Brancaccich w koś. del Carmine w Florencyi.

nawet skrócenie anioła jest przeprowadzone ze zrozumieniem. Postaci apostołów wyrażają powagę i godność. Zarówno rysunek z upodobaniem przedstawiający ich w profilu, jak i narzucenie ubrań podnosi ich o wiele wyżej ponad typ człowieka przeciętnego. Pełni swej mocy, cali oddani swemu posłannictwu, kroczą ci dostojni, widoczni wśród otoczenia. Ubrania ich są tak rysowane, że jednocześnie pozwalają się domyślać ruchu członków ciała a zarazem cieszą wzrok prostotą i pięknnością układu fałd. Kalecy, proszący apostołów o uzdrowienie, dowodzą baczej obserwacji natury. W rozdawaniu jałmużny zbiedzone głodem i chorobą rysy młodej matki



Fig. 122. Bitwa pod Egidio. Obraz ścienny Pawła Ucello. Londyn. Galeria narodowa.

z dziecięciami na rękę posiadają wdzięk dawny. Z dawnego więc sposobu obrazowania powstaje pierwiastek idealnie patetyczny. Fresk większy — Grosz celnika — przedstawia trzy rozmaite sceny, tak szczęśliwie atoli zestawione, że kompozycya nie rozpada się, lecz zbliża raczej do bardziej ściślej jednolitości. Artysta pojął apostołów ze szczególną siłą, spotęgował postać Chrystusa, ustawiając go odpowiednio i nadając mu wyraz idealny, w celniku zaś stworzył wspaniałą i pełną prawdy postać. Masaccio w sztuce w. 15 nie zajmuje stanowiska odosobnionego. To, dzięki czemu wznosił się on ponad kolegów swoich, zdobywając stanowisko naczelne wśród malarzy renesansu, jest to jego indywidualność wybitna i uorganizowana harmonijnie, która strzegła go od wszelkiej jednostronności,

pozwalając mu natomiast doszukiwać się istoty 'artyzmu i formy

pięknej, utrzymując przytem wyobraźnię jego i uzdolnienie techniczne w równowadze pożądanej.



Fig. 123. Anioł trąbiący na puzonie (na ramach Madonny siedzącej na tronie) przez Fra Angelico da Fiesole. Florencia. Uffizi.

W historii rozwoju malarstwa włoskiego i inni mistrze również rolę ważną odgrywają. Biorąc na uwagę tę lub ową stronę działalności ich, niektórym przyznać trzeba jeszcze większą zaciekłość w kształceniu wyobraźni i oka. Paolo (di Dono) Ucello (1397 — 1475) dąży do stworzenia zasad perspektywy, do wypróbowania prawdziwości działania światła i cieniów. Rozszerza on również zakres przedmiotów odtwarzanych; po za studjami jednak czynnionami nad zjawiskami poszczególnymi w życiu człowieka i zwierząt, a nawet w krajobrazie, zapomina on nadać kompozycjom swoim jednolitość i ożywić postaci uduchowieniem głębszym. Wrażenie ogólne, odnoszone z jednokolorowych (zniszczonych) fresków w dziedzińcu klasztornym kościoła S. Marya Novella, z obrazu batalistycznego w Uffizi we Florency, oraz w galerii narodowej w Londynie (fig. 122) wypada dla niego niepomysłnie; jeśli się jednak uważnie obserwuje postaci poszczególne w każdym obrazie, o śmiałych skrótach,

wówczas dopiero nabiera się o artyście pojęcia właściwego. To samo dotyczy *Andrea del'Castagno* (1390 — 1457), o którego życiu burzliwem opowiada Vasari. Obrazy freskowe w willi Carducci (obecnie w Museo nazionale we Florencji) dzięki tematowi posiadają już duch renesansu. Przedstawiają one bohaterów wojny, poetów i znakomite niewiasty. Ciężkość kształtów ich i wyraz siły potężnej odpowiada doskonale ich wielkim rozmiarom. Suchość koloru i pewna przesada w charakterystyce osłabia jednak wrażenie dodatnie.

Wobec Masaccia zjawia się jedyny człowiek, jako osobnik o naturze nawskroś harmonijnej i zamkniętej w sobie. Jest to zakonnik dominikanów, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (1387 — 1455), w szerokich kołach uważany za ideał braciszka klasztornego, rozmiłowanego w sztuce. Znana pobożność jego, wyłącznie kościelne przeznaczenie jego dzieł, głęboka ich nastrojowość, będąca wyrazem wiary głębokiej, przebijającej się w jego obrazach, nadają mu cechy dziecka średniowiecza. Pomijając jednak, że brak wyrazu pobożnego nie jest bynajmniej znamieniem renesansu, *Fra Giovanni* stoi na gruncie sztuki w. 15 jeszcze pod wieloma innymi względami; im jest on starszy, tem silniej się to ujawnia. Jego stan obowiązywał go do poświęcenia sztuki na usługi kościoła; pracował w pracowniach klasztornych, ozdabiając obrazami przeważnie kościoły swego zakonu. Zewnętrzne te okoliczności nie objaśniają atoli w zupełności właściwej istoty utworów jego. Kierunek jego sztuki i granice wyobraźni były zawarunkowane jego naturą osobistą; to, co jest gwałtem, namiętnością lub brzydota, było mu obce. Wprost niemożliwym było dlań uchwycić charakter np. zdrajcy Judasza, wstrętnych postaci piekła w sądzie ostatecznym i oprawców w biczowaniu Chrystusa. Jedyne silniejsze wzruszenia, jakie umiał uzewnętrzniać, są tylko — ból i żal. Świat przedstawia mu się zawsze w świecie jasnym; jak gdyby odpowiednio do tego lubuje się on szczególnie w farbie białej; jedynie pokora mroczy wesołość, przebijającą z większości oblicz, a jakaś lęklivość przeszkadza czasem wdziękowi zawładnąć zupełnie rysami. Postaci jego pod względem kształtu są mniej artystycznie rozwinięte niż u Masaccia, mniej również od współczesnych opanował on naturę zewnętrzną, przewyższając atoli wszystkich pod względem subtelności wewnętrznych — cichej świętobliwości wyrazu. Pomimo nastroju pobożności nie zapomina on o tem, co jest ogólnoludzkie i zgodne z prawdą. Jak serdecz-

nie np. tuli się dziecię do matki, o kształtach niezupełnie jeszcze dojrzałych, w obrazie *Madonna delle stelle* w muzeum S. Marco (tak nazwana z powodu gwiazd otaczających postać Maryi) i jak przejęci zadaniem swoim są aniołowie, grający (fig. 123), na ramach Madonny siedzącej na tronie, utworu ulubionego przez cały naród, znajdującego się w Uffizi. Dla świata znany pod imieniem Guida, imię Fra Giovanni otrzymał prawdopodobnie wraz ze swym wykształceniem artystycznym przed wstąpieniem do zakonu dominikanów (1407). Z dłu-



Fig. 124. Zwiastowanie. Obraz ścienny Fra Angelico da Fiesole. W klasztorze S. Marco we Florencji.

giego pobytu jego w klasztorach Cortony i Fiesole nie tak znaczna pozostała po nim ilość utworów (obrazy ołtarzowe w obydwóch kościołach i 35 obrazów mniejszych ze scenami z życia Chrystusa w akademii florenckiej). W pełni swego blasku występuje on dopiero po przeniesieniu się do klasztoru *S. Marco we Florencji* (1436). Ponad wejściem do cel klasztornych namalował symbolicznie uzmysłowionego Chrystusa, jako pielgrzymą, witanego przez dwóch braciaków zakonnych, w sali zaś głównej wykonał obraz wielki Chry-

stusa Ukrzyżowanego. Nie przedstawia on tam jednakże sceny dramatycznej Ukrzyżowania, lecz zjawisko żywe aktu, odbijające się w duszach wiernych. Marya, przyjaciele Chrystusa, święci kościoła zebrali się koło podstawy krzyża, wyrażając ból swój i smutek bezgraniczny w sposób wzruszający. Nadto każdą celę ozdobił obrazami bądź z życia Maryi (fig. 124), bądź z męki Chrystusa. Wszyst-



Fig. 125 Św. Wawrzyniec przed prefektem Deciuszem. Obraz ścienny Fra Angelico da Fiesole w kaplicy Mikołaja V-go w Watykanie.

kie te utwory nie tylko przemawiają do nas wyrazem serdecznym i nastrojem pogodnym i łagodnym, lecz zadziwiają przytem wyborną techniką freskową. Malowanie na świeżym tynku wapiennym (al fresco) weszło w użycie dopiero w w. 14 i zaledwie parę pokoleń minęło a stanęło już na wysokim stopniu doskonałości, nie wiele potrzebując do dojścia do doskonałości zupełnej.

Pominąwszy krótki pobyt w Orvieto, ostatnie swe lata przeżył Fra Giovanni w Rzymie, dokąd go wezwał papież Eugeniusz IV. Freski w kaplicy watykańskiej papieża Mikołaja V wyobrażają najważniejsze zdarzenia z życia ś. Stefana i Wawrzyńca i w nich to czuć poddanie się artysty wpływom kierunku Masaccia, oraz lubo-

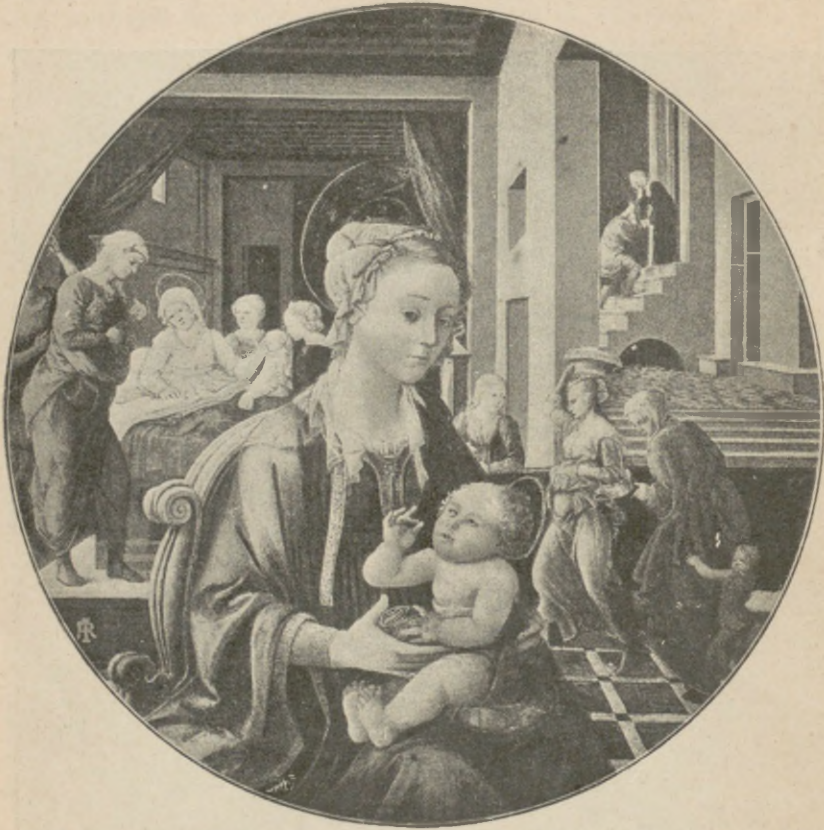


Fig. 126. Madonna Filipa Lippi. Florency. Pitti.

wanie się w formach renesansowych. Ugrupowanie w „Ś. Wawrzyńcu przed prefektem” (fig. 125) i charakterystyka niektórych zebraków w obrazie, przedstawiającym tego Świętego w chwili rozdawania jałmużny, wyraźnie ujawniają znajomość Masaccia.

Historia malarstwa florenckiego z pierwszej połowy w. 15 zna jeszcze jednego braciszka klasztorного zakonu Karmelitów—Fra Filippo Lippi (około 1406—1469), ucznia Masaccia; do sfery klasztornej należy on jedynie z powodu swego stanu, nie zaś z powodu uduchowienia. Głośne wypadki z jego życia (pochwycenie przez korsarzy, wykradzenie mniszki) są interesujące i nastroczały materiał obfity nowelistyczny nie posiadają atoli nic, coby mogło objaśnić jego kierunek artystyczny, prócz tego chyba, że ową wesołością życia i pragnieniem użycia niektórzy objaśniają lubowanie się jego we wdzięcznych typach kobiet, kładąc to na karb jego osobowości w obrazach późniejszych. Początkowo, jak to widać z obrazu w muzeum berlińskim, przedstawiającego Madonnę, w gaju klęczącą przed Dzieciątkiem, szedł on śladami Fra Angelico. Stopniowo atoli pozbywał się w obrazach z Madonnami charakteru kościelnego. Nie budzą one pobożności, widać w nich raczej dążenie do ożywienia postaci poszczególnych wdziękiem, pociągającym naturalnością i nastrojem.

Z Lippim zjawia się pojęcie Madonny, które w Madonnach florenckich Raffaella znajduje wyraz najwyższy, jakkolwiek sam on już wykonał wiele fresków doskonałych pod względem ugrupowania naturalnego i pełnej życia charakterystyki postaci, jako to: w kościele farnym w Prato — życie Chrzciciela i św. Stefana, w absydzie katedry w Spoleto — koronacja M. Boskiej. Chcąc jednak poznać pierwiastek nowy, jaki dzięki jemu wszedł do sztuki włoskiej, zwrócić się należy szczególnie do jego obrazów sztalugowych, którym obecnie malarstwo florenckie przyznaje znaczenia więcej niż to czyniono dawniej. Nie należy się atoli spodziewać od niego wielkich efektów kolorystycznych. Starsi malarze renesansu pod względem mieszania farb i kładzenia ich trzymają się zasad dawnych: kolor służy im właściwie do silniejszego uwypuklenia i lepszego zaokrąglenia kształtów; lubią oni głównie koloryt jasny, wpadający w ton szary lub brunatny; sztuka nadawania tonacyi światłu i cieniom i łagodzenia ich przejściami, jeszcze się nie zaklimatyzowała we Włoszech. Doniosłość niezmierną posiada stopniowe przekształcanie się obrazu kościelnego na obraz domowy, przy czem zmiana nie zachodzi tu już tylko pod względem samego przeznaczenia obrazu, lecz stanowi o nowym zwrocie pojęć artystycznych.

Proces ten można najlepiej obserwować w późniejszych utworach Filippa Lippi. W okrągłym np. obrazie w galerii Pitti (fig. 126), jak i w obrazie Madonny w Uffizi, artysta nie stworzył jeszcze dość jasnej roli Madonny. Tam zachowuje się ona obojętnie wobec bawiącego się Dziecięcia i zwraca wzrok w inną stronę, tu zaś za-

łożyła ręce, nie biorąc żadnego bezpośredniego udziału w scenie; życie jednak i akcja, odbywająca się w tle obrazu, wskazuje już na nowy zwrot wyobraźni. Izbę połogową św. Anny widzimy urządzoną z całym wdziękiem prawdy, przyczem artysta położył tam nacisk szczególniejszy na prawdziwość i świeżość nastroju. Kobieta przed filarem, z koszykiem na głowie i w ubraniu, które wiatr opina koło jej ciała, zasługuje na uwagę. Postać ta była wprowadzana z upodobaniem przez malarzy i rzeźbiarzy quattrocenta; na obra-



Fig. 127. Koronacja Matki Bożej. Filippo Lippi. Florency. Akademia.

zie drugim motyw obydwóch rzeźkich aniołków, niosących na ramionach Dzieciątko Jezus i podających je M. Boskiej, jest również nowy. Patrząc wreszcie na obraz Koronacji Maryi w Akademii florenckiej (fig. 127), zauważymy, że tłum wdzięcznych kobiet i dzieciw na planie pierwszym zagraża scenie głównej usunięciem jej na plan drugi. †

To, co Filippo Lippi zbudził do życia, nadając temu formy jeszcze chwiejne często i niepewne, następne dopiero pokolenie rozwinęło całkowicie. Trzeba było bowiem czasu dłuższego, zanim się zjawiał we Florency malarz, któryby był indywidualnością tak pełną i harmonijną, jak Masaccio i którego dzieła sprawiałyby wrażenie pod każdym względem zadowalniające. Około połowy w. 15 we

Florencejczy dają się odczuwać brak artystów wybitnych; Antonio Filarete, znany jako budowniczy i ludwisarz, pisząc w swym traktacie o architekturze, między malarzami słynącymi we Włoszech około połowy w. XV wspomina tylko o jednym florencejczyku, mianowicie o Filipie Lippi (inni pochodzą z Włoch Północnych i Umbryi). W czasie tym zjawia się *Benozzo Gozzoli* (ur. 1424 † po 1496),



Fig. 128. Z pochodu Trzech Króli. Obraz ścienny Benozza Gozzoli. Florencyja. Pal. Riccardi.

artysta niezmiernie płodny i zarzucony mnóstwem zamówień. Całe przestrzenie ścian, pokrytych malowidłami jego ręki, znajdujemy w *Montefalco* pod Foligno (życie Św. Franciszka), w *S. Gimignano* (życie Św. Augustyna), we Florencyi (pochód trzech Króli w kaplicy pałacu Medici-Riccardi (fig. 128); motyw ten raz jeszcze powtórzył na *Campo-Santo* w Pizie w formie bardziej skróconej. Tu również w ciągu lat 16 (od 1469) stworzył on swoje dzieło najpoważniejsze

mianowicie 22 wielkie obrazy ściennie ze starego Testamentu, interesujące nadto z tego względu, że wypełniają je postaci portretowane ze współczesnych i znanych osobistości, oraz typy zaczerpnięte ze sfery ludu. Tak np. obraz winobrania Noego doskonale odtwarza jeśień tokańską. Scena wyobrażająca tłum ciekawych przy budowie wieży Babel oraz pilnie zajętych pracą budowniczych, zdaje się, naśladować obraz rzeczywisty budowy kopuły tumu florenckiego; zaślubiny Jakóba z Rachelą przypominają wesoły florencki obrządek weselny. Prace tego artysty nie ujawniają silnej indywidualności artystycznej; skutkiem tego nie wytworzył on żadnej szkoły. Bo-



Fig 129. Narodziny Venus. Botticelli Florency. Ufici. Obraz ścienny Botticellego. Rzym. Kaplica Sytyńska.

gactwo jego polega na wdzięku rysów poszczególnych; głębokie atoli pejzaże w tłach obrazów oraz lekka i wesoła architektura ich bez wpływu na następców nie pozostały.

Nie należy atoli mniemać, że natura stała się naraz skąpa w stwarzaniu talentów nowych; dzielnych artystów zjawilo się wielu, ci jednak z tak wielkim zapałem rzucili się do rozwiązywania poszczególnych problematów, że wobec tego dążenie zmierzające do harmonijnej i jednolitej całości sztuki ustąpić musiało przed różnorodnymi zadaniami artystycznymi. Realizm w formie skończony, ów najbliższy cel sztuki renesansowej, nie mógł być zdobyty odrazu. Jedni szukali rozwiązania zagadnień swoich w naśladowaniu

rzeźb bronzowych, w studyowaniu antyków, inni cel widzieli w ulepszeniu środków technicznych, myśląc między innymi i o środkach technicznych łączenia farby. Zanim bowiem zdobyto możność owiania postaci indywidualizmem swego uczucia, uduchowienia ich i podniesienia ponad poziom rzeczywistości zwykłej, jako utwory fantazyi własnej, starano się nadać im możliwą prawidłowość natury.

Na tem polega znaczenie *Pesellina* Francesco di Stefano (1422—1457), obydwóch braci *Pallajuolo*, Antonia (1429—1498), a zwłaszcza



Fig. 130. Mojżesz i czerwona Korah. Botticelli.

Piotra Pallajuolo (1443 do 1498), którego obrazy sztalugowe zasługują szczególnie na uwagę bogactwem tła pejzażowego i ścisłą znajomością rysunku anatomicznego figur, — przed innymi zaś *Piotra de' Franceschi* (? 1423—1492), o którym pomówimy niżej.

Uspokojenie i pewne zadowolenie w dążeniach powyższych zjawia się dopiero w ostatnich 30-u latach w. 15. Wówczas zaczyna się zbieranie owoców wysiłków poprzednich. Szkoła florencka wchodzi w nowe stadyum rozkwitu.

Z koła artystów tego okresu przed innymi wymienić należy *Sandra Botticelli* (Alessandro Filipepi 1446—1510). Wykwalifikowany najpierw jako złotnik, odebrał następnie wykształcenie w szkole Filipa Lippi. Treść jego obrazów obejmuje przedmioty najrozmaitsze. Inspirację do „Narodzin Venus“ otrzymuje z hymnu Homeroowego (fig. 129), kiedyindziej czerpie motyw z Lucjana (Oszczer-

stwo Apellesa), to znów z Boccacia (Wizya Nastagia), zagłębiając się przedziwnie w ducha poematu, robi rysunki do Danta (86 kart w „Kupferstichkabinet“ w Berlinie, reszta w Watykanie), a nadto wykonywa obrazy mitologiczne i allegoryczne (Wiosna, Narodziny Wenus podług Giostry). Oprócz licznych obrazów sztalugowych malował także freski. Papież Syxtus IV wezwał go do Rzymu wspólnie z wieloma artystami współczesnymi (Domenico Ghirlandajo, Cosimo Roselli, Signorelli, Perugino, Pinturichio) dla ozdobienia zbudowanej przez się Syxtyńskiej kaplicy. Wykonane tam obrazy przedstawiają czyny Mojżesza i Chrystusa (fig. 130), zajmują, podług zwyczaju średniowiecznego ściany przeciwległe. Natłok grup, za nadto wielka ruchliwość postaci poszczególnych, której odpowiadają falujące zawsze ubrania, lubowanie się w bogactwie akcesoriów — osłabia wrażenie obrazów Botticellego tem więcej, że przedstawiają one równocześnie często większą ilość wypadków i akcji jedne obok drugich ze szkodą dla jednolitości kompozycji. Niepokój wewnętrzny i łatwa pobudliwość jego wyobraźni czyni go jednak czułym i na nowe źródła podniety. Botticelli należy do pierwszych malarzy, którzy w obrazach swych poświęcają więcej miejsca architekturze antykowej, i jak to widać z „narodzin Wenus“, za wzór używają rzeźby starożytnej. Malarstwo monumentalne, ze swą surową prawidłowością i stałymi podziałami architektonicznymi, z konieczności krepowało Botticellego w dążeniu do wypowiedzenia silniejszych nastrojów duchowych i uczuć głębszych. W obrazach sztalugowych mógł być swobodniejszy. Tworząc Madonny, chętnie nadaje im ton uroczysty, jak to ma miejsce w obrazie okrągłym muzeum berlińskiego, gdzie aniołowie z wieńcami róż i świecami otaczają grupę główną, oraz w innym większym w galerji Uffizi, wyobrażającym Koronację M. Boskiej (fig. 131). Dzieciątko Jezus w jednej ręce trzyma owoc granatu, drugą prowadzi rękę Matki Boskiej, mającej zamiar wpisać do trzymanej przed nią książki „magnificat“ (wyraz początkowy hymnu pochwalnego u Łuk. I, 46). Dwaj chłopcy, przyprowadzeni przez trzeciego, większego, trzymają kałamarz i książkę, dwaj aniołowie zaś unoszą nad głową Maryi koronę. Układ cały przypomina dawne dewocyjne obrazy; utwory Botticellego różnią się jednak od nich wyrazem życia i indywidualnym wdziękiem kształtów. Prawdziwość i piękność panuje tu nad rysem pobożności.

Niektóre rysy mistrza dziedziczy jego uczeń, *Filipino Lippi* (1458—1504), syn Fra Filippo Lipi. Niespokojność kompozycji, ruchy żywe, skłonność do budowli starożytnych, jako tła występują również i w jego, zwłaszcza późniejszych, utworach, jak np. we fres-

kach w S. Maria sopra Minerva w Rzymie, gdzie apoteozuje on Św. Tomasza z Akwinu (fig. 132) i w obrazach ściennych kaplicy Strozzi w S. Maria Novella we Florencyi, ze scenami z życia apostołów Jana i Filipa. Sława Filippina wiąże się z freskami w kaplicy Brancacciów, gdzie w sześćdziesiąt prawie lat po śmierci Masaccia kończył on jego pracę. Dokończył: wskrzeszenia syna Teotila,

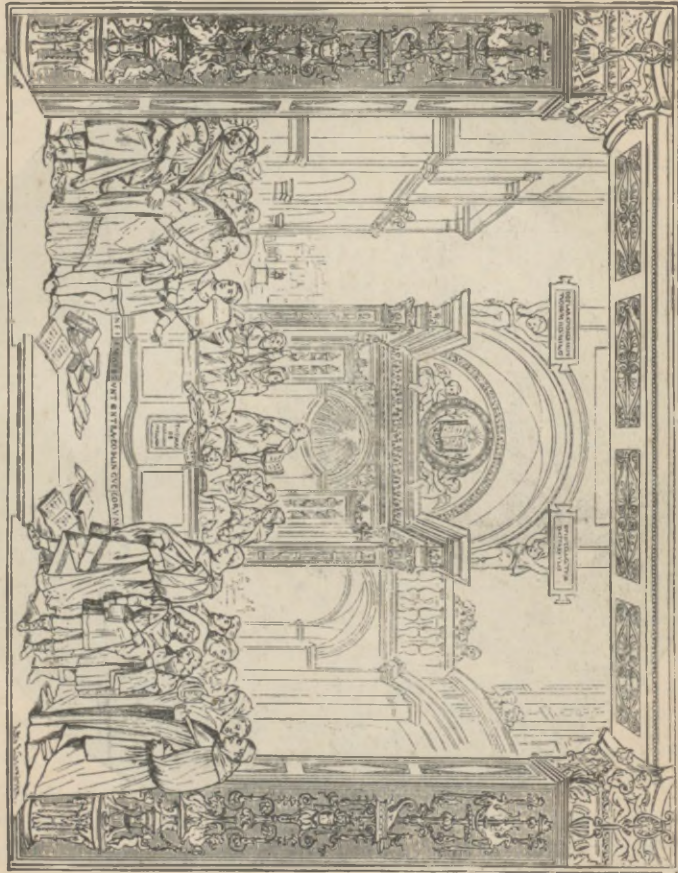


Fig. 131. Madonna z aniołami. Botticelli. Florencia.

które Masaccio zaledwie do połowy doprowadził, a następnie samodzielnie już wykonał Pawła, odwiedzającego Piotra w więzieniu, uwolnienie Piotra, Przesłuchanie obydwóch apostołów przez Prokonsula oraz Ukrzyżowanie Piotra (fig. 133). W scenie, w której anioł oswabadza Piotra z więzienia, figura śpiącego żołnierza jest szczególnie dobra; w Prokonsulu widać studia czynione na antycznych głowach portretowych; Piotr ukrzyżowany ujawnia dokładną znajomość natury i ciała nagiego. Jako kompozycyca, obraz ten jest

nieszczęśliwy, postaci przytem nie mają charakterystyki głębszej. W malarstwie sztalugowym Filippino Lippi był niemniej płodny. Najpiękniejszym jego utworem jest jeden ze wcześniejszych obrazów: Widzenie S. Bernarda w Badii we Florencyi (fig. 134). Świętemu temu w czasie pisania swych homiliów ukazuje się Madonna

Fig. 132. Z tryumfu św. Tomasa z Aquino. Obraz ścienny Filippa Lippi. Rzym. S. Maria Sopra Minerva.



w otoczeniu aniołów. Poza S. Bernardem widać powiązanych dyabłów, a na prawo w tle zakonnika. Na pierwszym planie z prawej strony klęczy fundator obrazu: Francesco del Pugliese. Pejzaż jest traktowany fantastycznie; uderza tu szczególnie zestawienie zachwyty Świętego z wdziękiem aniołów.

Środek koła artystów florenckich zajmuje *Domenico Ghirlandajo* (1449 — 1494). Ubolewanie jego nad tem, że nie mógł pokryć murów okalających Florencję „historyjami”, oraz sława jako malarza,

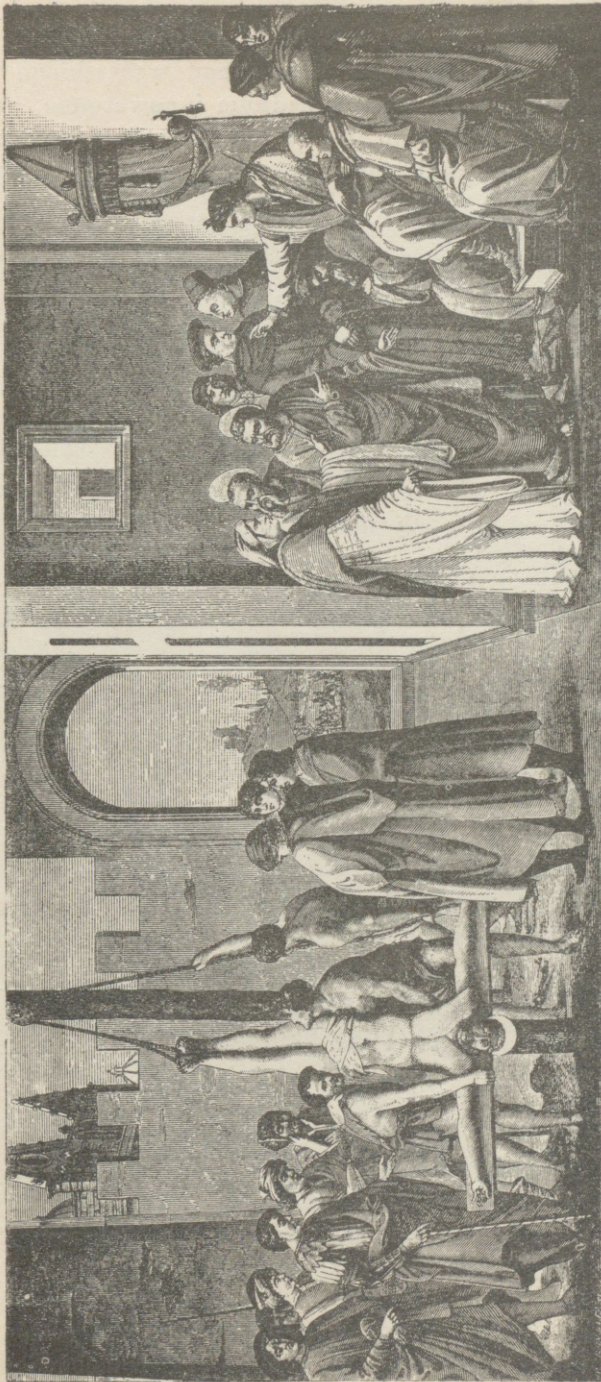


Fig. 133. Męczeństwo Sw. Piotra. Filippino Lippi. Florencyja. Kaplica Brancacci.

malującego niezmiernie szybko, charakteryzują go najlepiej, doszedł on bowiem do panowania zupełnego nad wszystkimi zdobytymi środkami malarskimi. Nie był on żadnym innowatorem, ani też nie posiadał predylekcyi do tego lub owego kierunku w sztuce, umiał atoli połączyć w harmonii zupełnej wyniki dążeń najrozmaitszych,



Fig 134. Wizya Św Bernarda p. Filipina Lippi. Florencya-Badia.

przyczem wielce mu było pomocnem upodobanie do majestatyczności, powagi, okazałości i wielkości kształtów postaci ludzkich. Domenico wykonał również znaczną ilość obrazów sztalugowych. Koloryt ich jest przyćmiony, odzwierciedlają one jednak słynne właściwości artysty, mianowicie równowagę w kompozycyi obok zupełnej swobody panującej w grupach większych. Z pośród utworów jego, jakie do dziś przetrwały we Florencyi — tam bowiem jedynie skonstatować można prawdę jego obrazowania — na szczególniejszą

uwagę zasługują: Pokłon pasterzy — w akademii (1485) i o symetrycznym układzie — Hołd trzech królów w kościele degli Innocenti (1488) (fig. 135). Jest on jednak najlepszy w malowaniu sposo-



Fig. 135. Hołd Trzech Królów. Dom. Ghirlandajo. Florencyja. Spedale degli Innocenti.

bem fresko. W S. Gimignano w kaplicy S. Fiony odtworzył życie patronów świętych, w kaplicy Syxtyńskiej powołanie apostołów Pawła i Andrzeja, w kaplicy Sassetti w S. Trinita we Florencyi sześć scen z życia S. Franciszka. Ghirlandajo, często powtarzając jeden

i ten sam przedmiot, musiał się starać o nadawanie mu coraz nowego wdzięku. Ilez to bowiem razy od czasu Giotta malowano już postać świętego! Ghirlandajo w Pogrzebie S. Franciszka nie uwolnił się od tradycyi w założeniu kompozycyi, podniósł ją atoli przez piękne tło architektoniczne, przez różnorodność charakterów, żywość wyrazu. Za najwybitniejszy utwór jego należy uważać niezaprzeczenie freski w presbiteryum kościoła S. Maria Novella, gdzie na trzech ścianach, podzielonych każda na cztery strefy, przedstawił życie Maryi i Jana Chrzciciela. Poczucie przestrzeni, wysoko roz-



Fig. 136. Odwiedziny. Obraz ścienny D. Ghirlandaja. Florencya. S. Maria Novella.

winięte w nim, kierowało nim w architektonicznem rozczłonkowaniu kompozycyi, poczucie zaś piękna strzegło go od surowej realistycznej twardzizny. W „Odwiedzinach“ (fig. 136) lub „Narodziinach Maryi“ nie brak głów portretowanych, każda poszczególna atoli postać zwraca uwagę wytwornością i pięknnością; całość owiewa technicznie czegoś wzniosłego, czyniące wrażenie, jak gdybyśmy się znajdowali wobec ludzi wybranych.

O ile płodny jest Ghirlandajo, o tyle rzadkie są zupełnie pewne co do autentyczności ślady działalności wyżej wspomnianego słynnego rzeźbiarza *Andrea Verocchio* (1435 — 1488). W historii zaś malarstwa nie przechodzi on niepostrzeżenie, o wybitnych bowiem jego zdolnościach, jako nauczyciela, świadczą tak znakomici mistrze, jak Lorenzo di Credi, Perugino, Leonardo da Vinci, którzy ze szkoły jego wyszli. Okoliczność, że rysunki Verocchia są często tak

bardzo podobne do rysunków Leonarda, pozwala na jeszcze jeden ważniejszy wniosek: Verocchio stworzył ów ideał piękna, który do wyrazu ostatecznego doprowadził w swych pracach Leonardo. Jedyny nieomylnie autentyczny obraz Verocchia — Chrzt Chrystusa



Fig. 137. Chrzt Chrystusa. Verocchio. Florencia. Akademia.

(fig. 137) ma poza tem jeszcze inną doniosłość, mianowicie że głowa anioła pierwszego, zwracająca się ku Chrystusowi, a nawet cały prawdopodobnie anioł był malowany przez Leonarda. Nie można się jednak zgodzić na to, żeby działalność Verocchia, jako malarza,

ograniczyła się jedynie na tym jednym, a w dodatku nieskończonym, obrazie. Na zasadzie studyów nad jego stylowością, jemu lub pracowni jego bywa przypisywana znaczniejsza ilość obrazów sztalugowych — fresków Verocchio nie malował — które dotychczas przypisywano innym autorom. Tyczy się to obrazu „Tobiasz z dwoma aniołami“ w akademii Florenckiej (fig. 138), obrazu mniejszego „To-



Fig. 138. Tobiasz prowadzony przez aniołów. Verocchio(?). Florenca. Akademia.

biasz” w Londyńskiej galeryi narodowej oraz wielu obrazów, przedstawiających Madonnę, bądź stojącą i trzymającą przed sobą Dziecię, bądź siedzącą i obejmującą je. Powinowactwo z płaskorzeźbami, wspólność cech z rysunkami ręcznymi mistrza, poszczególne znamiona, jakie powtarzają się u wszystkich jego uczniów (uczesanie głowy, układ małego palca i t. d.) nie dopuszczają żadnej wątpliwości co do wspólnego pochodzenia tych pokrewnych sobie obrazów. Pogląd dawny co do Verocchia o tyle się utrzymuje w dawnej sile, że znakomita działalność jego jako nauczyciela przewyższa jego

działalność produkującą i że wpływ ten na liczne grono artystów przedewszystkiem zapewnia mu wielkie historyczne znaczenie.

Z pomiędzy uczniów najbliższym mu był *Lorenzo di Credi* (1459 — 1537), malujący jedynie na sztalugach i zasłużony w kołach miej-



Fig. 139. Uwielbienie Dzieciątka Jezus. Lorenzo di Credi. Florencyja.

scowych z powodu udoskonalenia malarstwa olejnego. Jego obrazy, wykonane z najwyższą sumiennością i z przesadną niemal czystością, tchną jednocześnie łagodnością uczucia, odznaczając się nadto wspaniałym kolorytem. Z jego „Uwielbienia Dzieciątka” w akademii we Florencyi (fig. 139) wyłania się miły, niemal tęsknotą owiany rys.

Ten sam motyw, w prostszej tylko formie często się powtarza u Lorenza di Credi tak, że obrazy z Madonną klęczącą przed Dzieciąciem, które przed nią leży, stały się dla tego artysty niemal typowymi. Zawdzięcza go on, jak również i niektóre inne kompozycje, swojemu nauczycielowi, który je znów ze swej strony zaczerpnął z płaskorzeźby (Robbia?). Jeśli Lorenzo di Credi w wielu swych pracach stoi jeszcze na gruncie renesansu wczesnego, to w niektórych zbliża się już do pokolenia młodszego, jak np. w małym obrazku Zwiastowania w galerji Uffizi. Zaniechuje on wszelką obfitość szczegółów oraz akcesoryów i stara się akcją odtworzyć jaknajidealniej.

W obrazach Lorenza nie ujawnia się silnie zaakcentowana zdecydowana natura tak samo, jak w utworach *Piera di Lorenzo* (1462—1521), który otrzymał przydomek Piero di Cosimo od swego nauczyciela, *Cosima Rosselli* (1439—1507), czynnego w Rzymie (kaplica Sykstyńska) i we Florencji, mało jednak wybitnego. Vasari opisał Piera jako dziwnego świętego. O jego pomysłach dziwacznych i naturze fantastycznej świadczą w obrazach postaci zwierzęce; najbardziej zaś interesujące są jego pomysły mitologiczne, które, zastosowywane jako ozdoby do wspaniałych skrzyń i łóżek, wszedłszy w zwyczaj z początkiem stulecia, i zapoczątkowane przez *Della*, przez wielu malarzy były następnie z upodobaniem wprowadzane. Wyobraźnia narodowa pełna już była mytów starożytnych, zanim znajomość głębsza sztuki starożytnej zdobyła środki odpowiednie do wyrażania tej dziedziny, i skutkiem tej pomagano sobie tak samo, jak to później działo się na północy, mianowicie że podania dawne ubierano w strój nowelistyczny i w ten sposób zbliżano je do chwili bieżącej.

Szkoły lokalne Włoch środkowych z końcem w. 15 tracą charakter swej stałej i wyraźnej odrębności, zbliżają się do szkół sąsiednich, wymieniając z niemi nawzajem właściwości i zalety. Wyrównanie różnic powodują artyści wędrujący, którzy, czując się dobrze w miejscowościach odsuniętych od środowisk, zamieszkiwali w nich, lub też, nie zatrzymując się nawet dłużej, w rozmaitych miastach krzewili swoją naukę i wzory. Tak np. Umbrya, sąsiadująca z Toskanią, wysyłała młodych artystów do Florencji, którzy uczyli się tam poznawać właściwe kierunki sztuki oraz jej wielkie cele, zdobywając odwagę i siłę do nurtowania wśród potężnego prądu głównego. Ponieważ nie posiadała ona żadnych tradycji miejscowych, mogących oddziaływać, przeto ci rzucali się z prawdziwą zapamiętałością ku nowym zadaniom, jakie stawiało malarstwo florenckie i stawali się głównymi przedstawicielami postępu technicz-

nego. We Florencyi ginęli oni często w wielkim tłumie sił miejscowych, szerszą natomiast arenę otwierały im miasta prowincjonalne i mniejsze dwory książęce, skutkiem tego wnosili życie i ruch w koła artystyczne aż po Włochy północne. Najwybitniejszym wśród owych artystów wędrujących jest *Piero de'Franceschi* z Borgo S. Sepolero, prawdopodobnie najuczestniejszy z artystów w. 15. Ugruntował on zasady anatomii, a więcej jeszcze perspektywy, praktycznie zastosowując je w swych obrazach; zwracał również uwagę na



Fig. 140. Królowa Saby klęcząca przed drzewem Krzyża Świętego. Obraz ścienny Piera de Franceschi. Arezzo.

techniczne przyrządzanie farb, zagłębiając się w tajemnice nowopowstałej techniki malarstwa olejnego. W latach młodszych mieszkał we Florencyi, blisko żyjąc z Domenico Veneziano; później pracował w mieście ojczystym Rimini, w Urbino i Arezzo. W Arezzo wykonał swoje największe dzieło, szereg obrazów ściennych, w których opowiada podanie o Krzyżu świętym, o pogrzebie Adama, któremu włożono ziarno nasienia kleszczowiny pod język, aż po walki Maksencyusza i Chozroesa. Wszystkie poszczególne obrazy legendy: jak królowa Saba w belce mostu przed pałacem Salomona poznaje ramię główne Krzyża świętego i wielbi je klęcząc (fig. 140);

jak cesarzowi Konstantynowi we śnie ukazuje się anioł, wezwany przez cesarzową do odszukania drzewa Krzyża Św., mylnie (uważano to za Zwiastowanie), jak Krzyż prawdziwy został znaleziony i prawdziwości swojej dowiódł cudami i t. d. — są oddane barwnie i z wielką znajomością perspektywy. Bezpośredniość uczucia i wy-



Fig 141. Sykstus IV przyjmuje uczonego Platynę. Obraz ścienny Melozza da Forli. Rzym. Watykan.

razu musiała tu oczywiście stracić na sile plastyki wobec liczenia się z prawidłowością.

Czy *Melozza da Forli* (1438 — 1494) łączył z *Piero de'Franceschi* bezpośredni stosunek szkoły — niewiadomo; w każdym razie znał on jego utwory i czuł mu się bliskim. Napis na nagrobku nazywa go „uczonym perspektywistą” i istotnie w pracach jego znajdujemy wzory dobrej perspektywy i mistrzowsko — śmiało skrócenia.

Melozzo przeszedł atoli swego poprzednika pod względem siły i polotu fantazyi, większej wytworności zewnętrznej i głębszego uduchowienia swych postaci. Rozwijał on działalność w Forli, Urbino, Loreto (Capella del Tesoro) i w Rzymie. Rzym, gdzie za pontyfikatu Syxtusa IV zajął stanowisko wybitne, obecnie jeszcze posiada jego utwory najważniejsze, nadto fresk (dziś przeniesiony na płótno), upamiętniający budowę biblioteki Watykańskiej (fig. 141), i szczątki zniszczonego, niestety, obrazu Wniebowstąpienia, który dawniej zdobił sklepienie trybuny w SS. Apostoli. Obraz poprzedni przedstawia tylko ceremonię: papież Syxtus IV przyjmuje hołd klęczącego bibliotekarza Platiny w obecności kardynałów i ludzi dworskich. Silna charakterystyka postaci poszczególnych nadaje jednak obrazowi wiele życia wewnętrznego. Resztki Wniebowstąpienia Chrystusa z kościoła Apostołów (Chrystus błogosławiący, otoczony aniołami — w Kwirynale, pojedyncze postaci Aniołów (fig. 142) grających i cztery głowy apostołów w koś. Św. Piotra) budzą podziw nie tylko nowym sposobem rysowania postaci, tak, że widziane z dołu wydają się stojącymi prostopadle, lecz i spotęgowaniem uczuciem i proporcjami.



Fig. 142. Anioł-Melozza da Forli. Rzym. Baz. Ś. Piotra

Teraz dopiero dojrzewają owoce rozlicznych dążeń technicznych i studyów teoretycznych. Posłużyły one do tego, aby artyście zapewnić panowanie zupełne nad światem zewnętrznym; z chwilą zaś gdy takowe zdobył, sama żywość i prawda natury już mu nie wystarczała. Staje się on wyższym od tego, co go otacza bezpośrednio, zużytkowując atoli ową pewność dla nadania obrazom własnej fantazyi prawdy lub prawdopodobności zewnętrznej. Znów powstaje panowanie idealizmu, nie dawnego jednak, niezadawałającego się żywością obrazowania, lecz nowego, który wywalczył sobie grunt stałą drogą studyów z natury, pod pewnym względem zupełnie opa-

nowawszy prawdę. Niema nic bardziej pouczającego, jak porównanie obrazów o tym samym tytule z ostatnich dwóch okresów czasu – zanim artyści zaczęli bacznie obserwować świat zewnętrzny i potem, gdy już

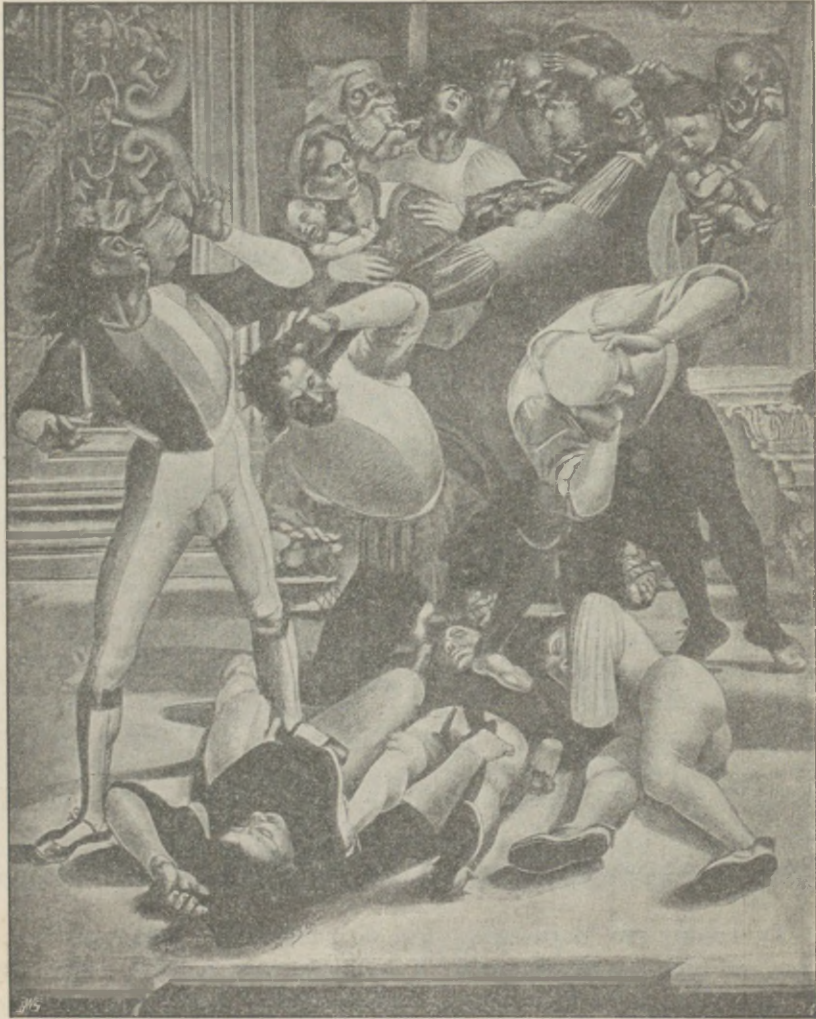


Fig. 143. Grupa niższa z Upadku Antychrysta, Signorelli Orvieto. Capella nuova w tumie.

nabyli doświadczenia z obserwacji zewnętrznych form życiowych. Upostaciowanie siedmiu sztuk wyzwolonych zajmowało już artystów w. 14. Melozzo również stworzył obrazy alegoryczne sztuk dla księcia Urbino (galerya narodowa w Londynie i muzeum w Berlinie).

O ileż inaczej i o ile z większym życiem, a przytem o ile dostojniej i uroczyściej pojął je on, o ileż piękniej scharakteryzował muzykę, by odróżnić ją od retoryki i dyalektyki! Lubowanie się w nadawaniu scenom okazałości i portretowość rysów przypominają drogę, jaką zdązał artysta — poza tem utwory jego zbliżają się już do w. 16. Z tak wielkiej przeto odległości winniśmy powitać w Melozzu jednostkę przełomową.



Fig. 144. Kara potępionych. Signorelli. Orvieta. Capella Nuova.

Wszakże nie jego jednego. Verocchio oraz *Luca Signorelli* (1441?—1523), pochodzący z Cortony, który jako młodzieniec znajdował się u boku Piero Franceschi w Arezzo, zasługują także na tę charakterystykę. Luca nie był kolorystą wielkim, lecz, co się tyczy zrozumienia ciała nagiego, śmiałości rysunku i szerokości ujęcia, jest on godnym poprzednikiem Michała Anioła pomimo, że kult ciała nagiego z innych u niego powstaje źródeł. Właściwości te ujawniają się równie wyraźnie w jego obrazach sztalugowych, jak

i ściennych, oraz w jednakowej mierze i bez względu na to, czy odtwarzają mity starożytne, czy też świętych chrześcijańskich. Pan wśród pasterzy, zabawiających go grą na flecie (muzeum Berlińskie), jakkolwiek twardy w kolorze, dowodzi zupełnego mistrzostwa Si-



Fig. 145. Grupa niższa (prawa) z Upadku Antychrysta. Signorelli. Orvieto. Capella nuova.

gnorellego w modelowaniu ciał nagich: Madonna z dwoma archaniołami i ojcami kościoła w akademii Florenckiej pociąga wzrok układem, trzymanym w tonie uroczystym, szerokimi rzutami ubrań i potężnymi kształtami postaci męskich. Luca również pędził życie niespokojne, wędrujące, w wielu miastach pozostawiwszy liczne ślady swej działalności, zupełnie wolnej od wszelkich miejscowych

tradycji. W Loreto, w Casa Santa, malował freski, wyobrażające apostołów, ewangelistów i ojców kościoła, w Rzymie w kaplicy Sykstyńskiej — ostatnie czyny i śmierć Mojżesza; w Monte Oliveto (pod Siena) przedstawił życie Św. Benedykta w ośmiu obrazach ściennych, wreszcie w katedrze w Orvieto stworzył (1499) swoje najważniejsze dzieło: ostatnie rzeczy. Kazanie i upadek antychrysta (fig. 143), powstanie zmarłych z grobów, kara potępionych (fig. 144) i wejście do raju są odtworzone wprawdzie w sposób legendowy, lecz zupełnie indywidualny. Niemile czynią tu wrażenie

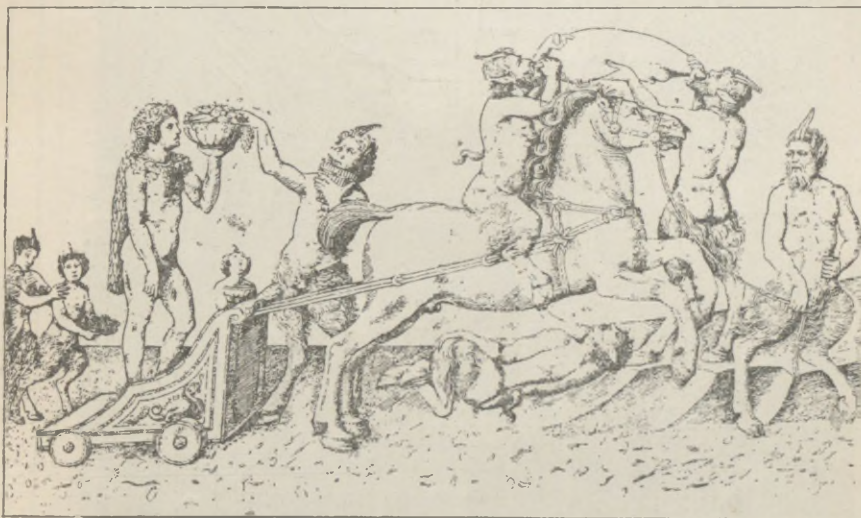


Fig. 146. Rysunek Jakóba Bellinięgo. Paryż. Luwr.

przepoężne postaci proroków (fig. 145) oraz figury nagie pełne silnego życia wewnętrznego, w których nadzwyczaj jasno wypowiadają się właściwości artystyczne Signorellego. Bardziej rozwinięte zadania, bardziej dramatycznie zaostrzone traktowanie i głębsze uduchowanie głów bardziej odpowiada jego naturze. Zupełne rozwiązanie tych zadań pozostało rzeczą pokoleń młodszych.

Włochy Północne jak w rzeźbie, tak i w malarstwie zupełnie samodzielnie występują obok szkoły florenckiej; pod wieloma zaś względami nawet dorównują jej. Najpowaźniejszą widownię sta-

nowi tu Padwa. Gorliwość artysty-hafciarza Francesca Squarcione (1394—1474) jako zbieracza, który, podróżując, zdobył szereg wzorów, rysunków (także odlewów gipsowych?) i kazał się posługiwać nimi ludźmi młodym, ubocznie przyczyniła się do tego, że w Padwie powstał kierunek, który zwłaszcza pod względem zdobniczym

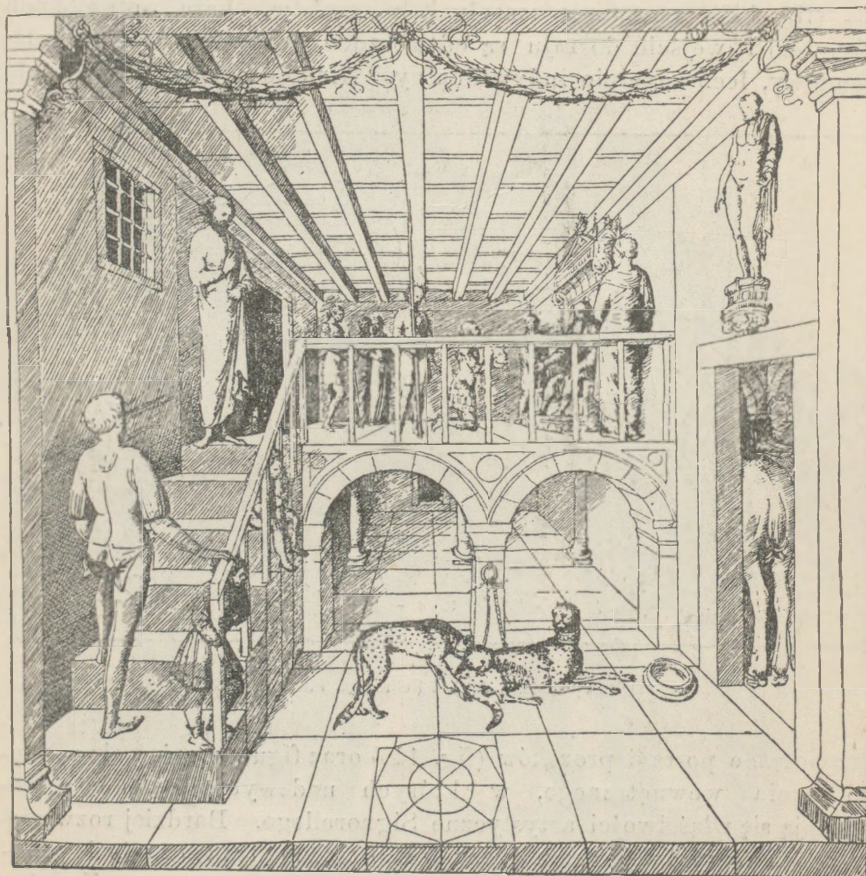


Fig. 147. Rysunek Jakóba Belliniego. Paryż. Luwr.

za punkt wyjścia miał antyki. Duch doktrynerski Paduańczyków wywoływał upodobanie do allegorii, budząc nadto skłonność do rozwiązywania zadań matematyczno-perspektywicznych. Wpływ Donatella zalecał baczniejsze obserwowanie kształtów i naśladowanie ich. Wszystkie właściwości szkoły Padewskiej, spotęgowane przytem dzięki silnej osobowości artysty, widzimy połączone w dziełach najwybitniejszego mistrza: *Andrea Mantegni* (1431—1506). Stosunki

z teściem *Jakóbem Bellinim*, który dłuższy czas mieszkał we Florencji, i przylgnął do łagodnego *Gentile da Fabriano*, wybitnego kolorysty, wprowadziły do jego natury artystycznej pierwiastek nowy, przyczem na zasadzie pozostałych po Bellinim (Paryż, Londyn) rysunków, stwierdzić musimy, że wpływ jego był najtrwalszy i najsil-

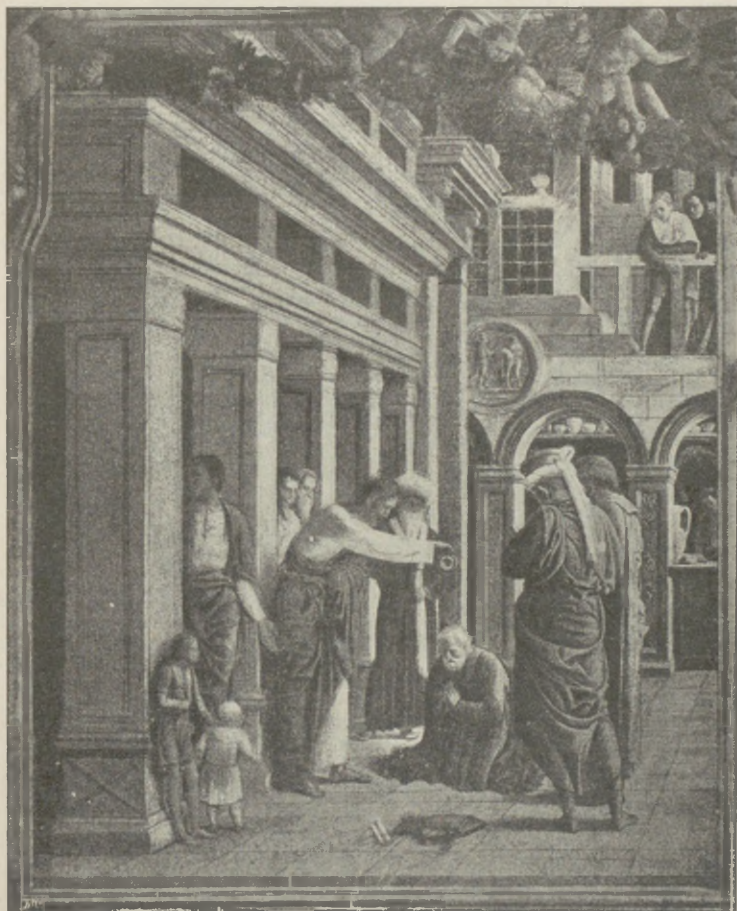


Fig. 148. Św. Jakób chrzci poganina. Mantegna. Padwa. Eremitani.

niejszy. U Belliniego widzimy studyowanie antyków (fig 146) i perspektywy (fig. 147) i jednocześnie stwierdzamy właściwości te u Mantegni powstałe na tym samym gruncie. Najwcześniejsza działalność jego przypada na Padwę, gdzie zajęty był malowaniem w kaplicy kościoła Eremity fresków z życia Św. Jakóba i Krzy-



Fig 149. Margravia Ludwik II z rodziną. Mantegna. Mantua 2Castello di Corte.

sztofora wraz z innymi malarzami z koła Squarcione'a. Bogata architektura ożywia tam tło, postaci doskonale wypełniają przestrzeń, skrócenia są rysowane z wielką pewnością, wszędzie widać uwagę zwróconą (fig. 148) na prawdziwość i na „ściśłą, jasną współczesność“ przedstawienia rzeczy. W r. 1459 Mantegna otrzymał wezwanie od markiza Ludwika Gonzagi i po wielu układach przeniósł się do Mantui w sześćdziesiątym roku życia. Freski w Castello di Corte, portret margrabiego Ludwika III w otoczeniu rodzinnym, jak również inny, który wyobraża go wraz z obydwojoma synami

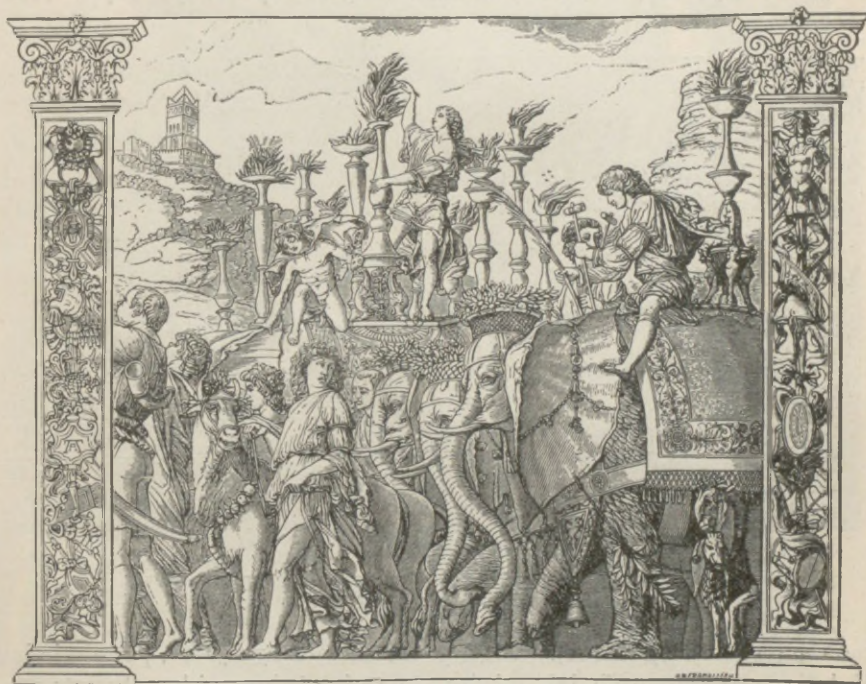


Fig. 150. Z pochodu tryumfalnego Cezara. Mantegna. Zamek Hamptoncourt.

księżmi, wnukami i panami nadwornymi (fig. 149),—przedewszystkiem zaś pochód tryumfalny Cezara namalowany w dwadzieścia lat później: dziewięć obrazów malowanych na papierze farbami klejowymi i naklejonych na płótno, przeznaczonych do udekorowania jednej z sal (obecnie w Hamptoncourt pod Londynem), stanowią dzieła najwybitniejsze z czasów jego działalności mantuańskiej. Trębacze, rycerze, niosący na tablicach wyobrażenia czynów zwycięskich, lub ostentacyjnie trzymający przed sobą trofea, zwierzęta ofiarne, słonie, obładowane zdobyczą (fig. 150), pojmani w niewolę

śpiewacy i tańczący, wreszcie sam tryumfator na rydwanie dwukonnym ciągną w długim pochodzie. Jakiś uczony Paduańczyk, zaprzyjaźniony z nim, zrobił mu podług dawnych pisarzy opis sceny, on zaś sam przestudyował w tym celu szczegółowo wiele antyków. Pomimo to dzieło to nie ma wcale charakteru antycznego, przeciwnie — Mantegna bierze większość postaci wprost z natury, niektórym zwłaszcza głowom młodzieńczym nadając tyle wdzięku i świeżości, że nic równego w w. 15 się nie spotyka. Freski w Castello di Corte w postaciach portretowanych dowodzą uważnej obserwacji natury, która aż do złudzenia zmysłów potęguje się w obra-



Fig. 151. Z fresku na suficie Mantegni w Castello di Corte w Mantui.

zach na suficie (fig. 151). Figury na suficie rysuje on, podobnie jak Melozzo, w ten sposób, jak gdyby się te istotnie znajdowały w przestrzeni powietrznej. Lubowanie się w bogatym układzie tła możemy już widzieć w obrazach freskowych Mantegni; mógł on tu bez żadnej przeszkody uwidocznic swe studia nad antykami i perspektywą. Skłonność tę zdradzają również jego obrazy sztalugowe, zwłaszcza wcześniejsze. Wieńce owoców, pełne i bogate pilastry zdobią obraz w ołtarzu w koś. Św. Zenona (w Weronie), przedstawiający Madonnę na tronie, otoczoną chłopcami grającymi (około 1460); na obrazie w galeryi wiedeńskiej nad kolumną starożytną unosi się pogrążona w głębokim bólu postać Św. Sebastjana; Madonna della Vittoria w Luwrze (1496) siedzi również w otoczeniu kwiatów. Że nie koniecznie jednak był mu ten przepych potrzebny dla osiągnięcia

zupelnego wrażenia artystycznego, dowodzi tego Madonna ze Św. Janem, Św. Magdalena w galerji Narodowej w Londynie (fig. 152) oraz Madonna w Breza pod Medyolanem, otoczona chórem aniołów.



Fig. 152. Madonna z Św. Janem Magdaleną, Mantegna. Londyn.—Galerya narodowa.

Wdzięk wielki oraz miękkość kształtów, uważane zwykle za właściwości szkoły weneckiej, występują tu w całej sile. Mantegna wprowadzał także do obrazów swoich pomysły z zakresu mitologii

i allegoryi. Uprzywilejowały je sobie sfery wysokie, które w owej już chwili na siebie wzięły protektorat sztuki, z upodobaniem gromadziły obrazy w gabinetach lub pracowniach (jak to czyniła np. w Mantui Izabella Gonzaga), tem więcej, że łączyły one zarówno związek swym z poezją owego czasu jak i wdziękiem strony malarzkiej.

Sama działalność malarska Mantegni nie mówi dostatecznie o jego znaczeniu. Wśród włoskich *miedziorytników* zajmuje on bezwarunkowo pierwsze miejsce. Początki historii miedziorytnictwa



Fig. 153. Włoski miedzioryt (około 1450)
Berlin.

we Włoszech pod wieloma względami toną jeszcze w mroku. Pomijając wiadomość Vasarego o wynalezieniu miedziorytu przez Maso Faniguerrę, jako niewiarogodną, a trzymając się ściśle jedynie faktu, że złotnicy, zanim przystępowali w robotach emaliowanych do wypełnienia zagłębień płyty srebrnej masą niellową, mieli zwyczaj odtłaczania na papierze wyrytowanego deseni,—być może natrafimy na źródło powstania miedziorytu. Trzeba wszakże nadmienić, że te odciski niellowe, jakie się dotychczas przechowały, są młodsze od najstarszych miedziorytów, które powstały prawdopodobnie około połowy lub na krótko przed połową w. 15. Dowody najstarsze w tym względzie, jak np. wizerunek kobiety w „Kupferstichkabinet” w Berlinie (fig.

153) wskazują, jako miejsce pochodzenia swojego, Florencję. Mimo tego jednak dzisiejsze wiadomości nasze nie pozwalają nam jeszcze rozwiązać pytań: kto we Włoszech pierwszy wykonał płytę miedziorytniczą z celem reprodukcji rysunku i kiedy się to stało? Jako pierwszy miedziorytnik włoski bywa zwykle wymieniany, nieznanym poza tem, *Baccio Baldini* (ur. 1435), w bezpośrednim zaś związku z nim Sandro Botticelli. Przypisywane mu ryciny (proroków, sybill, planet, t. z. gra w karty, a właściwie pouczająca księga obrazów, przedstawiająca stany ludzi, muzy, sztuki wolne, cnoty, planety i in.) rozłożyłoby należało na większą ilość rąk i nie jedynie florenckich i na znaczniejszą przestrzeń czasu. Jedynie, pewne co do daty, sztychy, ilustracje do książki „o treści budującej”: „monte sancto di Dio”, oraz do Danta, przypadają na lata 1472 i 1481 i dowodzą jeszcze bardzo słabej techniki. Okolicz-

ności te osłabiają przeto uroszczenia sztycharzów florenckich do roli przewodniczenia oraz prawdopodobieństwo, że sztuka miedziorytnicza dostała się do Włoch Północnych dopiero z Florencyi, lub że Mantegna uczył się jej od sztycharzy florenckich. Nieprawdopodobieństwo to okazałoby się jeszcze większe, gdyby można stwierdzić, że początki działalności Mantegni, jako sztycharza, przypadają już na czasy padewskie, a więc przed r. 1460. W każdym razie sztycharstwo rozwinęło się i doszło do zupełnego rozkwitu na gruncie Włoch Północnych, podczas gdy we Florencyi szybko upadało. Największa w tym względzie zasługa należy się Mantegni. Rys surowości jego fantazyi oraz lubowanie się w zaostreniu wyrazu w miedziorytach uwydatnia się silnie. To, co się wydaje w niektórych obrazach, jak np. w zmarłym Chrystusie (Brera) suchością i brakiem sentymentu, tu odtworzenie prawdy, nie cofające się nawet przed brzydota, otrzymuje pewne fantastyczne zabarwienie. Takie robi wrażenie Biczowanie, Złożenie do grobu, Chrystus w przedpieklu, Matka B. (siedząca) z Dzieciątkiem u piersi. Cechy te znalazły uznanie i naśladowców wśród współczesnych. Mantegna i wogóle cała szkoła padewska jest źródłem wykwitnięcia życia i skutkiem tego niewiele szkół północnych uchylić się mogło od jej wpływu, któremu uległa nawet najsamodzielniejsza ze wszystkich szkoła wenecka.

Zdaje się, że zapotrzebowanie obrazów Wenecyi zaspakajała w pierwszej połowie w. 15 wyspa sąsiednia Murano. Najważniejszą rolę odgrywają tu dwaj malarze: Jan (Alemannus) i *Antoni da Murano*. Wykonali oni wspólnie znaczną ilość obrazów ołtarzowych, w których nietylko ulubione ubranie gotyckie, lecz i rys surowej pobożności oraz uroczyste pozy figur, wskazują na stałe poddawanie się jeszcze tradycjom. Postaci ich nie tworzą grup jednolitych: każda z nich istnieje dla siebie samej tak, jak to bywa ze świętymi wycinanymi w drzewie na skrzydłach ołtarzów średniowiecznych; przytem żaden związek duchowy nie łączy ich z sobą. Jasne, wesołe zabarwienie, lubowanie się w złotych ozdobach wskazują na ową radość życia, jaka się później w szkole weneckiej ujawniła, jako zmysł odziedziczony; by zbliżyć się jednak do celu i obrazowość wprowadzić na grunt prawdy, potrzebowała obcej pomocy i tu w pierwszym rzędzie szkoła wenecka korzystała z wpływów padewskiej. Dowód tego mamy w obrazach ołtarzowych *Luigi Vivarini'ego* i *Carla Crivelli*. Obaj malarze byli czynni w drugiej połowie w. 15; pierwszy ma pewną wspólność z malarzami z Murano, drugi, lubujący się w podrózach i łatwo poddający się różnym wpływom, jak tego dowodzą obfite ozdoby w akcesoryach jego obrazów, zostaje również w zależności od kierunku dawnego; obok tego spostrze-

gamy tu jednak liczne reminiscencye szkoły padewskiej. Zarówno Luigi Vivarini (fig 154), jak i Carlo Crivelli (fig. 155), którego najlepsze dzieła posiada galerya w Brera, głowy swoich postaci poprzedzają studjami z natury, potęgując czasem żywość ich do wysokiego nawet stopnia. Crivelli wyraźnie zapożycza wieńców z owocami i dekoracyi dla tła od Mantegni, na którym wzorował się również w budowie kompozycyi. Brakowało atoli jeszcze nieod-

Fig. 154. Madonna ze świętymi. Lucei Vivarini. Wenecya. Akademia.



zownie potrzebnego dla szkoły tej środka, mianowicie silniejszego ożywienia postaci barwami. Brakowi temu zapobiegł szczęśliwie wypadek, jeśli za wypadek, a nie za coś więcej uważać należy osiedlenie się w 1474 r. w Wenecyi malarza, który przekonał artystów miejscowych do malarstwa olejnego, nadając portretowi znaczenie i rozpowszechnienie niebywałe. Podanie czyni Antonella da Messi-

na uczniem Jana van Eycka. Technikę malarstwa olejnego nabył on niewątpliwie od jakiegoś malarza flandryjskiego, w rysunku atoli i w wyborze form zdradza pochodzenie włoskie. W jego *Madonnie ze Św. Grzegorzem i Benedyktem* (pinakoteka w Messynie), obecnie stanowiąca z obrazem skrzydłowym *Zwiastowania* jeden wielki obraz, łączą się pierwiastki staroweneckie z umbryjskimi (*Gentile?*). Większą wartość artystyczną mają jedynie tylko jego por-



Fig. 155. Hołd pasterzy. Carlo Crivelli. Strasburg. Muzeum.

trety, z których najlepsze posiada Luwr i Muzeum Berlińskie. Dobre stopienie barw i delikatne łączenie ich półtonami nadają im okrągłość i żywość, która musiała zadziwiać współczesnych i skłaniać ich do naśladownictwa. W ten to sposób ułożyły się podwaliny weneckiej szkoły malarstwa. Synowie starego Jakóba Bellini'ego, Gentile i Giovanni odziedziczyli je i wstąpili na nie, rozpoczynając ów pochód, który z biegiem czasu doprowadził szkołę wenecką do tak wielkich tryumfów.

Istnieje znaczna ilość szkół drugorzędnych, które powstały w toku wieku 15 po części w starych środcwiskach sztuki, jak np. w Sienie, po części zaś w stolicach nowo występujących dynastyi książęcych. W każdej z nich poszczególnie stwierdzić można mniej lub więcej tęgich mistrzów; wszyscy przyczyniali się do wzrastającego rozkwitu

sztuki włoskiej pomimo tego, że za wybitnych członków historycznego jej rozwoju uważać ich nie można. W górnych zwłaszcza Włoszech niema prawie ani jednego miasta większego, któreby się nie mogło poszczycić, począwszy od połowy w. 15, pokazniejszym zastępem artystów. Na czele szkoły Werony, która w poprzednich już wiekach zaczęła rozkwitać, stoi nie kto inny, jak słynny medalier Vittore Pisano czyli Pisanello (1380?—1451). Jego olbrzymie obrazy ścienne w pałacu Dozów oraz w Lateranie uległy niemal zupełnemu zniszczeniu, ale oprócz resztek fresków w Weronie i Medyolanie i kodeksu Ballardiego w Luwrze, znaczna ilość obrazów sztalugowych Vittora znajduje się w galerii Narodowej w Londynie (fig. 156), a nadto i gdzieindziej; pouczają nas one o właściwościach Vittora, mianowicie o jego sumiennych studyach zwierząt, o lubowaniu się w bogatych tłach krajobrazowych i jaskrawych kostyumach, ale jednocześnie o pewnym wahaniu się między pojęciem dawnym (typowość) a nowym (realizm). O szkole tego mistrza nic nie wiemy, przeciwnie utwory późniejszych malarzy Werony, jak np. znanego miniaturzysty *Liberale da Verona* (1451 do 1536), a zwłaszcza *Francesca Buonsignori* (1455—1519) traktowaniem tła architektonicznego zdradzają wpływ Padwy. Układ ogólny w licznych obrazach Madonn głównego przedstawiciela malarstwa *Vicenty-Bartolomea Montagni* (1450—1523) również wskazuje na zależność jego od padewsko-weneckiej sztuki.

Działalność epokowa Leonarda da Vinci przyćmiła starszą szkołę medyolańską. Jego znakomite zjawienie się zaćmiewa całe otoczenie. W Lombardyi nie brakowało przed nim malarzy dzielnych, którzy, jak np. *Vicenzo Foppa* (czynny od połowy wieku w Medyolanie, zmarł w Brescii 1492), mogli konkurować w malowaniu nawet freskowem z kolegami miast innych (kaplica S. Pietro Martire w S. Custorgio), w obrazach zaś sztalugowych, a szczególnie Madonn, umieli wyrazić wdzięk wielki i wytworny spokój. Obok Foppy sławą największą cieszyli się artyści młodszy: Ambrogio da Fossano zwany *Borgognone* († 1523) i t. z. *Bramantino*, nazywający się właściwie *Bartolommeo Suardi*, którego Bramante w początkach w. 16 zabrał z sobą do Rzymu.

Mniejsze miasta Włoch Północnych nie miały dostatecznie silnych tradycji miejscowych, któreby mogły decydująco wpływać na artystów. Skutkiem tego artyści wędrowni zdobywają łatwo wpływ silniejszy, a mistrze miejscowi chętnie idą za wzorami i przykładami, sprowadzanymi skądinąd. Zbadanie owych szkół miejscowych jest wobec tego niezmiernie pouczające dla sprawy znajomości rozszerzania się i krzyżowania rozmaitych kierunków

sztuki w drugiej połowie w. 15. Przeciwności zacierają się powoli, wzmacnia się natomiast ogólny grunt sztuki, który czyni naród zdolnym do przyjęcia stylu nowego, powszechnego.



Fig. 156. Ukazanie się Matki Boskiej. Vittoria Pisano Londyn. Galeria narodowa.

Szkoła Ferrarska przedstawia doskonały przykład krzyżowania się najrozmaitszych pierwiastków artystycznych. Ośrodkiem kultu sztuki był dom książąt Este, którzy gromadzili i zatrudniali

na swym dworze licznych malarzy. Głównym pomnikiem zamiłowania ich do sztuki są (niestety w połowie tylko zachowane) freski w pałacu Schifanoja, wykonane za czasów księ-



Fig. 157. Zwiastowanie. Francesco Cossa. Dreźnie.

cia Borso 1467—1471. Po części potracają one o ulubione od czasów Petrarcki „Trionfi“, w części obejmują pewne idealne koła alegoryi, które wyraz swój najdoskonalszy znalazły w najstarszych miedzio-

rytach włoskich, poza tem jednak wyobrażają one i samodzielne, pełne świeżości sceny z życia Borsy. Treść obrazów, wypełniających strefy, biegnące jedne nad drugimi, stanowią zajęcia właściwe miesiącom i sceny dworskie, następnie znaki niebieskie w postaci zwierząt, alegorycznie rozwinięte, i wreszcie postaci bogów na wozach tryumfalnych, rozpoczynające każdy miesiąc. Słowem, tworzą one formalny kalendarz. Najwięk-za część tych ozdób freskowych przypadła w udziale *Franceskowi Cossa* i *Cosimowi Tura*. Cossa wycho-



Fig. 158. Ogród Muz Izabelli d'Este. Lorenzo Costa. Paryż. Luwr.

wywał się pod wpływami Padwy, co wyraźnie da się poznać (fig. 157) np. w jego Zwiastowaniu w galerji Drezdeńskiej. Zależność od wzorów obcych odzywa się znowu w pracach Cosima Tura (zw. Cosme 1432—1495), nadwornego malarza księcia Ercole I oraz w pokoleniu malarzy młodszych. Tak np. *Lorenzo Costa* (1460—1535), początkowo uczeń Tury, conajmniej w swych późniejszych utworach w Mantui idzie śladami Mantegni. Jego „Ogród muz“ w Luwrze (fig. 158) ujawnia zarówno pod względem sposobu pojmowania rzeczy, jak i kształtów, gdziekolwiek antykowych, widoczne powinowactwo z kierunkiem Mantegni. Rzadkie utwory Ercola de'Rober-

ti Grandi († 1513) jeszcze wyraźniej ujawniają wpływy tego ostatniego. Ferrarczycy atoli ze swej strony również oddziaływali na zewnątrz. Cossa i Costa pracowali także w Bolonii, dokąd przenieśli właściwości szkoły ferrarskiej.



Fig. 159. Madonna w ogrodzeniu z róż. Francesco Francia. Monachium. Pinnkoteka.

Wpływ wzajemny, jaki obustronnie wywierali na siebie Costa i naj-słynniejszy malarz Bolonii *Francesco Raibolini* (1450—1518), zwany Francia, z trudnością da się wyraźnie oznaczyć; w każdym razie byli oni bliźcy sobie. Francia, wykwalifikowany jako złotnik, nie był naturą bogatą, w dość ciasnym wprawdzie zakresie stworzył on jednak dzieła wybitne. Powtarzał ciągle raz obrany typ Madonny; emalio-wego jakby gładkiego malowania wyzbył się dopiero w wieku póź-

niejszym. Znając jednak choćby jeden z jego obrazów z Madonną, na widok wszystkich innych doznawać się będzie tego samego wrażenia, wywołanego łagodnym, marzycielskim rysem typu kobiecego, pełnego wdzięku i wyrazu pobożności. Odnosi się to zarówno do obrazów, w których Madonna stoi przed Dzieciątkiem w skupieniu pobożnym (fig. 159), jak i do licznych wyobrażeń Madonn, przedstawiających cichą radość szczęścia rodzinnego. Gdy jednak Francji wypadnie wyrazić siłę dramatyczną, widać, że przechodzi to granice jego uzdolnienia.

Rysy charakteryzujące Francję przeniósł do Urbino uczeń jego *Timoteo Viti* (1467—1523). Ślady tego wpływu mają tylko starsze obrazy Timotea, który wprawdzie w formie znacznie osłabionej zaszczerpił go i młodemu Rafaelowi. I tak oto w rozwoju sztuki włoskiej ogniwa poszczególne łączą się w jeden łańcuch. Okresy idące jedne za drugimi, tak jak szkoły i kierunki łączą się wzajemnie to zewnętrznie, to wewnętrznie. W Urbino, dokąd przesiedlił się Timoteo, pochodzący z Ferrary, ksiądz Federigo zgromadził koło siebie licznych włoskich i niderlandzkich malarzy. Wywołało to nowe kombinacje, które miały znów następstwa własne. I tak np. niderlaneczyk, Justus z Gandawy wywarł wpływ na Melozza. Melozzo przekazał go znów *Giovanniemu Santi*, ojcu Rafaela († 1494) z tą tylko różnicą, że ten nie mógł uwolnić swoich postaci męskich od pewnej niezgrabności, postaci zaś Madonny nadawał ton łagodny i miękki. Okrom fresków w S. Domenico w Cagli, w Urbino przechowało się wiele jego obrazów sztalugowych, wyobrażających przeważnie Madonny.

O ile malarstwo florenckie głównie zmierza do tego, aby dobrze pojąć różnorodność życia ludzkiego oraz cały świat zjawisk, a padewskie tak dalece hołduje humanizmowi, że może zadawałać jedynie ludzi najwyższalańszych, o tyle szkoła umbryjska przeważnie zachowuje charakter narodowo-religijny. Od ojczyzny Św. Franciszka, miejscowości w starożytności znanej już ze swych świątyń, czego innego spodziewać się nie można. Na gruncie umbryjskim, w miastach poszczególnych i na dworach dynastów mniejszych, np. Trincich w Foligno, powstało wiele szkół miejscowych. Oprócz dzieł *Ottaviana Nelli* z Gabio († 1444), którego Madonna del Belvedere w S. Maria Nuova w Gubbio odznacza się miłym wdziękiem i jasnym promiennym zabarwieniem, lecz grzeszy niewyrobieciem poczucia kształtów, — o istnieniu szkół tych świadczą utwory liczne *Niccola di Liberatore*,

błądnie zwanego Alunno (1430—1502). Obrazy jego niewątpliwie robiły wrażenie na wierzących i musiały im się podobać, wyobrażają bowiem siły niebieskie łagodnymi i przyjacielskimi, a rzeszę, modlącą się do nich, pełną wiary w opiekę ich i pomoc. Artysta ten pozostał wszakże na boku wobec ogólnego prądu sztuki, jaki we Włoszech środkowych nadawali jej przodownicy, duch zaś szkoły umbryjskiej odbił się w życiu ogólnem sztuki włoskiej dzięki *Gentilemu da Fabriano* († 1428, znanemu już przed r. 1414). Obrazy, jakie



Fig. 160. Hołd Trzech Królów. Gentile da Fabriano. Akademia.

pozostały po Gentilim (Hołd królów w akademii florenckiej fig. 160) nie dają dość jasnego pojęcia o znaczeniu tego człowieka, który wiódł życie ruchliwe, i, podróżując stale między Rzymem a Wenecją, pozostawiał po sobie zwłaszcza w tej drugiej ślady głębokie, które dziś z wyjątkiem nielicznych szczegółów niestety zaginęły.

W biegu tego stulecia Umbria wysuwa się na plan pierwszy. Już *Fiorenzo di Lorenzo* (1472), ulegając silnie wpływom Florencyi, wy-

szedł po za granicę stylu prowincjonalnego. Podstawa zaś, na której sztukę swoją oparł nauczyciel Raffaela: Pietro Vanucci z Citta della Pieve (1446—1523), zwany zwykle *Pietro Perugino*, jest jeszcze lepsza. Przypuszczać należy, że znajomość perspektywy, którą chętnie popisował się on w swoich pracach, zawdzięcza *Piotrowi de'Franceschi*, wielką zaś biegłość kolorysty, jaka cechuje go w malowaniu olejnem, nabył w pracowni Verocchia we Florencyi, która, śmiało powiedzieć można, obok Perugii była drugą jego ojczyzną. Perugino współzawodniczył z artystami florenckimi; dłuższy jego pobyt we Florencyi powtarzał się kilkakrotnie i, zdaje się, że posiadał jednocześnie nawet dwie pracownie: jedną we Florencyi, drugą w Perugii. Jego talent był niewielki, skutkiem tego i rozwój jego nie trwał długo, na najwyższym zaś stopniu doskonałości widzimy go już we freskach kaplicy Sykstyńskiej. Sława jego trwa do początków w. 16, ostatnie zaś dwadzieścia lat jego życia nie przyczyniają się do jej rozgłosu. Freski kaplicy Sykstyńskiej, wyobrażające życie Chrystusa i Mojżesza są charakterystyczne nie tylko dla osobistego rozwoju Perugina, lecz i dla stanu malarstwa Włoch środkowych z końca stulecia. Florency i umbryjscy artyści, występując tu jako współzawodnicy, wymieniali między sobą zalety osobiste. Florency uczyli się od umbryjskich bogatszego układu tła i bardziej malowniczego traktowania go, ci zaś przejmowali od tamtych siłę rysunku i zwartość kompozycyi. Grupa środkowa we Wręczeniu kluczków Św. Piotrowi (fig. 161), w tym jedynym fresku, jaki z pewnością zupełną przypisać można Peruginowi, nie tylko jako kompozycya, lecz i jako wykonanie zawdzięcza jednolitość układu wpływom florenckim. W późniejszych freskach Perugina rodzimość natury jego ujawnia się wyraźniej. Obraz Chrystusa Ukrzyżowanego w S. M. Maddalena de'Pazzi we Florencyi, gdzie przebywał przeważnie między 1490—1499 i najlepsze swoje wykonał rzeczy (fig. 162) odznacza się szczególnie wielką siłą wyrazu postaci, przejętych bólem i wymownym nastrojem pejzażu; o ściślejszy atoli związek figur, umieszczonych pod wysokimi łukami, nie dbał wcale. W trzecim utworze freskowym Perugina w Cambio w Perugii, pochodzącym z r. 1500, gdzie dekorował ściany i sufit, kusząc się o oddanie tematów z zakresu zadań humanistycznych, kompozycya posiada jeszcze więcej wdzięku (fig. 163). Postaci jednak, wyobrażające cnoty poszczególne, bohaterowie i prawodawcy starożytni stoją obojętnie jedni obok drugich, nie połączeni żadnym punktem środkowym, ku któremu zwracałyby się ich oblicza i ruchy.

Pomimo słynnej opieszałości i powolności Perugino pozostawił liczne owoce twórczości również jako malarz sztalugowy. Wezniej

od współczesnych mu artystów wyzyskał zalety malarstwa olejnego. Koloryt jego jest zawsze ciepły i przyjemnie stonowany, często po-



Fig. 161. Grupa środkowa Wręczenia kluczków. Pietro Perugino. Rzym. Kaplica Syktyńska.

łykliwy; dzięki temu zapomina się o pewnej ciasnocie wyobraźni

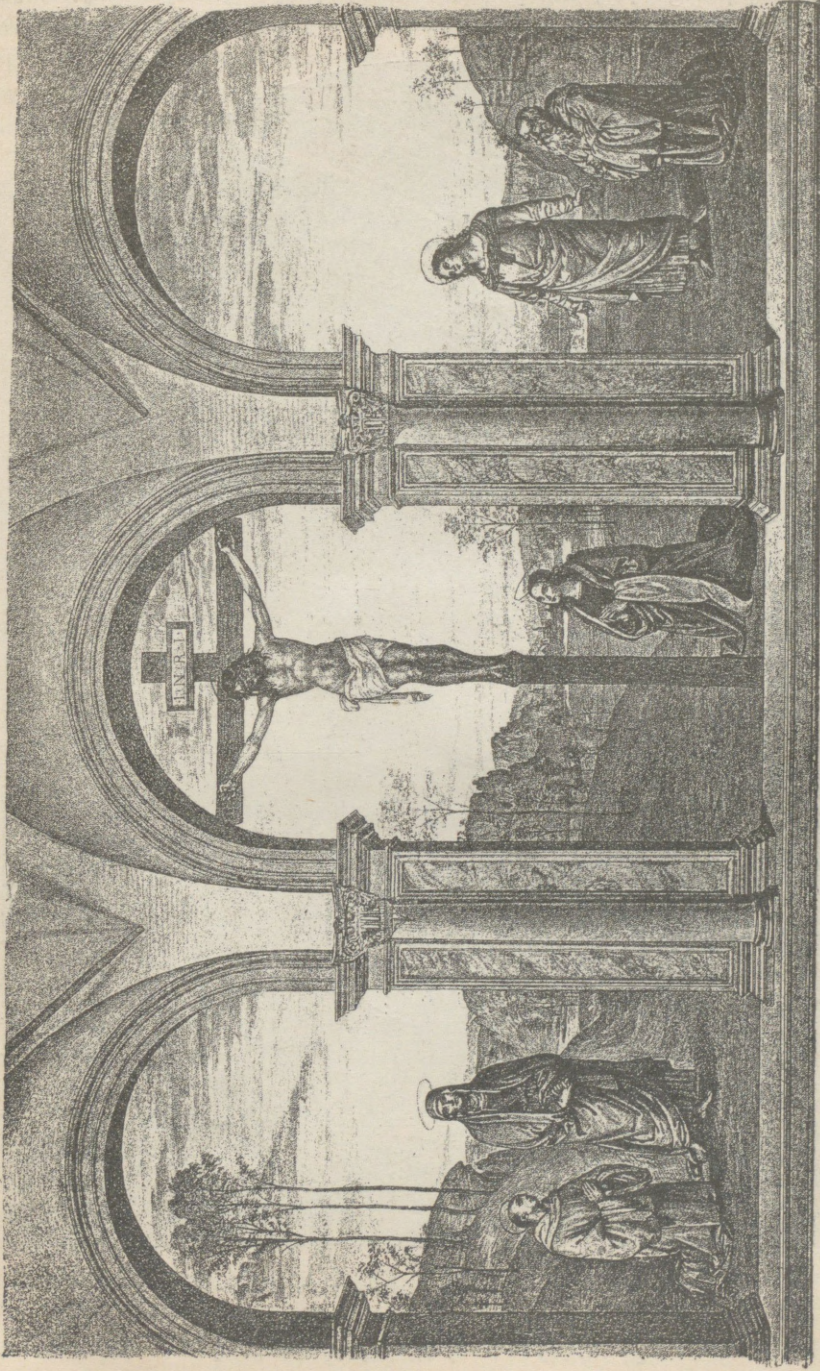


Fig. 162. Chrystus na Krzyżu. Perugino. Florency. S. Maria Maddalena de'Pazzi.

Perugina, polegającej na powtarzaniu z przyzwyczajenia jednego i tego samego wyrazu. Życie Matki Boskiej (fig. 164) zgodnie z kie-

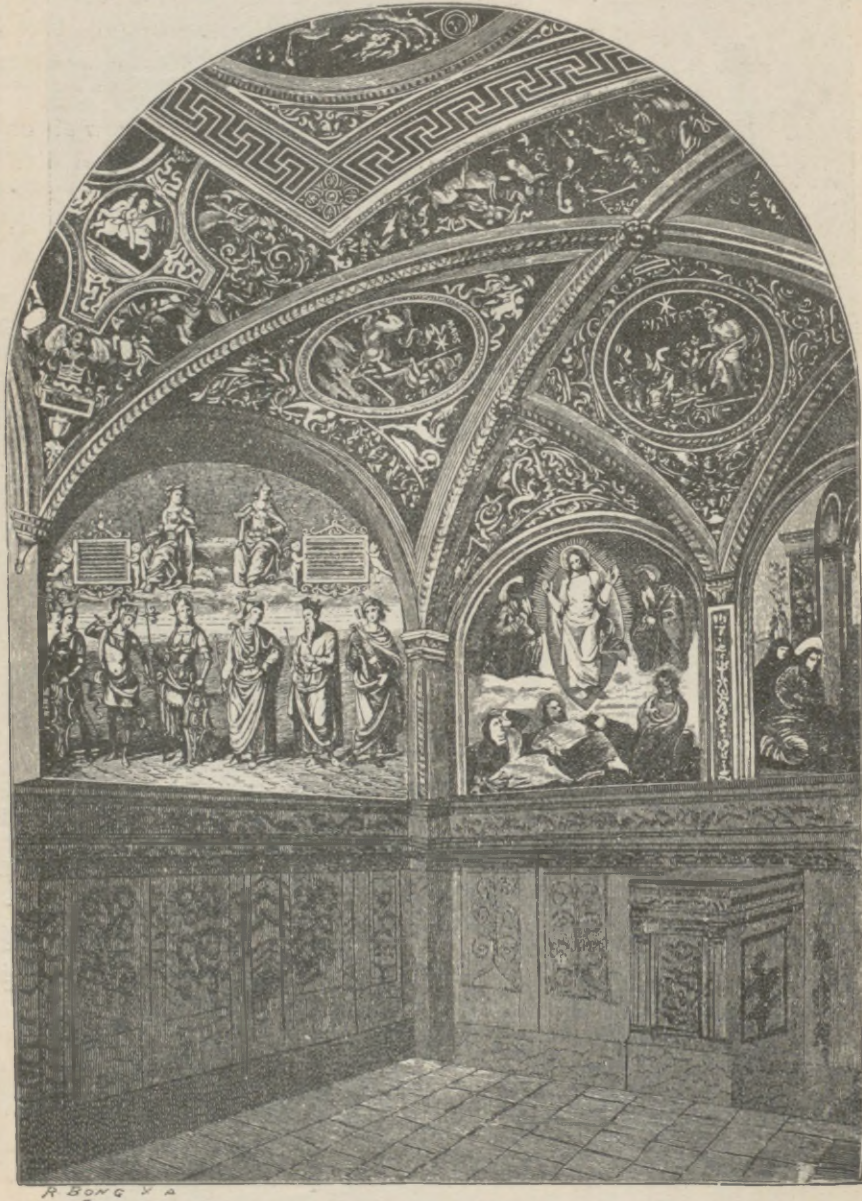


Fig. 163. Dekoracje ścienne Perugina w Cambio w Perugii.

runkiem sztuki, panującym w jego ojczyźnie, było dlań tematem

ulubionym. To malował on Madonnę na tronie w otoczeniu Świętych, to robił ją unoszącą się w powietrzu, wielbioną przez apostołów zgrupowanych niżej, to klęczącą z rękoma złożonemi jak do modlitwy przed Dzieciątkiem, które siedzi na ziemi, podtrzymywane przez anioła; na skrzydłowych obrazach tryptyku wyobraża archaniołów



Fig. 161. Madonna, modląca się do Dzieciątka. Florencya. Gal. Pitti.

Rafała i Michała, stojących na straży, z wdziękiem przedziwnym narysowanych. Zaślubiny Maryi Panny (muzeum w Caen), Wniebowzięcie, Śmierć Chrystusa, oplakiwanego przez przyjaciół—są to sceny, które Perugino najlepiej i z największym upodobaniem odtworzał. Nadawanie atoli postaciom życia pełniejszego nie udawało mu się nawet w obrazach z epoki najsilniejszego rozwoju; czasami po-

krywał on nieumiejętność ujęcia rzeczy formą szematycznej prawidłowości kompozycji, jak np. w Zaślubinach Maryi; malując go, niewątpliwie miał przed oczami obraz w kaplicy Sykstyńskiej—Wręczenie kluczków Św. Piotrowi. Obrazy zaś, w których widać silniejsze napięcie uczucia, sięgnięcie w wyrazach głów dalej, niż wdzięk nic nie mówiący, oraz ku żywшему ugrupowaniu figur, udawały mu się w pierwszych czasach lepiej, niż obrazy Madonn; dlatego to na czele jego utworów należy postawić: Złożenie do grobu Chrystusa w galerii Pittich, Pietę oraz Wniebowstąpienie w akademii florenckiej.

Obok Perugina wybitne miejsce zajmuje *Bernardino* (di Betto) *Pinturicchio* (1454?—1513) wprawdzie nie jego uczeń, w każdym razie w latach młodszych pomocnik jego. Pod pewnym względem odgrywa on w szkole umbryjskiej rolę podobną jak Ghirlandajo we florenckiej; nie dąży naprzód, lecz zadawalnia się raczej przyswajaniem sobie i użytkowywaniem odziedziczonych w sztuce zdobyczy. Dzięki temu dochodzi do wielkiej pewności w kompozycji, która pozwala mu pokrywać ogromne przestrzenie ścian obrazami, nie przechodzącymi wprawdzie poza normę przeciętną, czyniącymi jednak na widzu wrażenie swoją żywością. Udział Pinturicchia we freskach kaplicy Sykstyńskiej (Chrzest Chrystusa, Młodość Mojżesza), przypisywanych zazwyczaj Peruginowi, daje się łatwo stwierdzić, czy jednak i kompozycja ich jest jego dziełem, napewno tego powiedzieć nie możemy. Widownią jego działalności pod koniec wieku był Rzym, największym zaś jego utworem i po dziś przechowanym są obrazy na sklepieniach komnat jego dobroczyńcy, papieża Aleksandra VI (apartamenty Borgia), włączonych dzisiaj do biblioteki watykańskiej. Wieje z nich również duch humanizmu. Obok wyobrażeń scen biblijnych i legendowych, obrazy te zawierają upostaciowania bogów planetarnych i sztuk wyzwolonych w ten sposób, że obok figury alegorycznej każdej sztuki grupują się przedstawiciele jej, każdy oddany swojej czynności. Strona dekoracyjna akcesoryów, która nęci wzrok, powtarza się w jeszcze większym przepychu na freskach sklepieniowych chóru w koś. Św. Maria del Popolo. W początkach w. 16 (1503 do 1507) podjął się Pinturicchio dekoracji w bibliotece katedry w Sienie. W dziesięciu barwnych freskach opowiada w sposób miły i szeroki życie papieża Piusa II, czyli, jak się zwykł w historii nazywać, Eneasza Sylwiusza Piccolominiego. Z doświadczeniem wyćwiczonego i wyszkolonego malarza rozrzucił sceny poszczególne (przy których miał mu pomagać młodociany Raffael), bacząc na to, by żywością przedstawienia, kostyumami barwnymi i bogatym krajobrazem wzrok widza zająć,

zmuszając go przytem do zapomnienia o nieinteresującym epizodzie, jaki jest treścią obrazu (Wyjazd Eneasza Sylwiusza na kongres do Bazylei, Ślub cesarza Fryderyka, Przyjęcie Eneasza Sylwiusza przez króla szkockiego (fig. 165) i t. d.



Fig. 165. Eneasza Sylwiusz, poseł przyjmowany przez króla szkockiego. Obraz ścienny Pinturicchia. Siena. Biblioteka katedralna.

Pinturicchio jest prawdziwym typem przeciętnym. Uzbrojony we wszystkie środki techniczne, jakie tylko sztuka wytworzyła, pan ręki własnej, w dowolny sposób łączy rezultaty dawnych momentów rozwojowych. Zadawalnia się utrzymaniem tego, co było dziedzictwem, nie myślał jednak o powiększeniu go. Nie odważa się na nic nowego i skutkiem tego osobowość jego niczem się nie zaznacza. Ani Ghirlandajo, ani Pinturicchio nie zmieszali z farbami krwi serc własnych. Niebezpieczeństwo, wynikające z płytkości

i przeciążenia dekoracyjnego, było dla malarstwa równie bliskie, jak dla rzeźby przewaga zwykłego przemysłu artystycznego. Zapobiegły mu atoli wypadki, które, wstrząsnawszy poczuciem narodem, obudziły odwagę ludzi, którzy sztukę pogłębili, postawiwszy ją w obliczu zadań nowych.



Aniol (Leonarda) z chrztu Chrystusa Verocchia.

C. Wiek 16-ty: rozkwit renesansu.

Ze śmiercią Wawrzyńca Wspaniałego (1492) kończy się epoka Medyceuszów. Członkowie tego domu doszli wprawdzie później do wyższych dostojęstw, bywali papieżami i wodzami naczelnymi, stanowisko jednak, jakie ród ów dotąd zajmował we Florencyi, przepadło już bezpowrotnie. Medyceusze w istocie byli nie tylko panami swego miasta rodzinnego, lecz winni być także uważani za najznakomitszych przedstawicieli ducha florenckiego. Potęga ich miała źródło swoje w głębokim rozumie, jaki okazywali zarówno w dążnościach narodowych życia florenckiego, jak w skłonnościach jego a nawet i w słabych stronach. Skłonności te jednak stopniowo znikły, a zamiast nich powstał inny nastrój. Przewrót objawił się w tem, że po śmierci Wawrzyńca ogólną uwagę tłumu zwrócił na siebie zawzięty przeciwnik Medyceuszów, Girolamo Savonarola, kierujący nim czas jakiś wedle swej woli. Z ogólnego przeto stanu, jaki się wytworzył we Florencyi, dzięki śmiałości dominikanowi powstały nowe myśli, reformujące społeczeństwo. Aby zaprowadzić nad swobodą ludu florenckiego, jakiej tenże chętnie się wyzywał, aby wykorzenieć w nim jego lekkomyślność wesołą, z jaką pojmował życie, oddając się bez troski o jutro wszelkim uciechom, które dzień z sobą przynosił, po temu trzeba było wtrząsnąć silniej jego uczuciami religijnymi. Kazania Savonaroli są pełne napomnień surowych, by nie dać się pociągać pozorom błyskotliwym, by nie obawiać się podjęcia walki z żądzami, by wzrok swój skierowywać ku temu, co wieczne, co jest prawdą, ku Chrystusowi. Nauki te, wygłaszane z zapalem ognistym, opanowywały wyobraźnię artystów florenckich; to też spostrzeżenia nad zmianami, jakie zachodzą w tematach obieranych przez nich w przejściu od w. 15 do 16 są bardzo interesujące. Rzeźbiarz i malarz stają się w wysokim stopniu skłonni do odtwarzania scen patetycznych, cierpień i uczuć bolesnych. Obrazy, przedstawiające oplakiwanie Chrystusa, Matkę Boską pogrążoną w niemej boleści i trzymającą ciało Chrystusa na kolanach (Pieta), przyjaciół, składających je ze smutkiem do grobu, posiadają w tej epoce tę samą doniosłość, co obrazy, ilustrujące lata dziecinne Chrystusa, z czasów Franciszka z Asyżu. Wesołe prze-

powiednie wówczas, teraz gorycz męki Chrystusa—są to myśli, które z widocznym upodobaniem zajmują fantazyę.

Panowanie Savonaroli nad duszami ogółu trwało niedługo. Zbudzone przezeń myśli zasnęły znowu, ale i dawne życie florenckie i jego dążności skończyły się na zawsze, w całym bowiem narodzie włoskim zaszły z końcem wieku zmiany daleko sięgające pod każdym względem i we wszystkich jego stosunkach. Przedtem interesy jego obracały się zawsze poszczególnie w szczupłych granicach miast i okolic; teraz Włochy zostają wciągnięte do wielkich zakładek europejskich; Francya i Hiszpania stawiają silnie stopy swoje na gruncie włoskim i bądź jedną tu sobie sprzymierzeńców, bądź wypowiadają walkę poszczególnym miastom, jako przeciwnikom. Miasta zaś te, jako drobne republiki, nie zajmują już należnego im stanowiska; kultura, jaka w nich wzrosła, wędnie i powoli usycha. Nawet papież, którzy w istocie rzeczy nie walczą o prawa dziedziczne, prowadzą politykę dynastyczną. Oni jedni, wspierani tradycyjną potęgą i władzą nad wierzącymi, znajdują się w możności współzawodniczyć z wielkimi państwami europejskimi i skutkiem tego stolica ich, Rzym, występuje na plan pierwszy i do pewnego stopnia odgrywa rolę stolicy Włoch całych.

Wysunięcie się naprzód Rzymu staje się wypadkiem epokowym równie i dla rozwoju sztuki włoskiej. Poczynając od czasów Syxtusa IV, do Rzymu ściągają artyści ze wszech stron, czyniąc zeń środowisko swojej działalności. Sztuka innych miast włoskich, z wyjątkiem Wenecyi, schodzi do stanowiska sztuki prowincjonalnej. Życie Rzymu wywiera wpływ potężny na wyobraźnię artystów, na dążności ich, oraz na sposób wypowiedzania ich. Miasto Święte jak dziś, tak i wówczas myśl swoją odwracało od teraźniejszości, a skierowywało ku przeszłości wielkiej; rozszerzał się widnokrąg, lecz malał interes dla wypadków życia powszedniego, pomimo że zasługiwały one i na najjaskrawsze barwy i na najwdzięczniejsze formy sztuki. Wielkość i potęga jedynie zajmowały myśl ówczesnego artysty; blask ideału rozpościera się ponad wszystkimi obrazami, jakie stwarza fantazyja.

Nadto dwa zdarzenia przygotowały drogę kierunkom nowym. Dotychczas antyk dostarczał przeważnie podmiotów materialnych; utwory antycznej sztuki zdobniczej najwięcej odpowiadały upodobaniom ludzi renesansu, poszczególne zaś części architektoniczne zadowalały ich, jako wzory. Gdy widownią główną działalności artystycznej stał się Rzym, utwory antycznej sztuki rzymskiej stopniowo utworzyły całość imponującą. Odkopywania, prowadzone z coraz większą gorliwością i z coraz pomysłniejszymi wynikami,

pomnożyły sumę poglądów, zwróciły uwagę na formy rzeźby monumentalnej i zachęcały do naśladowania. Rzeźbiarze i malarze próbowali odtwarzać bogów i bohaterów w dawnych kształtach sztuki antycznej; okoliczność zaś, że zdarzają się dziś pomyłki z powodu dzieł w owym czasie wykonanych, poczytywanych za antyczne, najlepiej dowodzi zmiany w stanowisku ówczesnym, zajmowanem w stosunku do antyków. Formy ich teraz dopiero zdobywają całkowicie znaczenie wzorów; na kształty ich zwracał również uwagę rozwój humanizmu we Włoszech. Marzenia o tem, że nawet treść życia starożytnego mogłaby służyć za wzór dla terażniejszości, rozwiały się prędko; terażniejszość była na to za uparcie i za silnie przywiązana do poglądów tradycyjnie przekazanych jej przez wieki średnie. Przywiązania do kościoła w sferach niższych, ludowych, wogóle nie jeszcze nie osłabiło; nawet mężowie o wyszukaniem wykształceniu po pierwszych objawach humanizmu ograniczali się w swych zapatriowaniach tak dalece, że jedynie stroną powierzchowną kultury antycznej uznawali za doskonałą i godną naśladowania. Skutkiem tego sztuka antyczna zdobyła uznanie wyjątkowe i najwyższe; teoretyczną jej dostojność, jaka ujawniała się w studyach, poprzedzało zastosowanie jej w praktyce. Obrazy dawne, dawne tematy pozostały w swojej sile, ubierano je tylko w szaty idealne, dla których antyki użyczyły rysów najważniejszych. Kierunek ten uważać należy za zupełnie naturalny i usprawiedliwiony rozwojem, jakiemu podlegała kultura Włoch.

Wobec tego stopniowe wyzbywanie się sztuki pierwiastków ludowych jest tem bardziej zrozumiałe; jeśli zaś sztuki plastyczne nie posunęły się w tym kierunku tak daleko, jak poezya dramatyczna, w której znakomite utwory sceniczne wypierają komedję ludową, to w każdym razie pojęcia i najwyższa rozkosz estetyczna pod wpływem antyków stały się udziałem sfer wybranych. Cinquecento nie może zaprzeczyć, że sztuka jego, w przeciwieństwie do sztuki narodowej, posiada charakter dworski. W tem atoli leżało niebezpieczeństwo jej bliskiego upadku: jak włoska bowiem cała kultura renesansowa skończyła na rozmiłowaniu się w wykwintnych formach życia i wirtuozowskiej zręczności, podobnie i sztuka, wydoskonalona pod względem kształtów idealnych, była zagrożona zatopieniem się w formalizmie, dalekim od prawdy i szczerości natury; groziło jej to właśnie w Rzymie, gdzie nie zdobyła twardych podstaw narodowych i gdzie znaczenie papieżstwa więcej polegało na względach ogólnoeuropejskich, niż na narodowych.

Rozkwit sztuki rzymskiej w rzeczywistości trwał niedługo: od pontyfikatu Sykstusa IV (1471) do zawojowania Rzymu, do straszne-

go „sacco di Roma“ w r. 1527. Nie minęło od owej chwili jedno pokolenie, a sztuka rzymska już upadła. Powłoka pozostała, ale rdzenia brakowało, był kształt bez istoty. Że zaś sztuka włoska z końcem w. 16 podniosła się znowu i działalność artystyczna spotęgowała się głównie w Rzymie, było to zasługą Włoch północnych; tu bowiem sztuka, posiadając charakter bardziej prowincjonalny,



S. Maria delle Grazie. Bramante.

silniej trzymała się podstaw miejscowych i to ją ratowało. Rozkwit prawdziwej sztuki renesansowej trwał tu dłużej i gdy sztuka Włoch środkowych potrzebowała sił ożywczych otrzymała ją przez mistrzów północno-włoskich.

Trudno jest zorientować się w niezliczonej prawie liczbie dzielnych osobistości, które występują w toku stulecia; trudno jest również wyciągnąć ogólny rys charakterystyczny z pośród licznych

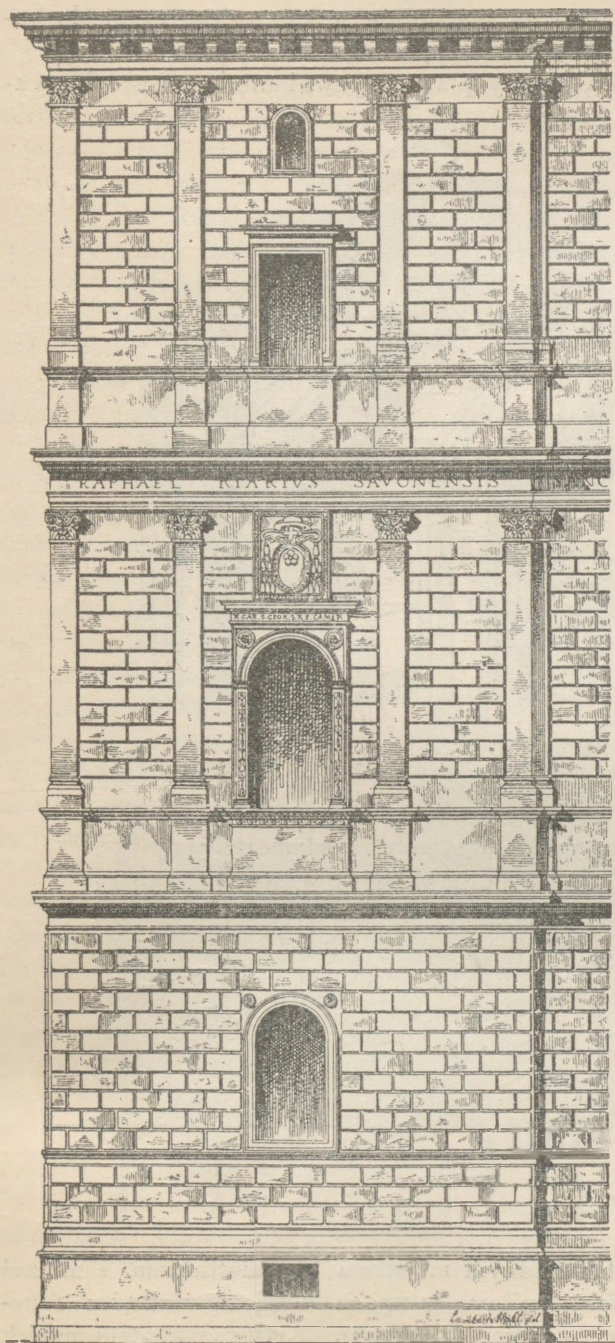


Fig. 167. Fasada Cancellarii w Rzymie. Bramante.

przeciwieństw. Nagły upadek sztuki, jaki nastąpił bezpośrednio po doświadczeniu jej do szczytu rozwoju przejawia się przez prerażenie i utrudnia sąd trafny.

1. Architektura.

Przejście od dawnego typu budownictwa, jaki panował w w. 15, do stylu, zwanego rozkwitem renesansu, odbywało się spokojnie i stosunkowo powoli. W dawnych zasadach konstrukcyjnych nie zmieniono, sumy części architektonicznych nie pomnożono; nie stworzono nawet żadnego nowego typu. Na medalach i w tłach obrazów widzimy już w drugiej połowie w. 15 budowle z kopułami, w których wyobraźnia artystów z okresu rozkwitu renesansu widziała najwyższy ideał bu-

downictwa. Gdy się patrzy na ten objaw ze stanowiska rzemiosła budowlanego, mimowoli stwierdza się w nim krok wstecz.

Artyści znakomici, dający plany, zapewnienie trwałości budyn-

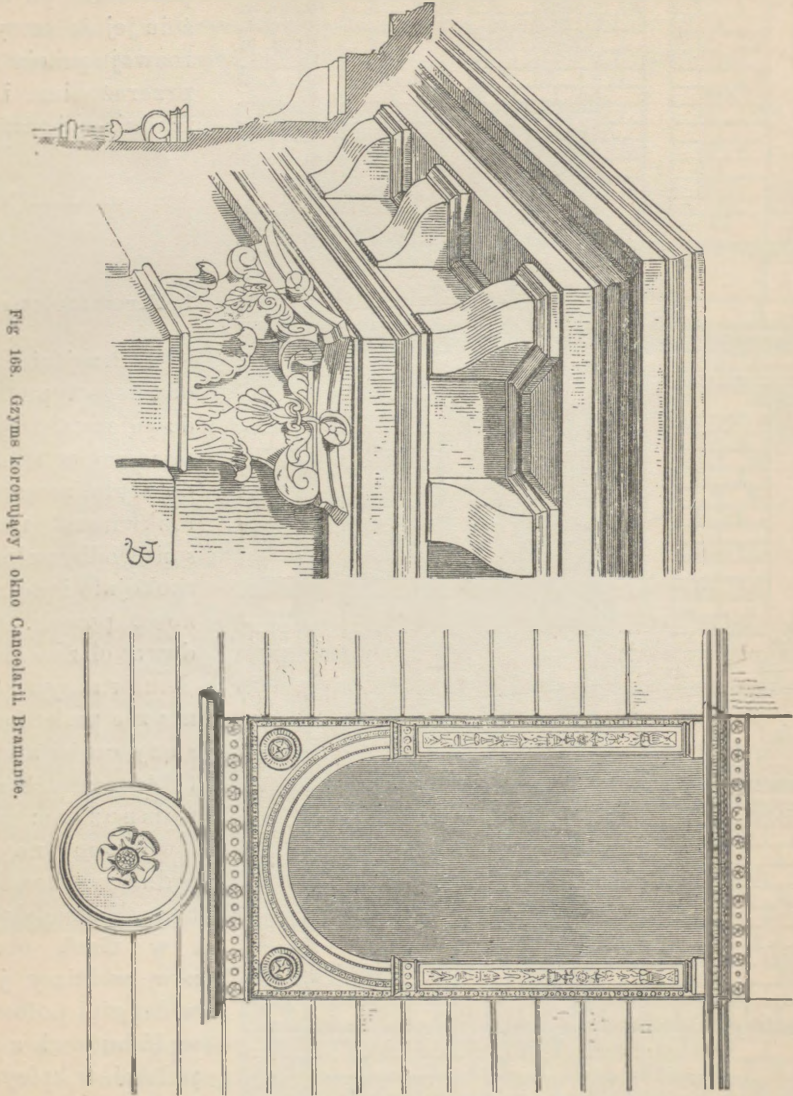


Fig. 108. Gzyms koronujący i okno Cancellarii, Bramante.

ków pozostawiali podwładnym majstrom rzemieślnikom, sami zaś dbali o piękno i efekt ogólny; w epoce bowiem rozkwitu renesansu stanowi on o artyzmie budowli. Artysta kładzie nacisk jeszcze silniejszy na kompozycję budynku, niż w okresie ubie-

głym; w ogólnych podziałach mas, w rozczłonkowaniu płaszczyzn, w jasnym ujęciu szczegółów całości widzi on główne zadanie swoje. Wielki renesanszrzeka się dobrowolnie bogactwa dekoracyjnego, współdziałania malarstwa i mnóstwa drobnych detali. Antyk staje się wzorem nie tylko dla szczegółów, lecz i dla porządku idących po sobie rozczłonkowań, oraz dla ogólnego układu (np. teatr Marcellusa). Ilość członków architektonicznych staje się mniejszą, są one za to silniej ukształtowane, wyraźniej profilowane. Z większą prostotą kształtów, jako następstwo, zjawia się w kolumnach porządek dorycki, z chęcią zaś uczynienia części architektonicznych silniejszymi łączy się zamiłowanie do kontrastów. Płaszczyzny ścian przerywa architekt niszami; okna i drzwi obejmuje pilastrami, kolumnami i szczytami; węzły murów wypełnia „kamieniami“. I teraz jeszcze zwraca uwagę główną na proporcje, szuka efektu całości w harmonii ogólnej, pojedyncze szczegóły kształtuje w rozmiarach wielkich, często kolosalnych, nie spuszcza jednak oczu z całokształtu. Wielkość i okazałość wymiarów zapanowuje coraz silniej zwłaszcza pod koniec tego okresu, przypadający na schyłek w. 15.

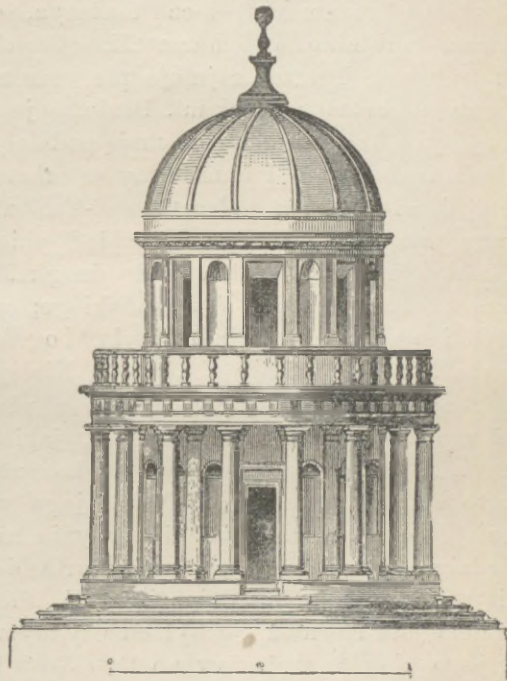


Fig. 169. Tempietto przy S. Pietro in Montorio w Rzymie.
Bramante

Z nazwą renesansu wielkiego łączy się ściśle imię Donata d'Angelo, znanego w historii sztuki pod nazwiskiem *Bramanta*. Pochodził on z Urbino (ur. 1444); po długim pobycie w Lombardyi, już niemal jako starzec przybył do Rzymu w r. 1500, gdzie umarł w r. 1514. O młodości Bramanta nie posiadamy żadnych wiadomości, przypuszczamy jedynie, że pierwszą podnieętą artystyczną zawdzięczał on ożywionej działalności, jaka panowała w Urbino i że Leon Battista Alberti nie był mu obcy. Nadto przypuszczać należy, że jego długi pobyt w Medyolanie, współczesny z Leonardem

da Vinci, wpłynął na jego plany i zamiary, Leonardo bowiem sam lubił zajmować się budownictwem i był niezmordowany w wyszukiwaniu najpiękniejszych zadań w dziedzinie centralnych budowli z kopułami. Bramante w planie chóru i kopuły kościoła S. Maria delle Grazie (fig. 166) rozwinął już niektóre ze swoich ulubionych pomysłów (zamknięta latarnia kopuły z kolumnadą dokoła) oraz pokazał swoją sztukę osiągania efektów wielkości środkami najprostszymi, rysowania najczystszych profilów i podporządkowywania każdego szczegółu całości. Dzieł jego nie tworzyła bynajmniej kalkulacja rozumowa, lecz fantazyja, obdarzona niezwykle poczuciem subtelności i harmonii. *Cancellaria*, zamykająca kościół S. Lorenzo w Damaso, zajmuje pierwsze miejsce między pozostałymi po nim utworami rzymskimi. Poziemie jest utrzymane w zwykłej rustika, piętra dzięki pilastrom mają podziały bogatsze; ogólne zaś zagłębienia płaszczyzn i inne formy są subtelniejsze (fig. 167, 168). Podobną fasadę posiada pałac Girand-Torlonia, w którym zasługują na uwagę wysokość poziomu i rozkład okien na piętrze najwyższym w dwóch rzędach, jeden nad drugim. Bramantemu powierzono również budowę pałacu Watykańskiego; części wszakże najlepsze t. j. budynki, otaczające dziedziniec tylny i ogród, albo wcale nie były wykonane lub też zostały zburzone. Nielepszy los spotkał projekty, przeznaczone dla koś. Św. Piotra: z planami artysty możemy się dziś zapoznać jedynie z rysunków, jakie się przechowały we Florencji, z tego bowiem, co było wykonane, nie pozostało. Chcąc przeto wnioskować o działalności jego z dzieł wykonanych, zmuszeni jesteśmy ograniczyć się jedynie na pracach mniejszych, jak dziedziniec klasztorny przy S. Maria della Pace i mała, okrągła świątynia dorycka w dziedzińcu S. Pietro w Montorio (fig. 169). Pewnem jest również, że był on czynnym także i w Lorecie. Podług jego planów wybudowano *Casa Santa* i wykonano wspaniałe wykładanie marmurem ścian domu, cudownym jakoby sposobem przeniesionego z Nazaretu, jaki później naśladowano niejednokrotnie w wielu kościołach loretańskich (Praga) (fig. 170). Porównanie świątyni w S. Pietro z ozdobami w Lorecie jest wielce ciekawe, dowodzi bowiem, z jaką łatwością zastosowywał Bramante antyki zarówno w skromnych i jedynie na proporcje obliczonych budowlach, jak i w bogatszych, w których chodziło mu o efekt dekoracyjny. O ile liczba pozostałych poza Bramantem kościołów jest nie wielka, o tyle liczny jest szereg tych, jakie zbudowano w jego duchu i podług jego zasad. Tak np. kościół w Todi (fig. 171), zbudowany przez nieznanego po za tem architekta *Cola da Caprarola* w 1508 r., w układzie ogólnym przedstawia doskonały przykład stylu Bramanta.

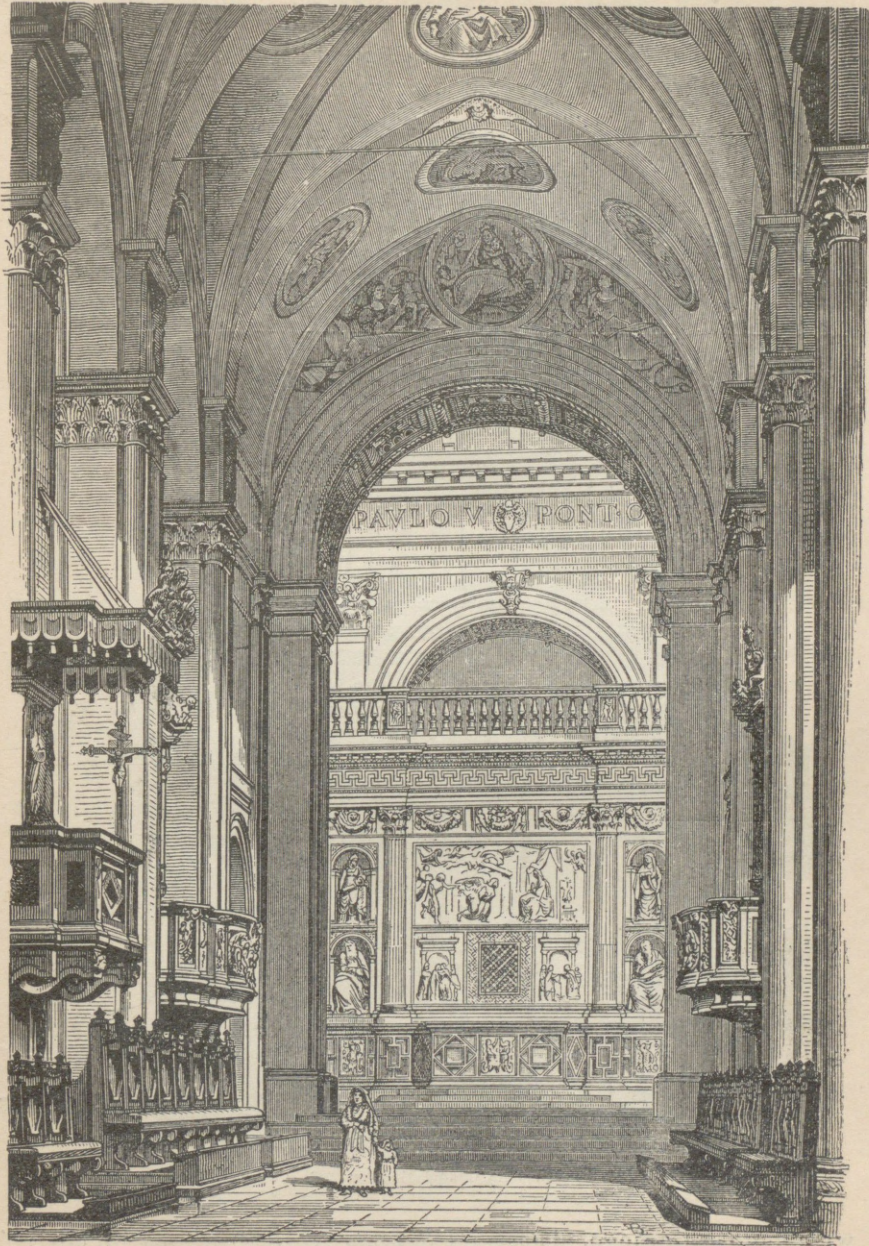


Fig. 170. La Madonna di Loreto z Casa Santa. Bramante.

W Rzymie obok Bramanta rozwijało działalność grono doskonałych architektów, których nęciły tam wielkie przedsięwzięcia budowlane, podejmowane przez Juliusza II i Leona X. Z Werony przybył sędziwy *Fra Giocondo*, z Florencji *Giuliano da Sangallo*. Syno-

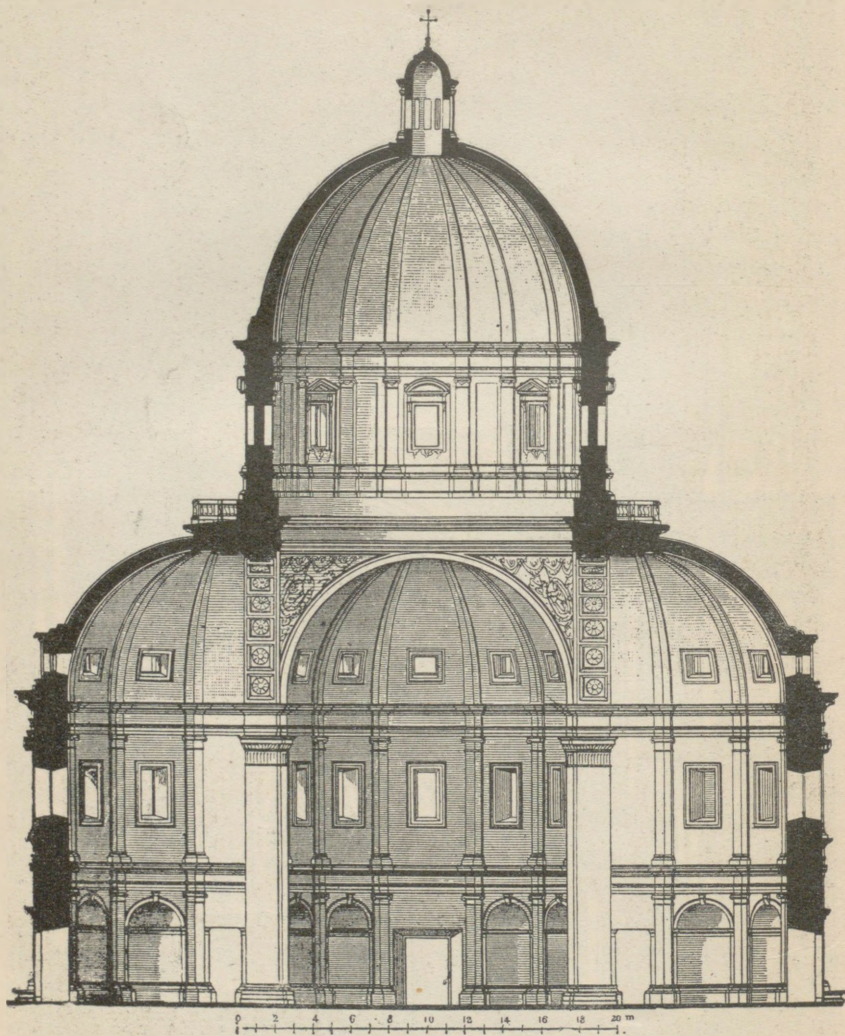


Fig. 171. Madonna della Consolazione w Todi. Cola da Caprarola.

wiec tego ostatniego, *Antonio da Sangallo* († 1546) należy do mistrzów najczynnniejszych nie tylko w dziedzinie budowania pałaców i kościołów, lecz i twierdz. Największy jego rozgłos wiąże się z pałacem *Farnese* (fig. 172), wykończonym dopiero po jego śmierci

przez Michała Anioła. Dziełem Michała Anioła jest gzyms koronujący, wypróbowany uprzednio w modelu drewnianym (fig. 173).

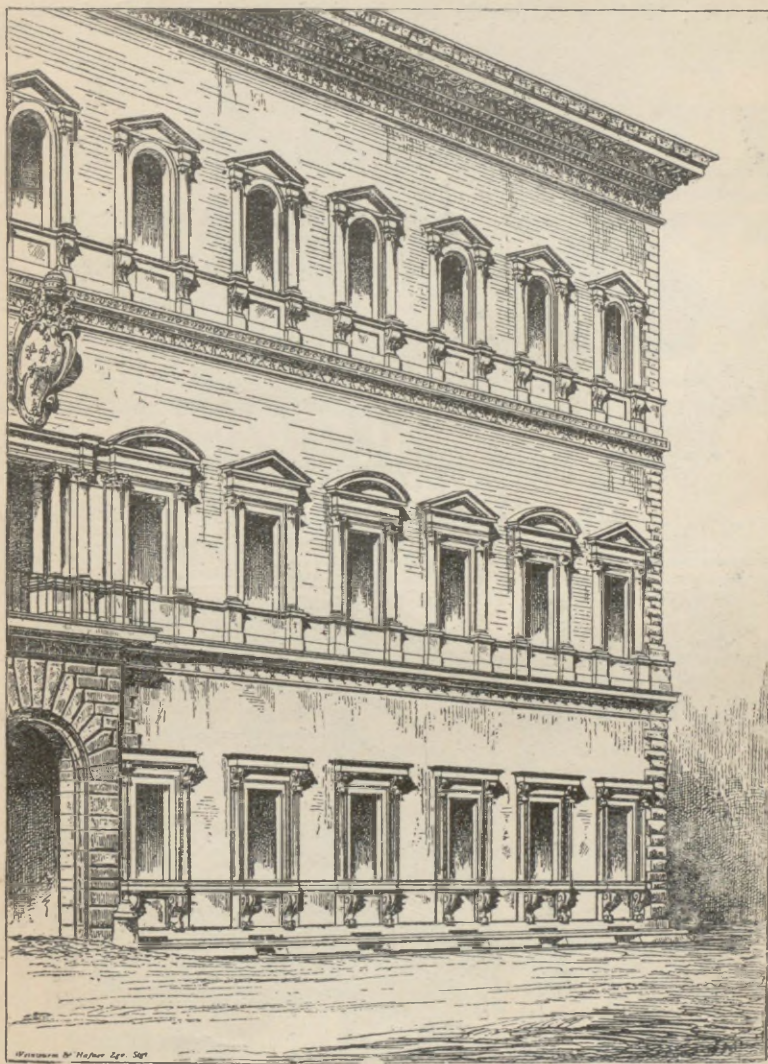


Fig. 172. Fasada pałacu Farnezyjskiego w Rzymie. Antonio da Sangallo.

Kwestią zaś sporną jest to, co w architekturze tego pałacu, wzorowanego na teatrze Marcellusa, należy przypisać Antoniowi, a co Michałowi Aniołowi.

Bliskim Bramantemu jest *Baldassare Peruzzi* z Sieny (1481—1537). W ojczyźnie jego przypisują mu wiele budowli. Na żądanie swojego współziomka, Agostina Chigi'ego wybudował nad Tybrem willę *Farnezinę* (fig. 174), z którą łączy się imię Raffaela. Budynek ten,

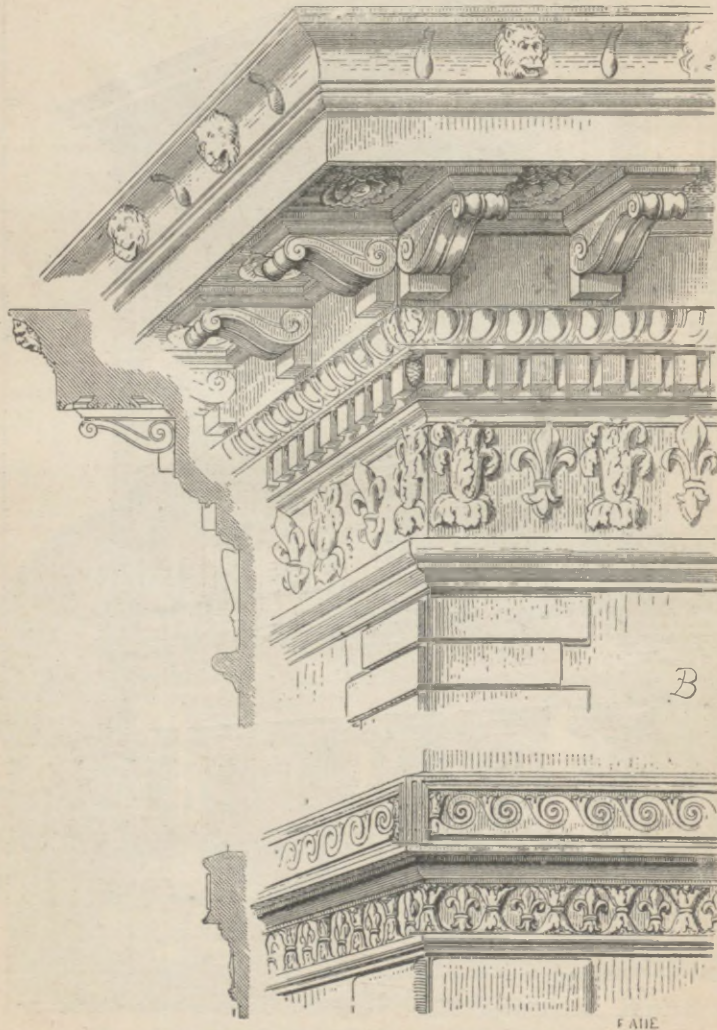


Fig. 173. Gzymsowanie na pałacu Farnezyjskim.

podzielony na korpus główny i skrzydła, występujące naprzód, składa się z niewielu hal i sal; zgodnie z rozkładem wewnętrznym i jego wielkością zastosowano ozdoby zewnętrzne i dzięki temu trudno sobie wystawić jakiś inny pomysł, któryby lepiej odpowiadał celo-

wi i bardziej sprzyjał wykwintnemu, wyszukanemu rozkoszowaniu

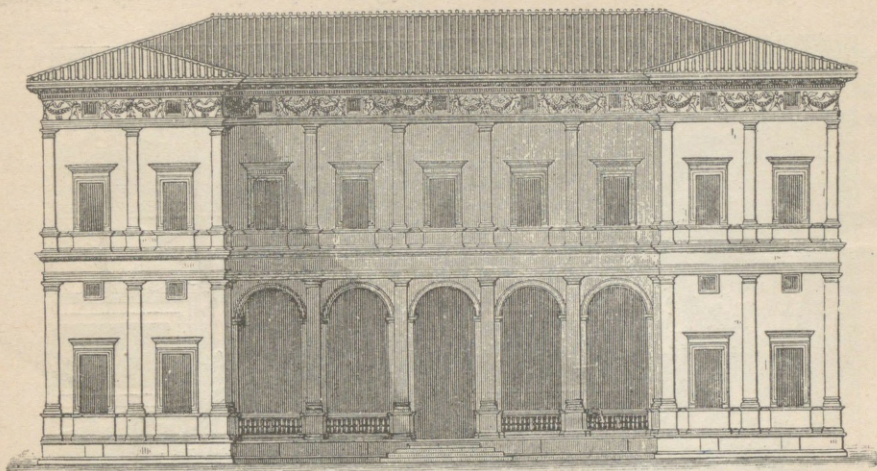


Fig. 174. Willa Farnesina w Rzymie. Baldassare Peruzzi.

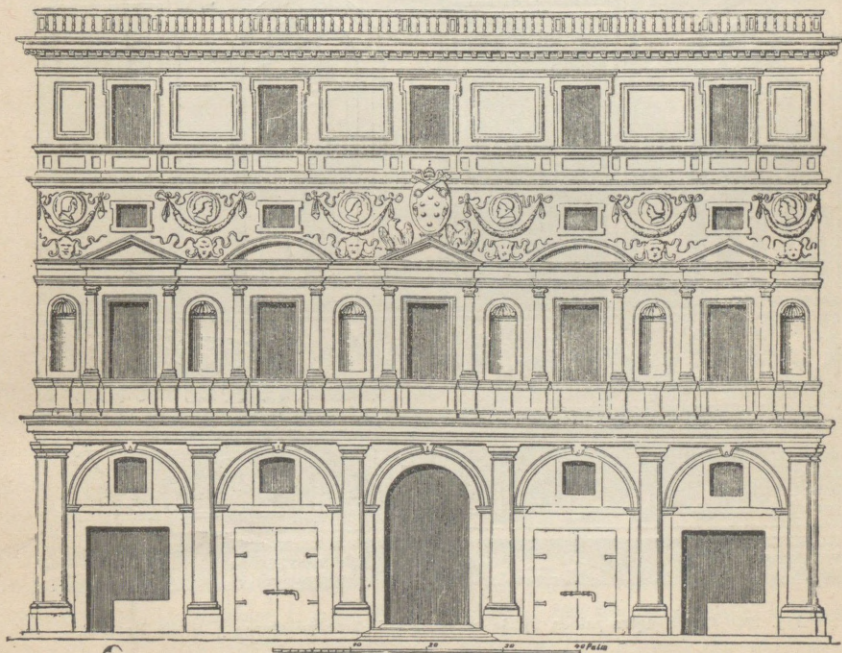


Fig. 175. Fasada byłego pałacu dall'Aquila w Rzymie. Raffael.

się życiem. *Palazzo Massimi alle Colonne* słynie ze zręcznego wyzyska-

nia niewielkiej a wielobocznej przestrzeni oraz z malowniczości dzieła. Działalność Peruzzi'ego rozciągała się aż po Włochy północ-

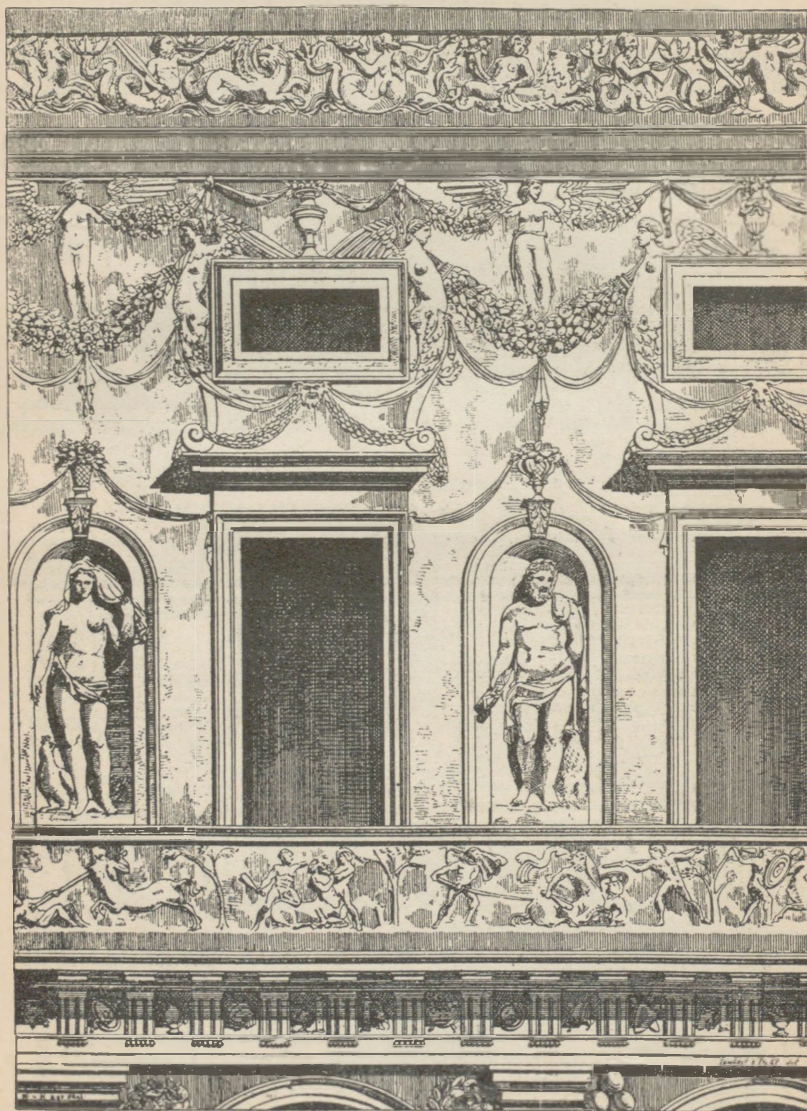


Fig. 176. Część piętra pałacu Spada w Rzymie. Dekoracja stucco p. Giulia Mazzoni.

ne; w Bolonii, a zwłaszcza w Carpi, gdzie za panowania hrabiego Alberta Pia powstał silny ruch artystyczny, liczne budynki są dziełami tego mistrza.

Wśród pokolenia młodszego, stanowiącego jakgdyby szkołę Bramanta, należy wymienić przede wszystkim Raffaela, współziomka i następcę Bramanta w urzędzie przy budowie kościoła Św. Piotra. Nielitościwie obszedł się los z pałacami rzymskimi, budowanymi przez Raffaela. Pałac *Branconio dell'Aquila* (fig. 175) przechował się tylko w rysunku, pałac *Bidoni-Caffarelli* przez przebudówki zatracił swoją formę pierwotną. Pomimo tego stanowisko Raffaela, jako budowniczego, da się wyraźnie określić. Bramante na łożu śmierci polecił go papieżowi jako swojego prawdziwego następcę. Jako takiego widzimy go też nietylko w niewielkim kościele z kopułą *S. Eligio degli Orefici*, którego plan wykonał

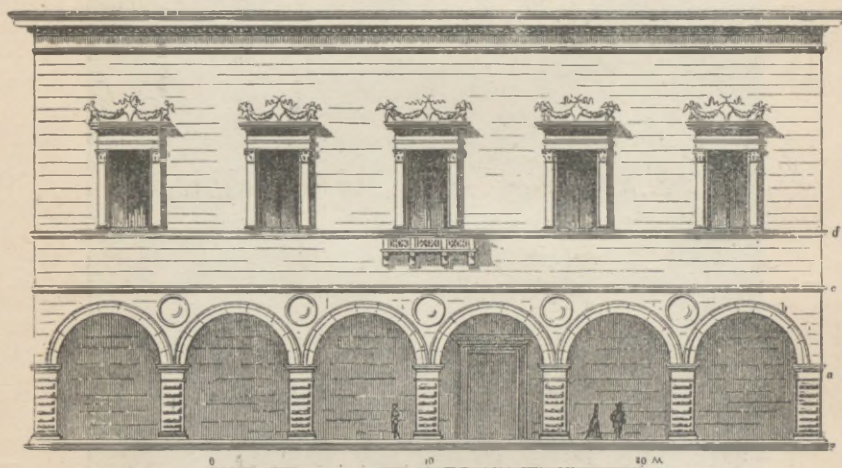


Fig. 177. Pał. Prefettizio w Pesaro. Girolamo Genga.

w r. 1509, i w kaplicy *Chigi* w *S. Maria del Popolo*, również pokrytej kopułą, lecz i w tłach architektonicznych, któremi zdobił swoje obrazy ściennie. Działalność Raffaela opiera się ściśle na wzorach Bramanta, których bynajmniej nie rozwija on dalej samodzielnie, dzięki czemu zaznajamia nas ona zupełnie ściśle z ideałami, jakim hołowano w otoczeniu Bramanta; za ideał budowy kościelnej uważano kościoły z kopułami; dla pałaców istniał typ dwojaki. W jednym kładziono nacisk specjalnie na ozdoby plastyczne fasady: wieńce i posągi w niszach ożywiały ściany; na miejscu dawniej przyjętego malowania fasad, odpowiednio do ducha renesansu wielkiego, zjawiają się dekoracje plastyczne. Oprócz pałacu *dall'Aquila*, dobry przykład tego daje pałac *Spada* (fig. 176), zbudowany o jeden wiek później i skutkiem tego już posiadający mniej

wdzięczne kształty. Typ drugi jest prostszy i poważniejszy. Parter wykonywano sposobem rustika, prawdziwej lub naśladowanej, piętro rozczłonkowywano kolumnami; okna, ujęte w kolumny, kończyły silne płaskie lub rozwartokątne szczyty. Tak zw. kamienie stosowano tylko w wypadkach, gdy fasady były puste; umieszczano je wówczas co najmniej na węglach. Wzgląd jednak na harmonię



Fig. 178. Hala ogrodowa pał. del Te w Mantui. Ginlio Romano.

proporcji, na odpowiednie ustosunkowanie parteru do piętra zawsze był zachowany. Poczucie w tym kierunku silniej się rozwinęło i wszędzie je stwierdzić można. Jak wspaniałe np. wrażenie czyni pałac książąt Urbino w Pesaro, prawdopodobnie budowany przez Girolama Genga (1476—1551) (fig. 177) i jak zręcznie zamaskowano tu niejednakową ilość okien wielkich w stosunku do arkad!

Giulio Romano, uczeń *Raffaela*, również występuje jako architekt. Podług planu swojego mistrza rozpoczął on dla kardynała Juliusza Medyceusza budowę domu wiejskiego (Villa Madama), któremu, wykończając, nadał charakter idealny rodzaju rezydencji, przeznaczonej na pomieszczenie znaczniejszej świty. Podścienia z niszami po bokach, tarasy, dziedzińce, wszystko wielkie, więcej atoli uderzające rozległością, niż szerokością, z architekturą ożywioną bogatymi dekoracjami, wznosi się na doskonale wyzyskanym gruncie pochyłości góry Monte Mario. W Mantui, dokąd przesiedlił się *Giulio Romano*, wybudował za miastem Palazzo del Te (Tajetto) w rustika

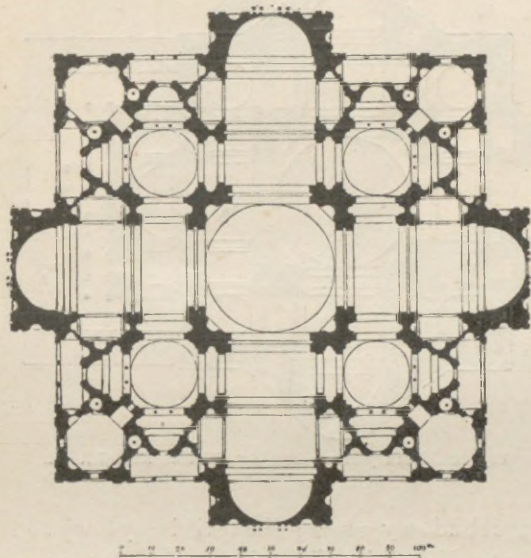


Fig. 179. Plan poziomy koś. Św. Piotra. Bramante.

z przepyszną otwartą na ogród halą (fig. 178) i również poza miastem, kościół trójnawowy S. Benedetto z osmioboczną kopułą ponad chórem.

Michał Anioł, oddawszy się w latach późniejszych architekturze, kierował się duchem swojej indywidualności. Również jak *Raffael* i *Giulio Romano* nie kształcił się na architekta. Jego pierwsze próby architektoniczne, jak np. (niewykonana) fasada kościoła S. Lorenzo we Florencyi, nie dają świadectwa o jego wiadomościach konstrukcyjnych. Chodziło tu bowiem o wzniesienie okazałego architektonicznego tła, przeznaczonego do wypełnienia go licznymi posągami i płaskorzeźbami. Wobec wielu jego utworów rzymskich (po 1534 r.), jak np. wobec planów do budynków kapitoljskich, do

wykończenia pałacu Farnese, do przebudowania term Dyoklecyana, należy wypowiedzieć zdanie, że układ, proporcje stałe, ujęcie całości, pomysł i kompozycja charakteryzują go najlepiej, przyczem zmysł dla ogromu i potęgi i sztuka zespolenia części i form poszczególnych w całość imponującą, czasami oczywiście kosztem ich własnej piękności, uderzają w nich najsilniej. Działalność Michała Anioła, obejmująca również i zadania konstrukcyjne, rozpoczyna się z chwilą, w której, jako starzec siedemdziesięcioletni, objął stanowisko budowniczego przy kościele Ś. Piotra.

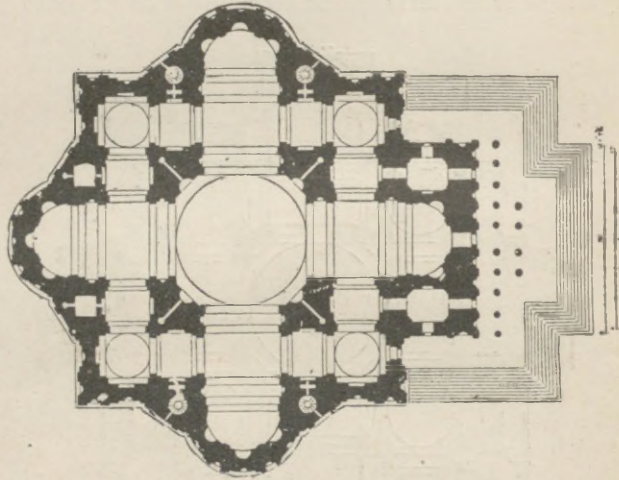


Fig. 180. Plan poziomy koś. Św. Piotra. Michał Anioł.

Plan do przebudowy starej bazyliki był wykonany już w w. 15, za pontyfikatu Mikołaja V, budowę zaś rozpoczął Rosselino od odnowienia chóru; zaczęta robota stanęła jednak, a podjął ją znowu Juliusz II w r. 1506. Bramante wykonał wówczas cały szereg planów, z których najwięcej zadowalał go projekt budowy w formie krzyża greckiego z ramionami zaokrąglonymi i potężną kopułą pośrodku (fig. 179) w tej samej właśnie postaci, w jakiej dziś wprawia w podziw wszystkich miłośników sztuki. Na tym to typie od początku wyrabiał się renesans, sądzono bowiem, że postawi on architekturę nowoczesną na wysokości sztuki klasycznej. Bramante zapoznał się z układem danym w Lombardii, gdyż sam go opracowywał; zdaje się wszakże, że plan, o którym mowa, nie przeszedł bez opozycji, pomimo, iż Bramante osobiście jeszcze rozpoczął stawianie filarów kopułowych. Forma atoli krzyża łacińskiego dopominała się o swoje prawa za silnie, aby nie uczyniono prób zastąpienia nią formy krzyża greckiego. W ten sposób najlepiej da się

wytłomaczyć wahanie się obydwóch następujących po sobie budowniczych w wyborze jednego z tych typów. Po Raffaelu, następcy Bramanta, pozostał plan, w którym część, pokrytą kopułą, poprzedza długa nawa i którego wszyscy się trzymali. W czasach zaburzeń, jakie wkrótce po śmierci Leona X przeszły nad Rzymem, robota utknęła i rozpoczęto ją dopiero po r. 1536 pod kierunkiem *Antonía da Sangallo*. Kiedy po śmierci Sangalla stanął na czele budo-

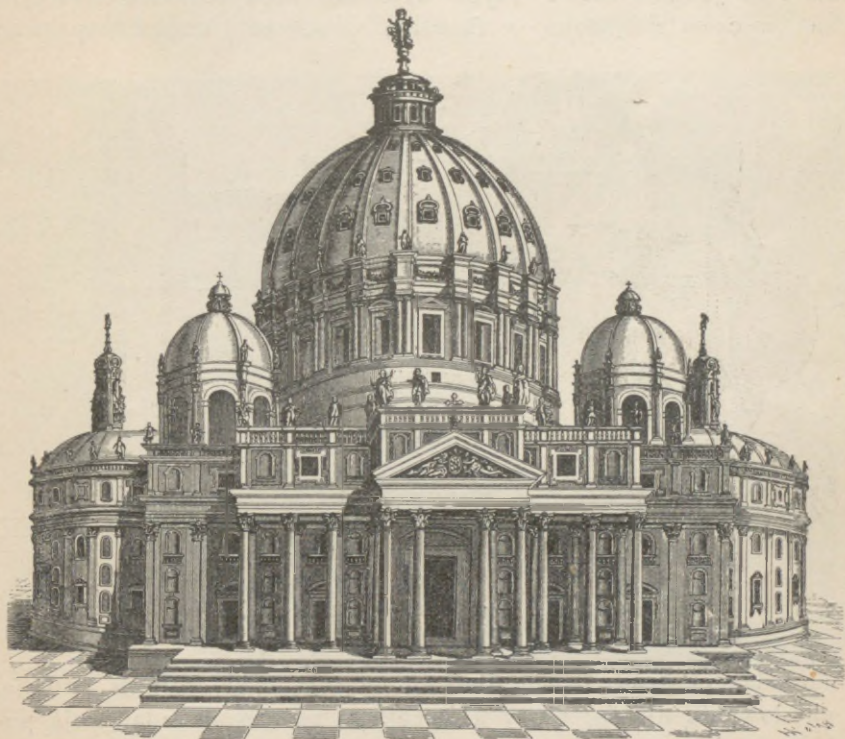


Fig. 181. Widok fasady koś. Św. Piotra podług planu Michała Anioła.

wy k. Ś. Piotra Michał Anioł, wrócił on do istoty planu Bramanta z tą jednak różnicą, że skasował ubikacje boczne, całość zaś zarysował prościej, nadając jej wielkość i zwartość potężniejszą (fig. 180). Przed przednim ramieniem krzyża umieścił przedsionek szczytowy, wszystkie zaś części budynku podporządkował kopule (fig. 181). Kopuła została prawie zupełnie wykończona podług jego wzoru jeszcze za jego życia. Ponad cylindrem wznosi się wyniosłe zagłębienie kopuły z latarnią. Nadto dziełem bezpośrednim Michała Anioła był układ zewnętrzny części tylnych kościoła i do

pewnego stopnia dekoracya części wewnętrznej pod kopułą (pilastry i nisze). W czterdzieści lat po śmierci Michała Anioła (1605) ramię przednie wydłużył znowu *Carlo Maderna*, nadając krzyżowi kształt łaciński, a kościołowi postać obecną (fig. 182). Zapatrując się krytycznie na szczegóły, wiele możnaby znaleźć do zarzucenia jak np. inkrustacyom marmurowym wnętrza lub fasadzie, którą wykończył *Lorenzo Bernini* po śmierci Maderny. Pomimo tego jednak całość czyni wrażenie niewysłowienie wielkie, to zaś, w czem zblądono w fasadzie, w znacznej części naprawiła

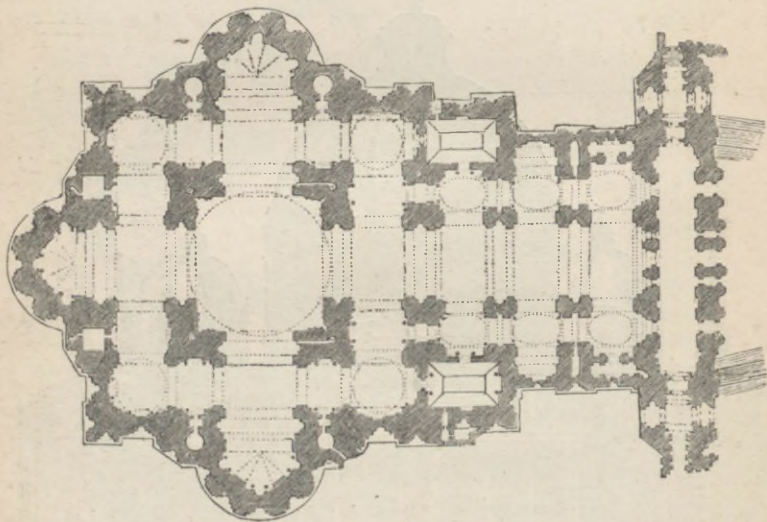


Fig. 182. Plan poziomy koś. Św. Piotra w Rzymie.

kolumnada, również dzieło Berniniego (fig. 184). Kopuła jedynie, po zbudowaniu długiej nawy głównej, na zawsze straciła swoją postać dominującą.

Pomimo niezupełnie zadowalających kształtów, jakie kościół Ś. Piotra przyjął po wykończeniu, wywierał jednak na fantazyę późniejszych pokoleń artystycznych wpływ wielki. Zamiłowanie do kopuł, odsunięcie od frontu ramion bocznych, wzmożenie się znaczenia części poszczególnych w całości ogólnej są tego dowodem. Współcześnie z podziwem dla kościoła wzrastała cześć dla jego twórcy głównego, Michała Anioła, i pomimo, że nie stworzył on szkoły w ścisłym znaczeniu słowa, pokolenie młodsze czuło się przezeń kształcone i pobudzane do przyswajania sobie i naśladowania charakteryzujących go właściwości. Wyjątkowa natura Michała Anioła, nie oparta na żadnych zasadach, lecz na czysto rozumowej

obserwacji antyków, nie mogła wydać oczywiście dość trwałych owoców. Kalkulacja chłodna, goniąca za efektami, przesadna surowość stały się często cechami dominującymi wśród architektów młodszych. Giorgio Vasari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi Vignola, Galeazzo Alessi są głównymi przedstawicielami kierunku późniejszego. *Galeazzo Alessi* z Perugii (1512–1572) jest twórcą k. S. Maria di Carignano w Genui (fig. 185), najbardziej przypominającego koś. Ś. Piotra. Plan poziomy tworzy krzyż grecki wrysowany w kwadrat; kopuły boczne z powodu niewielkich wymiarów

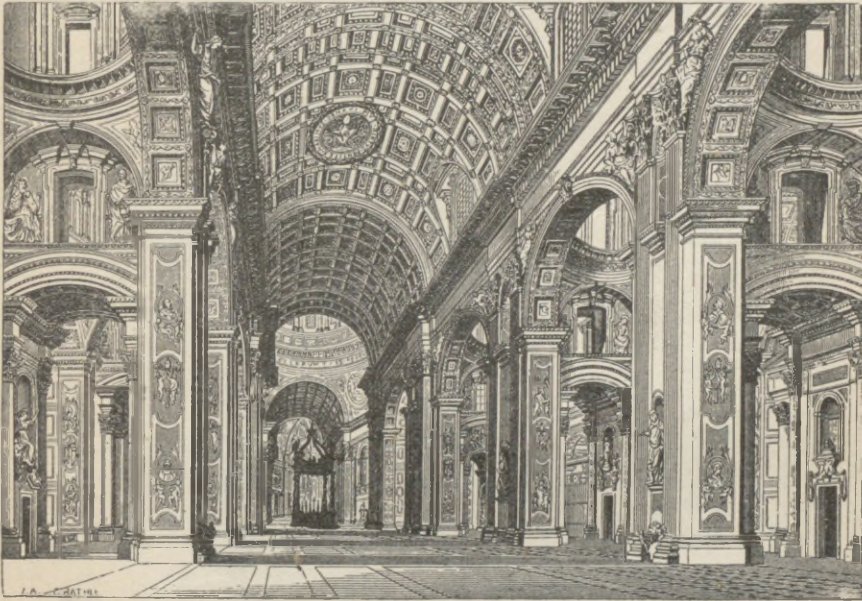
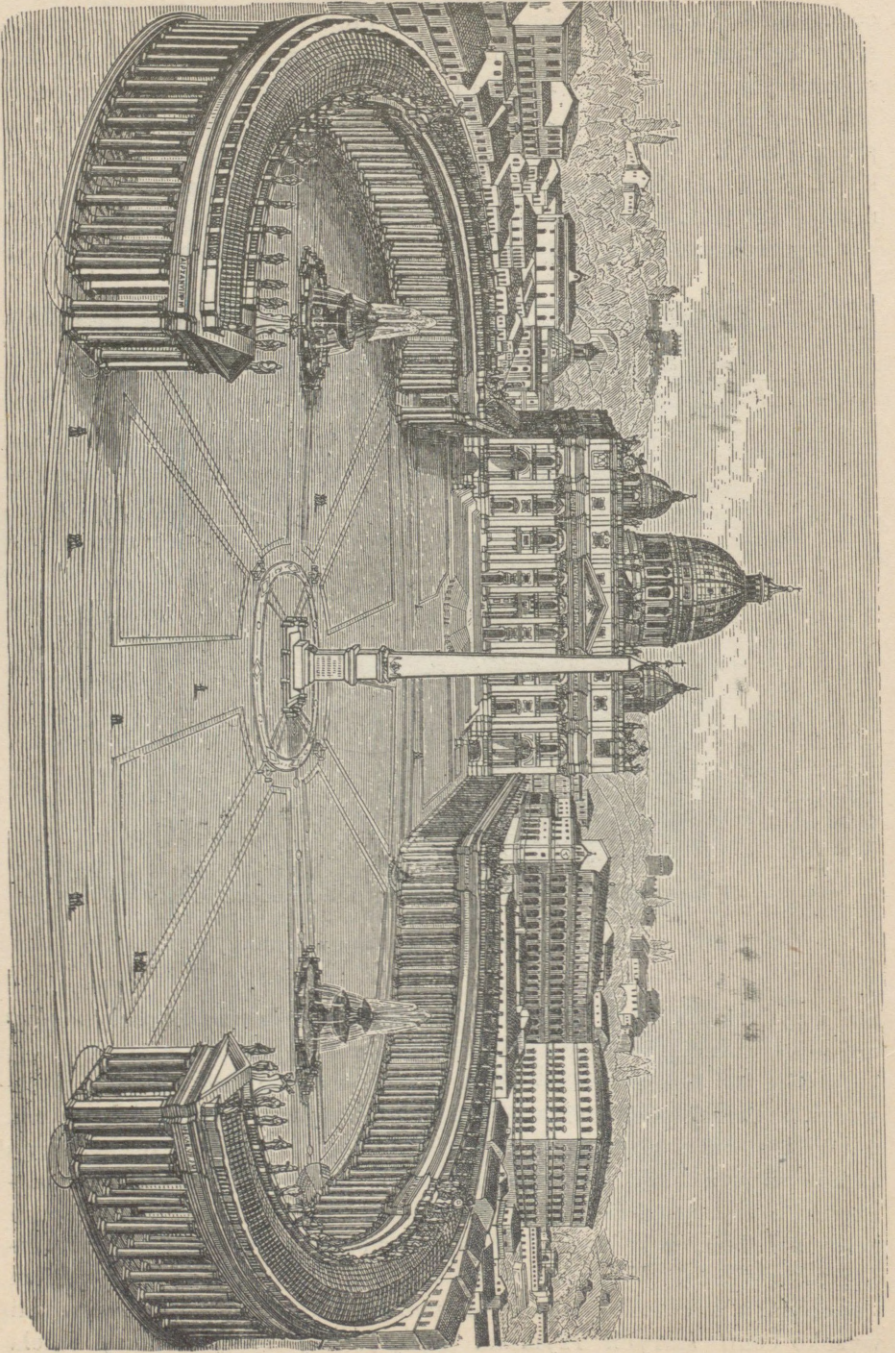


Fig. 183. Wnętrze koś. Św. Piotra w Rzymie.

nie uwydatniają się z zewnątrz jako kopuły boczne kopuły głównej — zaznaczają je jedynie zlečka latarnie.

Giacomo Barozzi (1507—1573), zwany zwykle imieniem miejscowości, z której pochodził—*Vignola* miał wpływ o wiele większy, niż *Alessi* i o wiele głębiej sięgał w istotę budownictwa nowego. Jego zasada sześciu rzędów kolumn oraz księgi o architekturze współczesnego *Sebastjana Serlio* (1475—1552) z Bolonii były przez długie czasy źródłem, z którego budowniczowie europejscy czerpali wiedzę teoretyczną. *Vignola* jednak nie był jedynie tylko teoretykiem i suchym witruwiańczykiem pomimo, że narówni ze współczesnymi wysoko cenił starych rzymian. Spojrzawszy na jego trzy dzieła



Fgl. 184. Kolumnada placu Sw. Piotra w Rzymie.

główne: *Vigna di Papa Giulio* przed bramą del Popolo, zamek *Caprarola* pod Viterbo i kościół del Gesu w Rzymie, zauważymy obok wielostronności wyobraźnię bujną, pobudzającą do twórczości samodzielnej o tyle, o ile tylko było to możliwe wobec przepotężnego wpływu jego poprzednika. W budowie *Vignii Giulii* kierował on głównie wykonaniem. Sam inicjator oraz różne siły artystyczne brały udział w budowach dekoracyjnych, wykonywanych jeszcze całkowi-

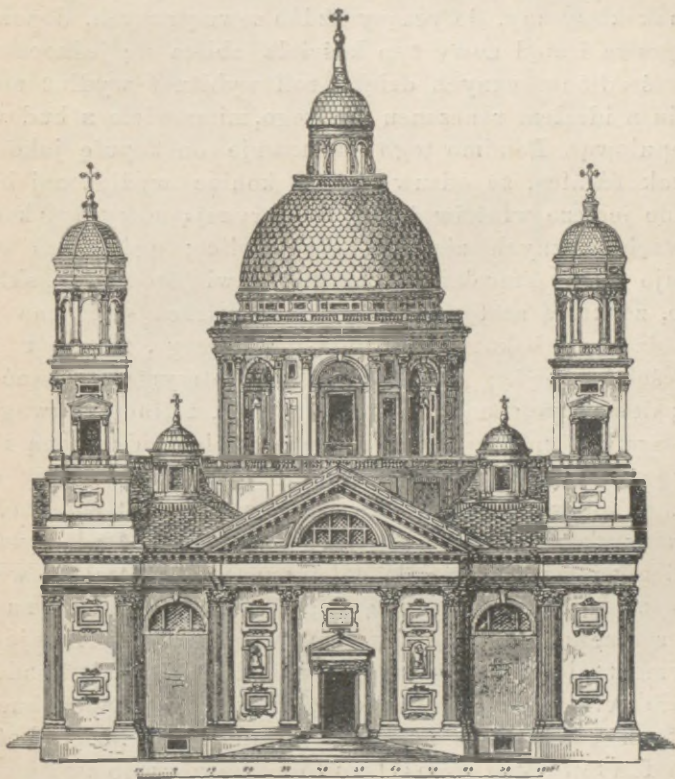


Fig. 185. S. Maria di Carignano w Genui. Galeazzo Alessi.

cie w duchu dobrego renesansu. W zamku *Caprarola* starał się to zamczysko silnie odziać w formy renesansowe, czego też z powodzeniem dokonał. Budowla ta, pięciokątna, z bastyonami, zawiera pośrodku dziedzińiec kolisty, otoczony arkadami. Podział architektoniczny dziedzińca i bogate dekoracje komnat wskazują, że książęta, mieszkający tu, szukali nie tylko bezpieczeństwa, lecz i wspaniałości, rozkoszy życiowej. Najpoważniejszym dziełem *Vignoli* był projekt na najstarszy kościół Jezuitów (1568). Studya nad zabytkami antycznymi przyszły z pomocą kościołom jednonawowym, jakie sta-

wiano już w czasach wcześniejszych. Na wzory dawne powołał się już Leon Battista, stawiając kościół jednonawowy S. Andrea w Mantui. Teraz zaś zjawia się nastrój kościelny i pragnienie wystawności, przepełnionej wyrazem kultu, skutkiem tego ten sam proces, jaki od połowy wieku da się zauważyć w całej kulturze Włoch, odbywał się również w dziedzinie architektury. Zasadnicze poglądy średniowiecza pod wieloma względami odezwały się silnie, formalizm jednak klasyczny, dotyczący ozdób zewnętrznych, dopomina się o swoje prawa i stąd nowy typ kościoła zbliża się jednocześnie do kościołów średniowiecznych dzięki roli wybitnej wydłużonej nawy i zerwaniu z ideałem renesansu czystego, mianowicie z budową centralną kopułową. Pomimo tego zachowuje on kopułę jako ozdobę z tą jednak różnicą, że odsuwa ją na koniec wydłużonej budowli. Nadto inne jeszcze właściwości charakteryzują nowy styl kościelny. Przy nawach bocznych zjawiają się kaplice; ogólne zaś wrażenie koncentruje się na szerokiej i wysokiej nawie środkowej, sklepionej beczkowo, za którą następuje wielka przestrzeń sklepiona kopułą. Okna, osadzone w bokach sklepienia beczkowego, tworzą t. zw. lunety. Kościoły, będąc pozbawione wież, otrzymują postać więcej jednolitą; dekoracje, podobnie jak w salach, zwracają uwagę przybysza; wszystkie wrażenia spotykają się z siłą zjednoczoną i dzięki temu bezpośrednią. Zarówno pełna przepychu służba przy ołtarzu, jak kazanie, śpiew i muzyka czynią wrażenie potężniejsze, dobra bowiem akustyka wnętrza kościelnego staje się odtąd wymagalną. Plan poziomy i fasady kościoła del Gesu (fig. 186) stał się w budownictwie wzorem dla okresu następnego. Fasada dzieli się na parter i piętro, rozczłonkowaną ją półkolumny i pilastry, koronuje szczyt, kompartymenty i nisze ożywiają ściany. Okna jednak fasadowe nie mają charakteru kościelnego, z kształtu swojego są podobne raczej do bogatych okien pałacowych. W znacznej ilości kościołów, zwłaszcza fundowanych przez Jezuitów, powtórzono typ stworzony przez Vignolę. Oparwszy się na studyach Vitruwiusza utrwalił on dla jego kształtów i podziałów stałe zasady prawidłowości w przeciwieństwie do wybujałego t. zw. stylu barokka, wprowadzonego przez Madernę, zwłaszcza zaś przez Berniniego i Borominiego i stale panującego od końca w. 16 aż po koniec 17-go.

Miasta tokańskie wobec Rzymu zajmują miejsce drugorzędne. Stolica Włoch była za blisko, by artystyczne życie samodzielne mogło się w nich rozwinąć. Inaczej było we Włoszech północnych, gdzie nawet w w. 16 panowała żywa działalność budowlana: tam, pomimo że hołdowano prądowi ogólnemu, nie wyrzeczono się właściwości lokalnych. Obadwa wielkie miasta nadmorskie Genua

i Wenecya straciły wprawdzie na potęgę politycznej, upadek ich atoli nie był tak gwałtowny, jak Florencyi lub Sieny, aby spowodował bezpośredni upadek sił żywotnych; bogactwo, nagromadzone przez handel w toku stulecia, dawało raczej środki do zaspokojenia rozkoszy życiowych i pobudzało do wznoszenia wspaniałych budynków. Większa część pałaców *genueskich*, które tak zachwyciły Rubensa, że nie mógł powstrzymać się od rysowania ich, powstała w w. 16. Pompatyczna budowa schodów, piękność perspektywicznych amfilad, zadzi-

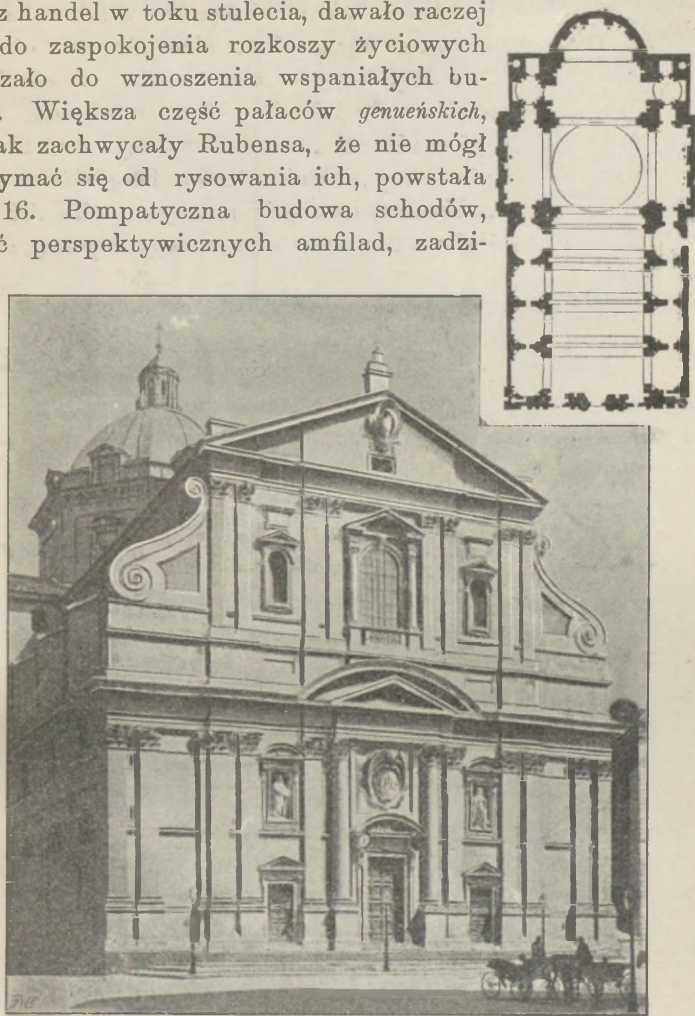


Fig. 186. K. del Gesu w Rzymie Vignola.

wiająco umiejętnie wyzyskanie niewielkich terenów są ich cechami charakterystycznymi. Galeazzo Alessi wraz z *Giovanim Battistą Castello* († 1569) stoją na czele architektów, którzy Genuę uczynili „dummem“ miastem Włoch. Rzymską szkołę Alessiego poznaje się z kształtów poszczególnych: z kolumn doryckich,

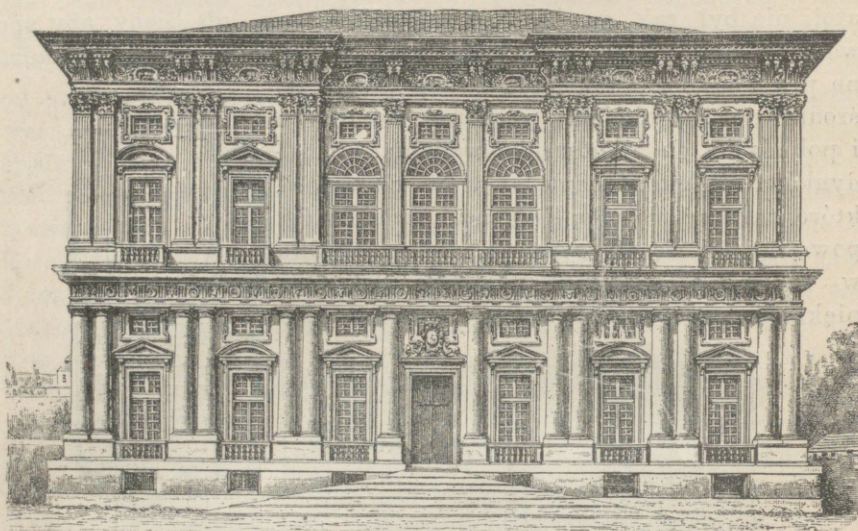


Fig. 187. Willa Seassi w Sampierdazena pod Genują. Galeazzo Alessi.

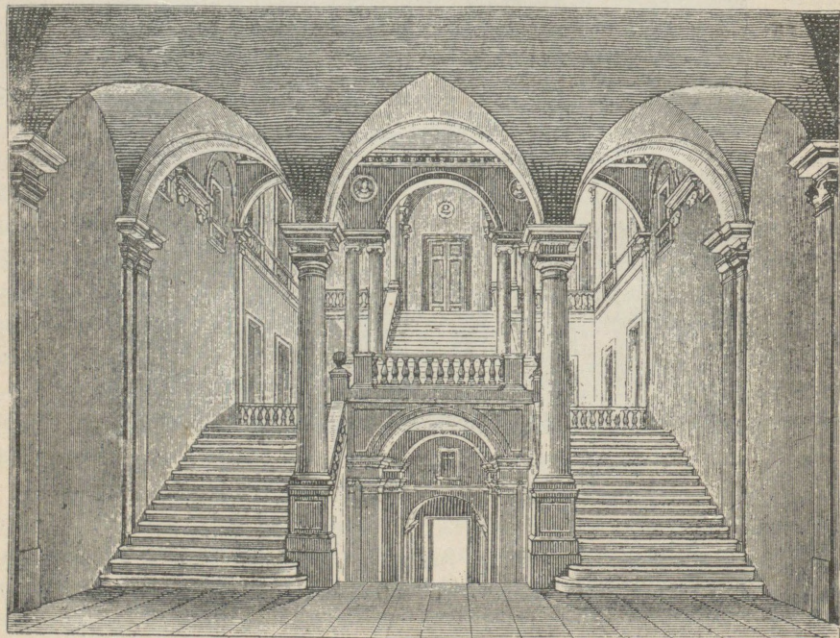
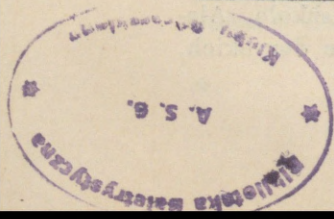


Fig. 188. Układ schodów w pał. Balbi w Genui.



połączonych łukami, ze szczytów nad oknami i t. d. (fig. 187).
Przebiegając atoli wszystkie ulice, przeszedłszy np. Stradę nuova,



Fig 189. Działanie uniwersytetu w Genui.

zawdzięczającą piękność swoją głównie Alessiemu, spostrzega się wszędzie liczne, ogólne cechy charakterystyczne, właściwe tylko

Genui i mimowoli zwraca się uwagę na to, jak wspaniale została przystosowana architektura do stosunków miejscowych. Wąskie ulice

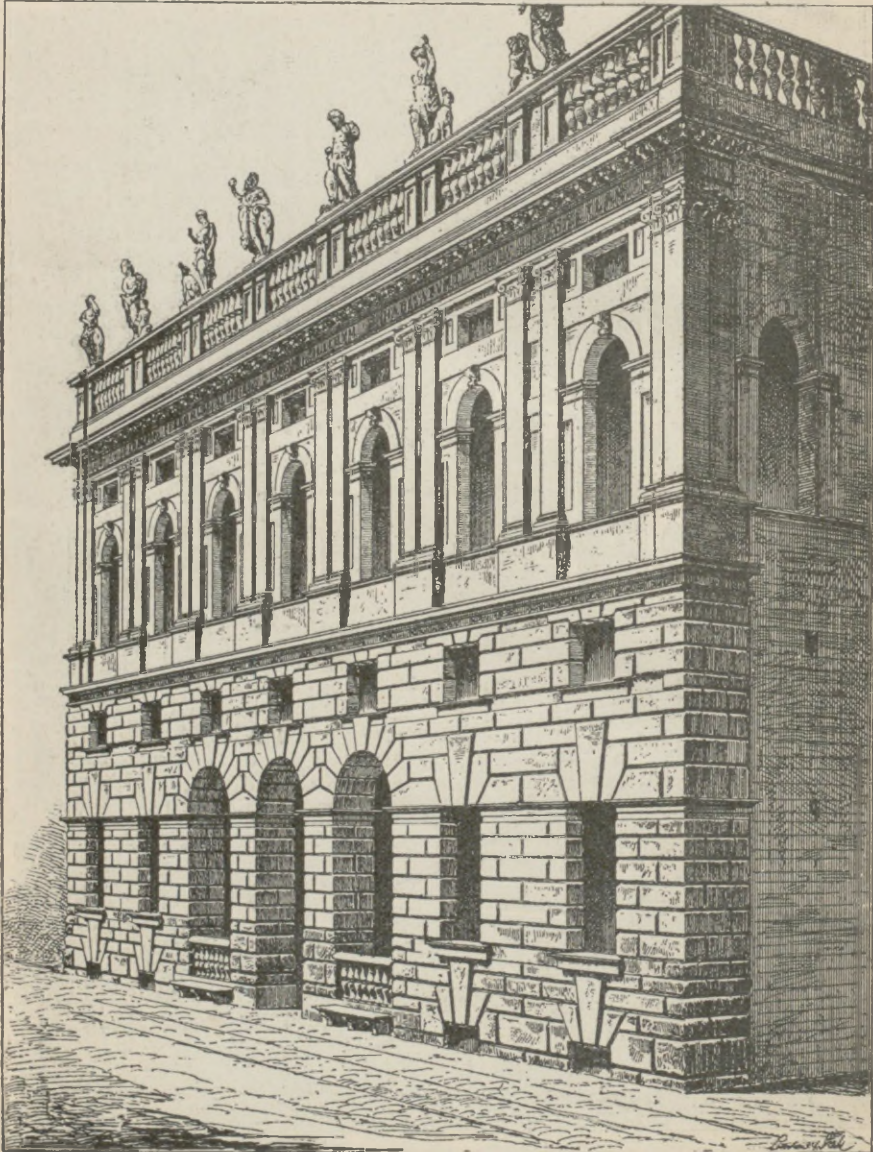


Fig. 190. Pałac Carossa w Weronie. Sanmicheli.

i wznoszący się w górę teren uniemożliwiały rozwój fasad w znaczeniu monumentalnym, ograniczały architekturę zewnętrzną, zmu-

szając do tem bogatszego podziału wewnętrznego. Przystąpiwszy progi pałacu, stajemy w przedsionku, wznoszą się przed nami scho-

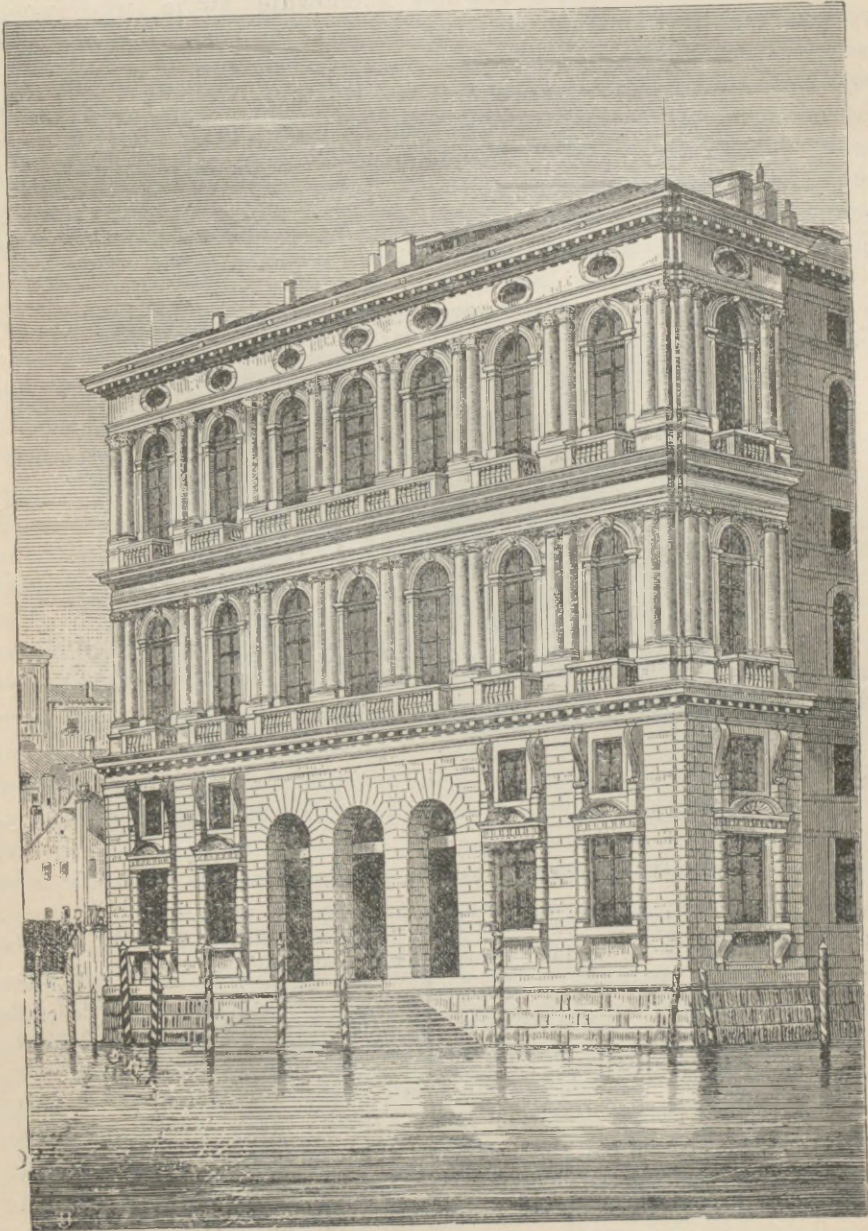


Fig. 191. Pałac Corner del Canale grande w Wenecyi. Jacopo Sansovino.

dy, napotykamy rozmaite przezrocza i otrzymujemy wrażenie prze-

strzeni wielkiej (fig. 188 i 189). W Rzymie i wogóle we Włoszech środkowych otrzymujemy wrażenie zupełnie przeciwne.

Architektura *wenecka* również zachowuje swoje właściwości miejscowe. Styl zmienia się, typ zostaje ten sam. Pomimo tego architektura miasta, jak i stałego lądu weneckiego w stosunku do ogólnego ruchu budowlanego, jaki ożywiał całe Włochy, nie stanowi różnic wyjątkowych. W dziełach *Falconetta* (1458—1534) w Padwie i *Michata Sanmichelego* (1484—1559) w Weronie odzywają się formy poszczególne, znamionujące styl Bramanta. Pierwiastki miejscowe ujawniają się przede wszystkim w upodobaniu do podścieni na poziomie i do wielkich okien łukowych na piętrze. Nawet in-

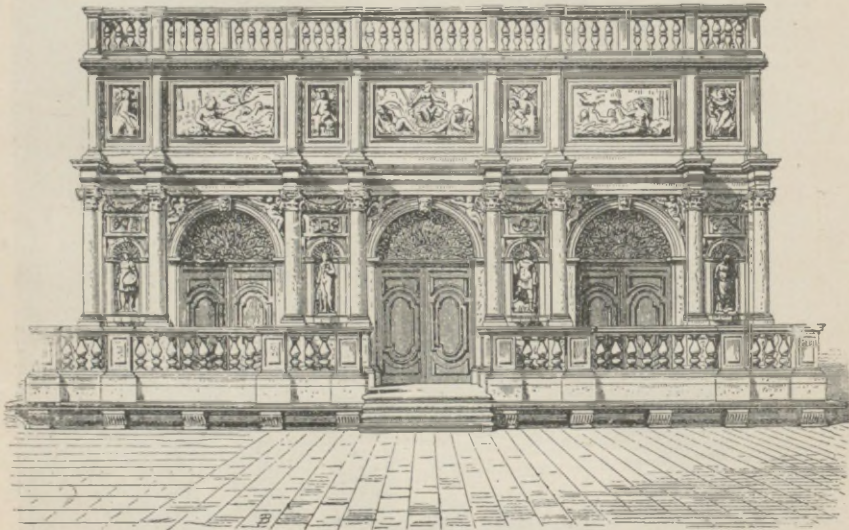


Fig. 192. Loggetta przy wieży w Wenecji. Jacopo Sansovino

dywidualność artystyczna znajduje uwzględnienie we Włoszech północnych. Sposób, w jaki Sanmicheli zastosowuje rustika w pałacach Werony, Bevilace i Kanossie (fig. 19), jasno wskazuje na budowę zamków i bram, które artysta ten stawiał w Weronie i Wenecji, oraz na to, że przejmował się on ich zbyt ciężkimi kształtami. Od wpływu weneckiego nie mógł pozostać również całkowicie wolnym *Jacopo* (Tatti) *Sansovino* (1486—1570), który w późniejszych dopiero latach przeniósł się z Rzymu i Florencji do Wenecji i tu sławy wielkiej zażywał. Kościół S. Salvatore (rozpoczęty w roku 1506) łącznie z kościołami Sansovina (S. Giorgio de' Greci) o sklepieniach beczkowych i kopułach kończą starszy styl lombardzki. Nie kościoły atoli, lecz pałace i budowle na placu Św. Marka rozślawiły

jego imię. Mała loggetta przy wieży (fig. 192), utwór czysto dekoracyjny, nie ma oczywiście pretensji do doniosłości dzieła monumentalnego, zasługuje jednak na uwagę jako dowód silnie zakorzenionego w Wenecji kierunku dekoracyjnego. Nawet biblioteka (fig. 193) zawdzięcza w znacznej części swą piękność ozdodom plastycznym; jest ona jednym z ostatnich utworów, których całość została pomyślana w renesansie. Podziały budynku i proporce dają zwartą jednolitość: nie można w niej nic zmienić bez zaszkodzenia wrażeniu ogólnemu. Ztąd to mimowolnie czerpał wzór *Vincenzo Scamozzi*, stawiając „nowe“ prokuracje z tą atoli różnicą, że dodał jeszcze jedno piętro. Skutkiem tego popsuł wyraz ogólny i harmonię proporcei.

Wenecja zaznajomiła się z formami budownictwa antycznego już dzięki Sansovinowi. Wpływ ich jednak jeszcze silniej się ujawnia w utworach *Andrei Palladia* z Vicenzy (1508–1580). Współcześni porównywali go z Witruwiuszem i rzeczywiście odznacza się znajomością architektury i jak żaden inny z budowniczych w. 16, był on obeznany ze światem rumowisk rzymskich. Pomimo to jego umysł uczonego, umysł prawie krytyczny, nie zaciemniał wyobraźni twórczej. Skłonnościom swoim do antyków dał on folgę tylko w Teatro Olimpico w Vicenzy (fig. 194), w odnowieniu rzymskiego teatru, i w (nieskończonym) klasztorze Carita w Wenecji, w którym próbował wznowić układ domu antycznego. Jego pałace i wille w Vicenzy i jej okolicach, jak również kościoły w Wenecji stoją na gruncie renesansu dobrego, któremu wyraz starał się nadać wprost wielkimi proporcjami. Od mistrzów rzymskich różni się on szczególniej traktowaniem kolumn i półkolumn, które poczytywał za części główne każdego pięknego dzieła architektonicznego, oraz wyjątkowem dążeniem do wyrazu monumentalności, z którym zawsze łączył przy podziałach wewnętrznych wzgląd na wygodę. Niejednokrotnie sądziłby można, że wyobrażał sobie, iż mieszkańcami jego willi będą półbogowie, a nie ludzie zwyczajni. Wśród nich na szczególniejszą uwagę zasługuje rotunda, budynek okrągły na wysokim cokóle, przed którym z czterech stron występują przedśionki jońskie. Liczne pałace Vicenzy (fig. 195), poczytywane za dzieła jego, ujawniają zasady przejęte z antyków; jednolitości fasady nie przerywa większa ilość pięter. Skutkiem tego traktuje on poziemie jako zwykły cokół (w rustika), normuje odpowiednio znaczenie gzymsu poziomego oraz ciężar główny rozkłada na kolumny i pilastry, idące często przez dwa piętra. Oczywiście budowle jego, nie przeznaczone dla żadnych specjalnych praktycznych potrzeb, wywołują najpotężniejsze wrażenie. To też t. z. bazylika, wielka

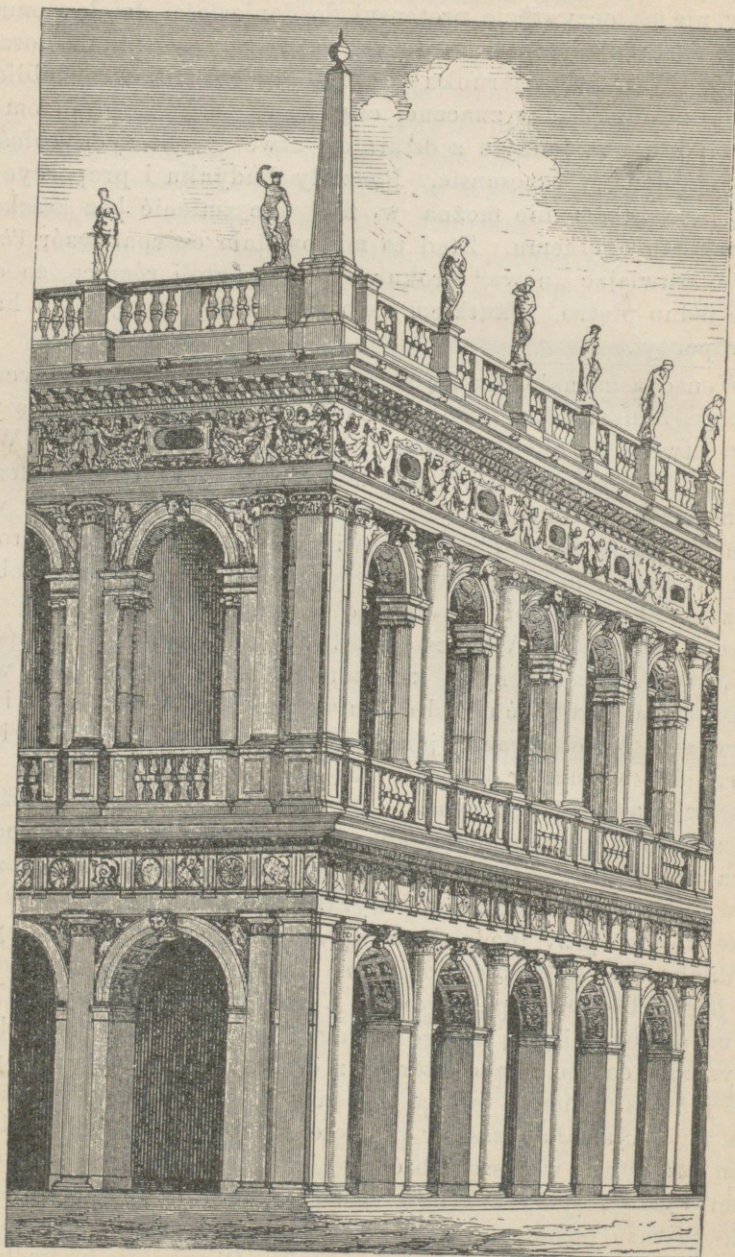


Fig. 193. Biblioteka Św. Marka w Wenecyi. Jacopo Sansovino.

średniowieczna hala przez niego przebudowana, słusznie jest uważana za naczelną pośród jego utworów (fig. 196). Korpus dawny

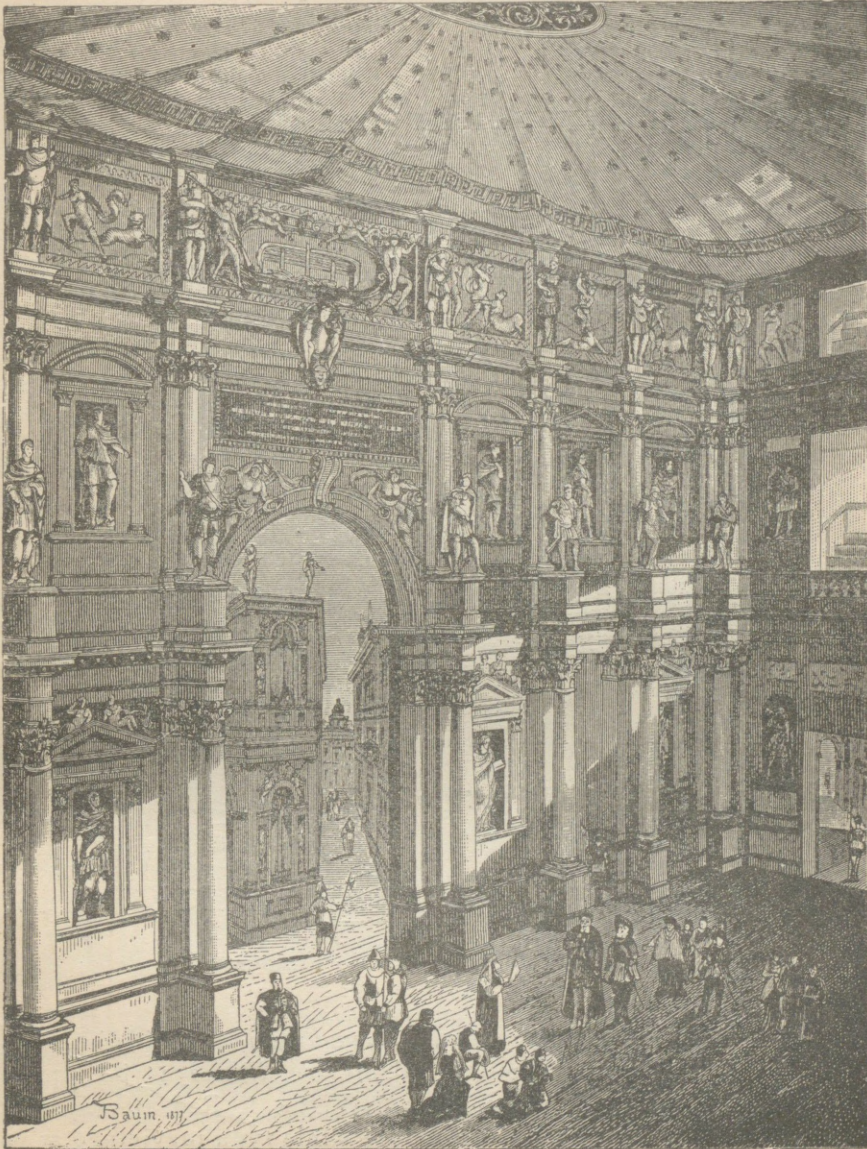


Fig. 194. Scena w Teatro Olimpico w Wicencji. Andrea Palladio.

otoczył podścieniami na poziomie i piętrze, różniącymi się porząd-

kiem występujących półkolumn. Na dole — doryckie, na piętrze — jońskie. Po za tem Palladio nadał jednakowe wymiary tak poziomiu, jak piętru, i podniósł wrażenie przez powtarzanie jednego i tego samego motywu na wzór mówcy efektownego, który przez powtarzanie jakiegoś zwrotu czyni go silniejszym.

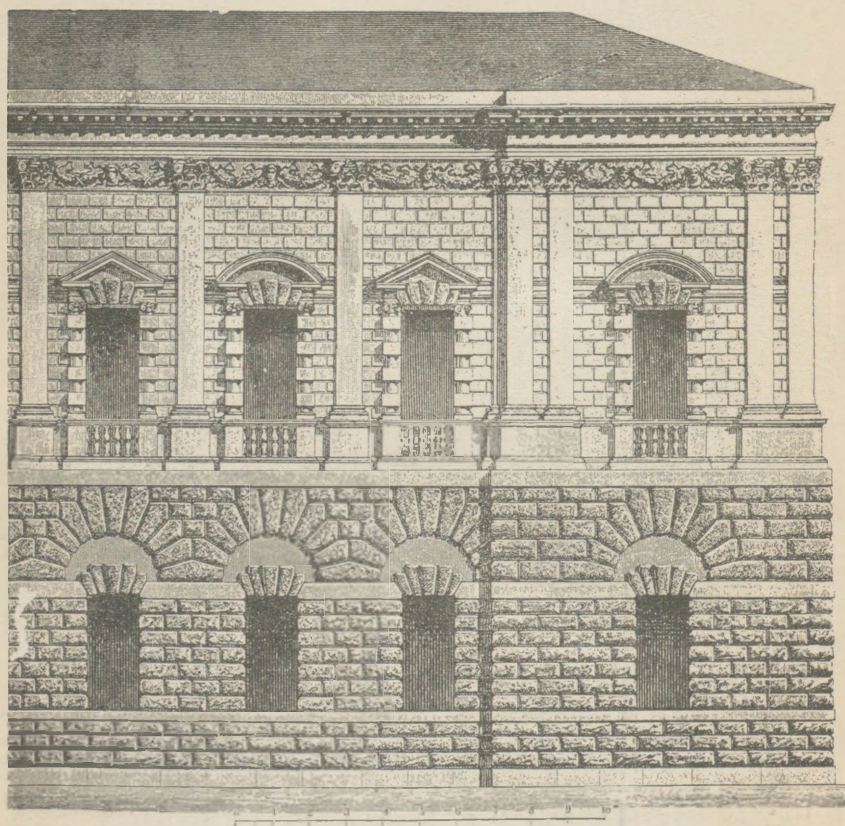


Fig. 195. Pałac Thiene w Wicencji. Palladio.

Dążenie do wywoływania wrażenia monumentalnością ujawniają także kościoły Palladia, jakimi ozdobił on Wenecję, jak np. S. Giorgio Maggiore, S. Francesco della Vigna, il Redentore. Plan poziomy kościoła Zbawiciela trzyma się silnie typu przyjętego w w. 16. Do nawy, o sklepieniu beczkowem, przytykają z boków wąskie kaplice; przestrzeń obszerna, pokryta kopułą, wskazująca na nawę poprzeczną, łączy korpus z chórem. Fasada jest historycznie ważniejsza (fig. 197). Pod wpływem poglądów antycznych Palladio

przekształcił ją jako ścianę dekoracyjną w zamknięty przedsionek szczytowy, przeprowadzając kolumny i pilastry od cokółu aż po



Fig. 196. Bazylika w Wicenzy. Palladio.

szczyt. Podczas gdy dotąd w fasadach wznosiły się jedno nad drugimi różne porządki kolumn lub pilastrów, środkowa zaś część

posiadała liczniejsze występy poziome, obecnie przyjęto za zasadę, że szczyt winny podtrzymywać kolumny tylko jednego porządku



Fig. 197. Kościół del Redentore w Wenecji.

i skutkiem tego wszystkie poziome podziały musiały odpaść. Jakkolwiek pomysły Palladia niezupełnie opanowały nową architekту-

rę kościelną, w szerokich atoli kołach znalazły uznanie. Fasady o jednym porządku utrzymały się obok form innych, przeważnie pochodzących z Rzymu, u teoretyków jednak znalazły wziętość wielką. Palladia po śmierci otaczała sława niemal jeszcze większa, niż za życia. Świat nie odmówił mu przydomku „syna bogów“; synowi biednych ludzi, przybyłych z Padwy do Vicenzy, nadał mu go ktoś z jego czcicieli. U pokoleń następnych uchodził za ucieleśnienie wiedzy architektonicznej i gdy artyści, znużeni czezym przepychem i chaotyczną wspaniałością budownictwa w. 17 i 18, oglądali się za jakimś środkiem zbawczym i krzepiącym, znaleźli go w prostocie i wielkości stylu Palladia.

Piękno proporcji i harmonia całości słusznie bywają wskazywane jako zalety główne renesansu i jako istota jego natury. Obok tej prawdy istnieje jeszcze inna, mianowicie, że i zmysł dekoracyjny znalazł w nim wyraz żywy i bogaty. Zarzut zimnej wytworności, jaki często spotyka renesans, pochodzi stąd, że się przeocza zwykle stronę ornamentacyjną. Ta zaś bynajmniej nie ma w sobie nic przypadkowego, lecz powstała z poczucia architektów jako uzupełnienie właściwych form budowlanych. Nisze fasad, zwłaszcza w późniejszych kościołach renesansowych, są przeznaczone dla posągów. Posągi kończą balustrady oraz gzymsy koronujące; wzdłuż fryzów ciągną się płaskorzeźby. Plastyczne te utwory w zasadzie nie posiadają żadnej wartości samodzielnej, gdyby ich jednak brakowało, utwór architektoniczny byłby goły i niepełny. W pałacach i budynkach prywatnych dekoracja odgrywa jeszcze ważniejszą rolę.

Ozdoby plastyczne na płaszczyznach zewnętrznych często bywały zastępowane *malowanemi*. Działo się to w tych okolicach, które nie posiadały materiału odpowiedniego do ozdób plastycznych. Z początku wprowadzano pojedyncze ozdoby figuralne, następnie zaczęto malować całą ścianę, przyczem traktowano ją bądź jako grunt neutralny i pokrywano dekoracjami całą jej płaszczyznę, lub też dekoracje stosowano do podziałów architektonicznych, ożywiano je niemi lub dopełniano. Wielo — i jednobarwność, zasadzająca się na zaznaczaniu światła i cieniów (*chiaroscuro*) były jednakowo w użyciu. W Rzymie i we Włoszech środkowych stosowano inny rodzaj dekoracji malarskich: mur pokrywano dwiema warstwami wapna, spodnią — czarną, wierzchnią białą i następnie rysunek otrzymywano przez zdrapywanie warstwy wierzchniej; tynk biały służył za tło, czarny tworzył ozdoby. Sposobu tego używano zarówno w naśladowaniu bloków kamiennych, jak i przy tworzeniu wielkich kompozycji historycznych lub mitologicznych (fig. 198

i 199). Ten rodzaj malarstwa, zwany *sgraffito*, w którym najsłynniej-

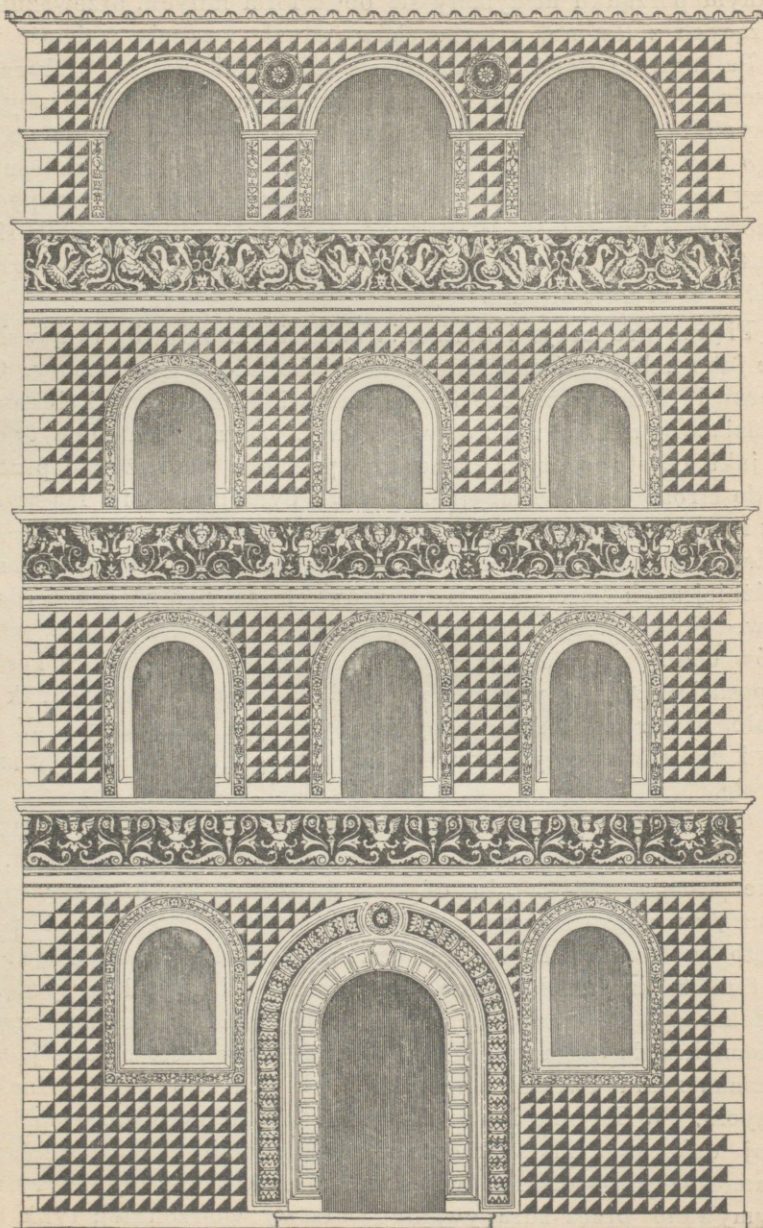


Fig. 198. Fasada sgraffito we Florencyi.

szymi byli *Polidoro da Caravaggio* i *Maturino*, nadaje dekoracyom po-

zór plastyeczności, w kołach przeto rzymskich, rozmiłowanych w ozdobach plastycznych i antykach, musiał znaleźć żywe wzięcie.

Dziś rzadko się spotyka dobrze zachowane resztki malowań fasad. Czas i barbarzyństwo następnych pokoleń, nie lubiących barwności, źle się z niemi obeszły; z pomocą tylko wyobraźni możemy sobie odtworzyć wrażenia niektórych ulic z okresu renesansu, ozdobionych licznymi fasadami malowanymi. Dzięki głęboko zakorzenionemu, naturalnemu upodobaniu ludzi renesansu posiadały one zawsze charakter wesoło-uroczysty, jaki dziś tylko w wypadkach wyjątkowych nadajemy przez wywieszanie dywanów i innych tego

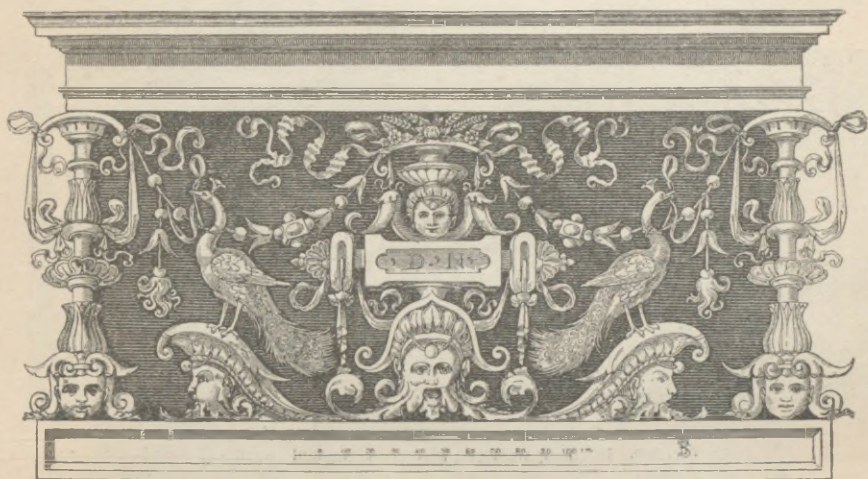


Fig. 199. Zakończenie okna sgraffito w pal. Corsi we Florencyi.

rodzaju ozdób. Wzory ozdób *wewnętrznych* przechowały się w znacznej ilości. I tu trzymano się zasady, że zadaniem dekoracji jest nie tylko ożywiać architekturę, lecz że powinna ona ją również uzupełniać. W wielu domach, np. wiejskich, architekt zadawał się przygotowaniem dzieła malarza dekoracyjnego, dając mu jakoby linie zasadnicze, które tenże wypełniał. Renesans, kładąc silniejszy nacisk na upodobanie do ozdób malarskich wewnątrz, szedł jedynie za przykładem wieków średnich. Jak daleko tylko sięgniemy pamięcią, we Włoszech zauważymy zamiłowanie do wewnętrznych dekoracji barwnych. Jako dowód wspomnieć należy inkrustacje marmurowe i mozaiki kościołów, budowle Normannów w Sycylii, malowania wianów dachu w kościołach romańskich (S. Zeno, S. Fermo w Weronie, S. Miniato we Florencyi) oraz polichromijne traktowania żeber i pól sklepieniowych z epoki Giotta, a uprzytomnimy so-

bie czas i powszechność tego zwyczaju. Renesans nie tylko że przechował dziedzictwo, lecz i wzbogacił je właściwościami nowymi. Z wielkim też zainteresowaniem śledzimy rozwój malarstwa dekoracyjnego w w. 15 i 16, podziwiając zręczność, z jaką łączą się harmonijne motywy pomnikowe z dekoracyjnymi, stosunek ścisły poczucia natury i stylu, hołdującego antykom, z uwzględnieniem jednocześnie świeżości i bezpośredniości wyrazu życia. Obserwowanie dekoracji, w których artysta mógł się swobodniej wypowiedzieć, często gruntowniej poucza nas o istocie i celach fantazyi renesansu, niż pomniki wielkie, zawarunkowane przypadkowymi i zewnętrznymi wpływami.



Fig. 200. Dekoracja sufitu z Cambio w Perugii. Perugino.

Dekoracyjne malarstwo płaskie od początków renesansu znajdowało się w dobrych, artystycznie wyszkolonych rękach. Malarze freskowi uważali sobie również za obowiązek dekorowanie otoczenia, przytykającego bezpośrednio do ich obrazów. Malowali pilastry, rozdzielające obrazy, które otaczali cokółami i fryzami, a jeśli utwory ich były na suficie, wówczas nadawali mu podziały architektoniczne z ornamentami. Wzorem podobnych dekoracji są freski Mantegni, a szczególnie owe szkoły umbryjskiej (fig. 200). Pola sklepień zdobiono medalionami, te zaś łączono girlandami, żebra sklepieniowe obwijano sznurami owoców. Gdy z końcem w. 15 zjawiły się *groteski*, dekoracje sklepień i ścian przyjęły charakter nowy. Nazwa wskazuje na pochodzenie. W zasypanych podziemnych łaźniach i willach rzymskich, które musiano odkopywać na wzór grot, malarze i rzeźbiarze odkryli szereg nowych wzorów ornamentacyjnych. Owa gra lekkich motywów architektonicznych, owe łądygi zamiast kolumn, girlandy miasto belek, owe delikatne

kartelusze i płyty, podtrzymywane przez latorośle, spowite w kwiaty, owe geniusze, bujające na kwiatach, zachwycały ich tak, jak zachwycają dzisiaj. To swawolne obchodzenie się z formami, przy udziale wykształconego poczucia przestrzeni i fantazyi wesołej doskonale odpowiadało duchowi renesansu. Wielobarwny ornament płaski zdobywa sobie prawa równe z dekoracją stucco, która, pozostając białą, odświeża się dzięki liniom złożonym; obok zaś naśladownictwa motywów dawnych w girlandach z kwiatów i owoców

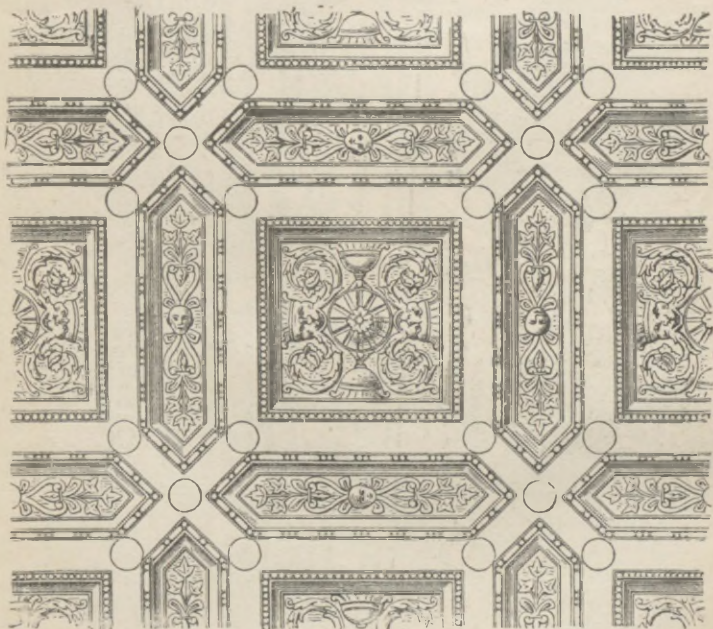


Fig. 201. Dekoracje sufitu podług Serlia.

zjawia się świeży powiew naturalizmu. Pomimo całego bogactwa dekoracja pozostaje jednak w zależności od architektury. Swobodne, łatwe zastosowanie jej do podkładu architektonicznego w ten sposób, że się go odczuwa wszędzie, najlepiej stanowi o różnicy między dobrą dekoracją renesansową a późniejszymi utworami sztuki dekoracyjnej.

Pinturicchio należy do pierwszych mistrzów, jacy zastosowali groteski do malowań sklepieniowych; nowy ten styl doszedł do najwyższej doskonałości w szkole Raffaela. Łoże watykańskie, których ozdoby wykonał *Giovanni da Udine* pod kierunkiem Raffaela straciły wprawdzie swój wdzięk, kontury jednak dają jasne pojęcie

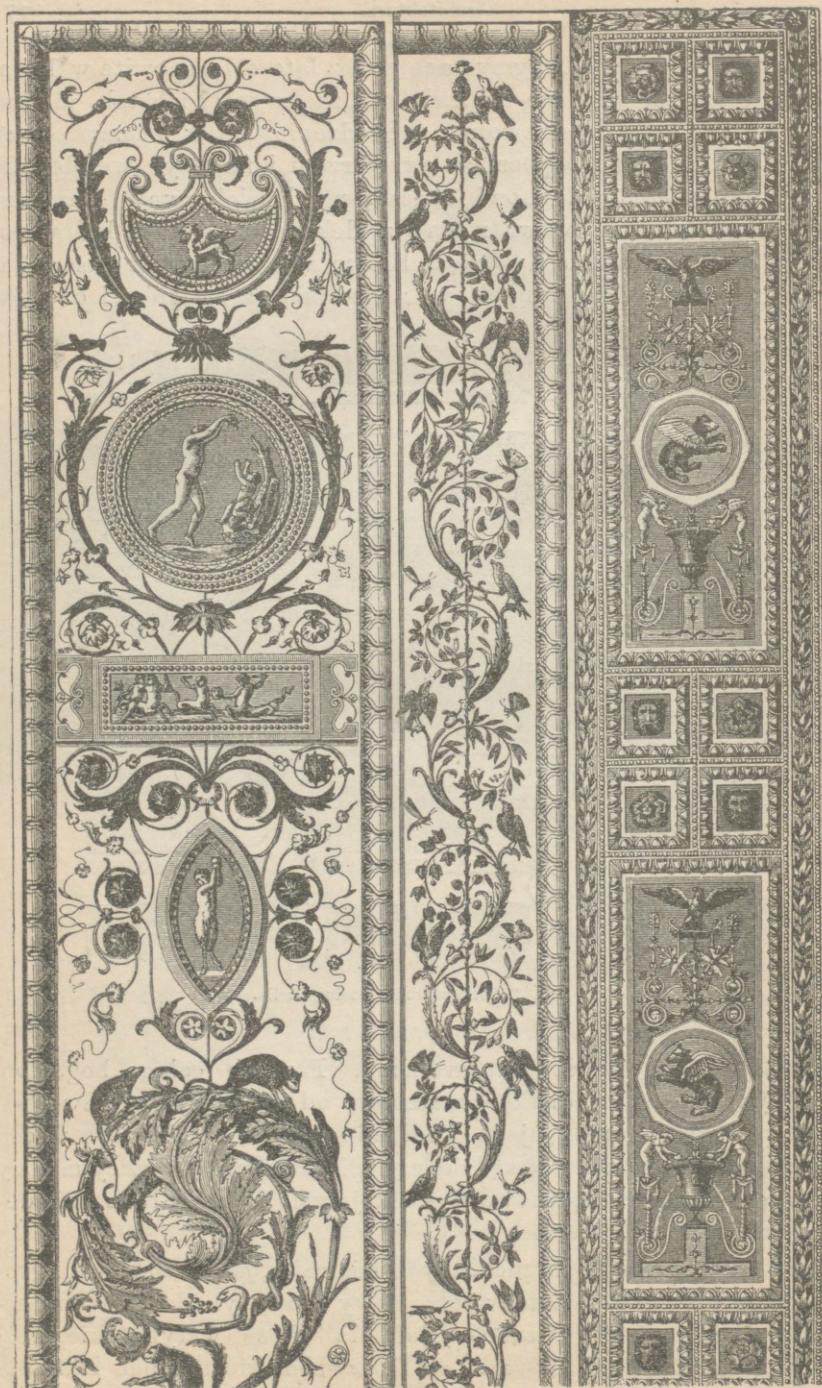


Fig. 202. Dekoracja łóż w Watykanie. Raffael.

o nieskończonej ilości motywów ornamentacyjnych, które jak gdyby bez wysiłku wszelkiego wyszły z fantazyi artysty (fig. 202). Linie zasadnicze dekoracji sklepieniowych są również bardzo uroz-

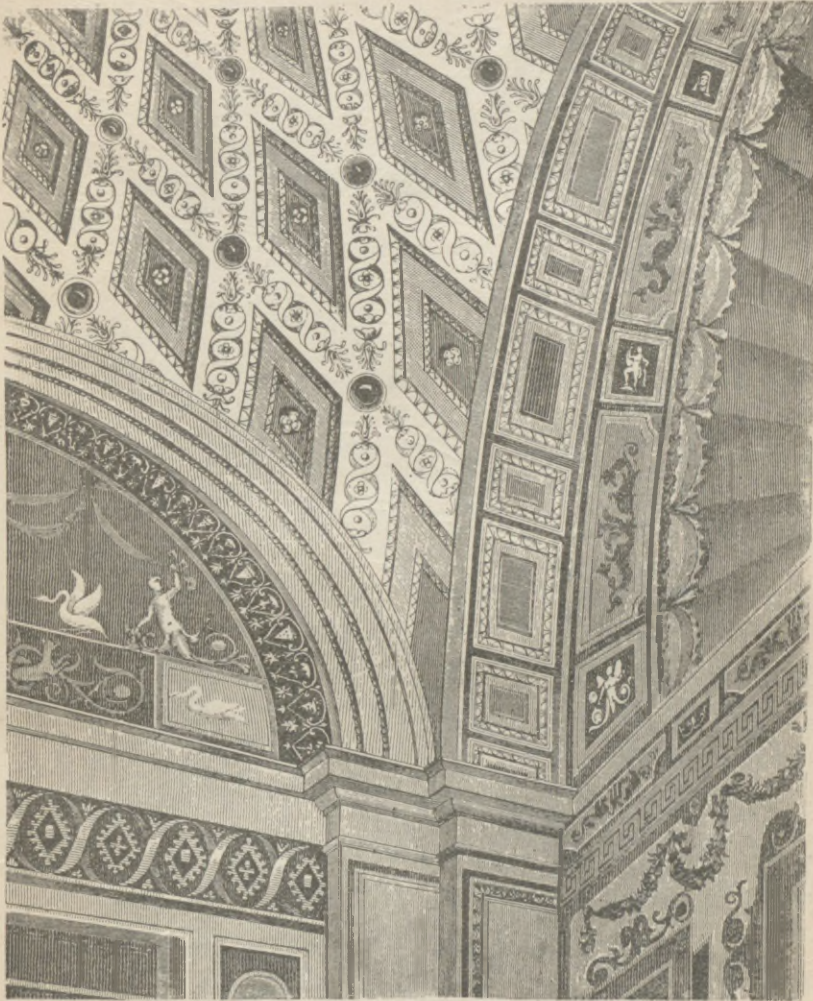


Fig. 203. Z łóż Watykanu.

maicone, tworząc to jakąś kombinację kolumnową, to wachlarzową, to znów przypominają kasetony antyczne (fig. 203). Kasetony stosowano również ze szczególnem upodobaniem, i dzięki im otrzymywano przy pomocy stucco bogate podziały pól. Sufit kasetonowy

w Serlio (fig. 201) jest dość szematyczny, naśladowano go jednak często po za granicami Włoch. O wiele bogatsza jest dekoracja

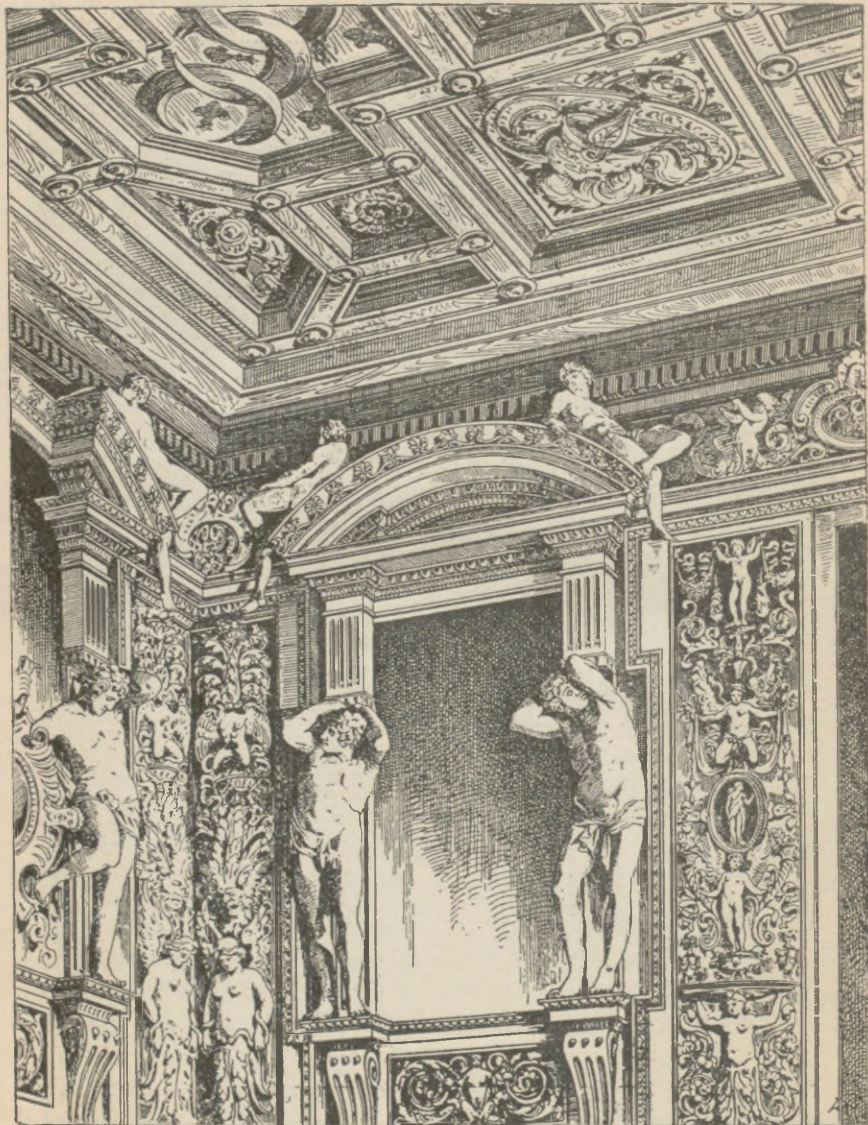


Fig. 204. Ozdoby stiukowe w pałacu Spada w Rzymie. Giulio Romano.

sklepień w dolnych podścieniach pałacu Massimi, prawdopodobnie wykonana przez Peruzzi'ego, oraz w pałacu Spada (fig. 204), proje-

ktowana przez Giulia Romano. Giulio Romano przeniósł sposób dekoracji rzymskich do Mantui, *Perino del Vaga* do Genui, gdzie naj-



Tab. Z pałacu Doria w Genui.

wybitniejsze pod tym względem miejsce zajmuje pałac Doriów (Tab.) Jego dekoracje ani za biedne, ani za bogate, w liniach zawsze

wyszukane i jasne, wywierają na widzu wrażenie potężne. Wobec nich oddycha się swobodnie i doznaje się podniecenia myśli i uczuć. Istota natury renesansu, zupełna harmonia, nadała również wyraz i mieszkańcom, uzupełniając rozkosz życia.

2. Rzeźba i malarstwo Włoch Środkowych w początkach wieku 13.

W r. 1489 położono kamień węgielny pod pałac Strozich we Florencyi, w 1495 rozpoczęto fasadę Cancellarii w Rzymie. Ten krótki przeciąg czasu dzieli dwa dzieła, z których jedno jest pomy-



Fig. 205. Chrystus zmartwychwstały. Grupa marmurowa Alfonsa Lombardi Bologna. S. Petronio.

ślane zupełnie w duchu starotoskańskiego domu kamiennego, drugie zaś jest już wyrazem najwspanialszego rozkwitu renesansu. Okoliczność ta sama jasno wskazuje na stanowisko, jakie zajmuje Florencya w historii architektury renesansowej. O ile bowiem niektórzy artyści florency, jak *Cronaca i Baccio d'Agnolo* (1462 — 1543) zajmowali stanowisko przyjazne względem stylu nowego i hołdowali mu, jak np. Baccio, w mniejszych budowlach pałacowych, o tyle miasto całe nie było gruntem dla rozwoju renesansu wielkiego. Rzym jest wyłącznie jego terenem. Inaczej rzecz się ma z rzeźbą i malarstwem. Pod tym względem Florencya może być dumna, że w jej murach powstał ruch i że zebrano tam rysy poszczególne, z których

wiele artyści cinquecenta złożyli całość jednolitą. Florencya jest uczelnią, gdzie ci w latach młodszych siły swoje ćwiczyli, doświadczać najrozmaitszych podniet. Dlatego to, zanim zaczniemy wyszczególniać bohaterów głównych sztuki włoskiej, musimy rzucić okiem na życie artystyczne Florencyi i całej Toskanii przy przejściu z wieku jednego do drugiego. Z końcem w. 15 w dziedzinie rzeźby, a szczególnie malarstwa rozpoczynają się wypadki poważne, które pod wieloma względami przygotowały do działalności twórczej pokolenia młodsze.

Utwory rzeźby z w. 15 pociągają ciepłem i świeżością życia, oraz rysem naiwności, jaki większość ich charakteryzuje. Natura jak gdyby nanowo została odkryta dla sztuki. Ku naśladowaniu jej artyści rzucają się z entuzjazmem; podchwytną ją we wszystkich zmianach i z natęczywą lubością starają się do niej zbliżyć. Naiwne, jakkolwiek często surowe i nieskrystalizowane pojmowanie prawdy obrazowania zapewnia rzeźbie wczesnego renesansu wartość długotrwałą i w ciągu krótkiego czasu chłodnych spokojnych obserwacji artystycznych czyni z niej wzór godny uwagi. Pokolenie młodsze, które wybiło się z początkiem w. 16, nie czuło się jednak zadowolone i, zbaczając to tu, to owdzie, starało się sztukę doprowadzić do doskonałości. Rzeźba w. 15 jest po większej części dekoracyjna, zależna od architektury i przejęta naśladownictwem motywów malarskich, np. w ubiorach. Naturę nauczono się widzieć większą, kształty mogły być oddawane silniej i prościej. Antyki nie zupełnie jeszcze były wyzyskane; w traktowaniu posągów można się było jeszcze więcej do nich zbliżyć. Teraz przeto zjawia się dążenie do idealizowania, stanowiące o wyborze przedmiotów i pojmowaniu ich. Rzeźba staje na własnych nogach, rozwiązuje węzeł, który łączył ją z architekturą i sztuką dekoracyjną. Jednocześnie z wzrostem wymiarów dzieł, dochodzących do kolosalności, wzrasta również i potęga kształtów. Niebezpieczeństwo, wprowadzając zażegnane wcześniej, było jednak bliskie, mianowicie, aby zamiast potęgi nie zrodziła się nadętość, zamiast uchwytnego, pełnego charakteru i samodzielnego życia — samowola subiektywna artysty. Stykanie się z ludem staje się coraz rzadsze stosunki zaś z wykształconymi znawcami sztuki coraz częstsze.

We Florencyi poznajemy przedewszystkiem szereg artystów, należących do okresu przejściowego, którzy działalność swoją rozpoczynają utworami w stylu dawnym lub też cechy ich wcielają w dzieła skomponowane w sposób nowy, jak np. *Andrea Ferucci* z Fiesole (1465 — 1526), dalej *Benedetto da Rovezzano*, *Baccio da Montelupo* (1469 — około 1533). Najwybitniejszym z tego koła rzeźbiarzem jest

Giovanni Francesco Rustici (1474 — 1554). Posiadamy jedynie tylko utwór jego ręki, mianowicie grupę brązową ponad północnymi drzwiami Baptisterium florenckiego, wyobrażającą s. Jara, kazającego między dwoma słuchaczami (faryzeuszem i lewitą — fig. 206 i 207). Jak bliskie łączyły go stosunki z Leonardem da Vinci, o któ-



Fig. 206 i 207. Faryzeusz i Lewita. Figury brązowe Rustici. Florencia. Baptisterium.

rych wspomina Vasari, tego nie mogliśmy zbadać. Charakterystyka głębsza obydwóch postaci, nastrój ich i traktowanie ubrań dowodzi, że stoi on już na gruncie nowym i otrzymuje coś więcej, niż zwykłą prawdę natury.

Andrea Sansovino (1460 — 1529) tworzy zupełnie w duchu cinquecenta. Według zdania jednych kształcił się on w szkole ludwisarza

A. Pallajuola, według innych, co prawdopodobniejsza, był uczniem pracowni Szymona Cronaca. Przez jakiś czas był on czynny w Portugalii (około 1492 — 1500), bezpośrednio zaś po powrocie do ojczyzny stworzył najpiękniejsze dzieło swoje — Chrzest Chrystusa, prze-

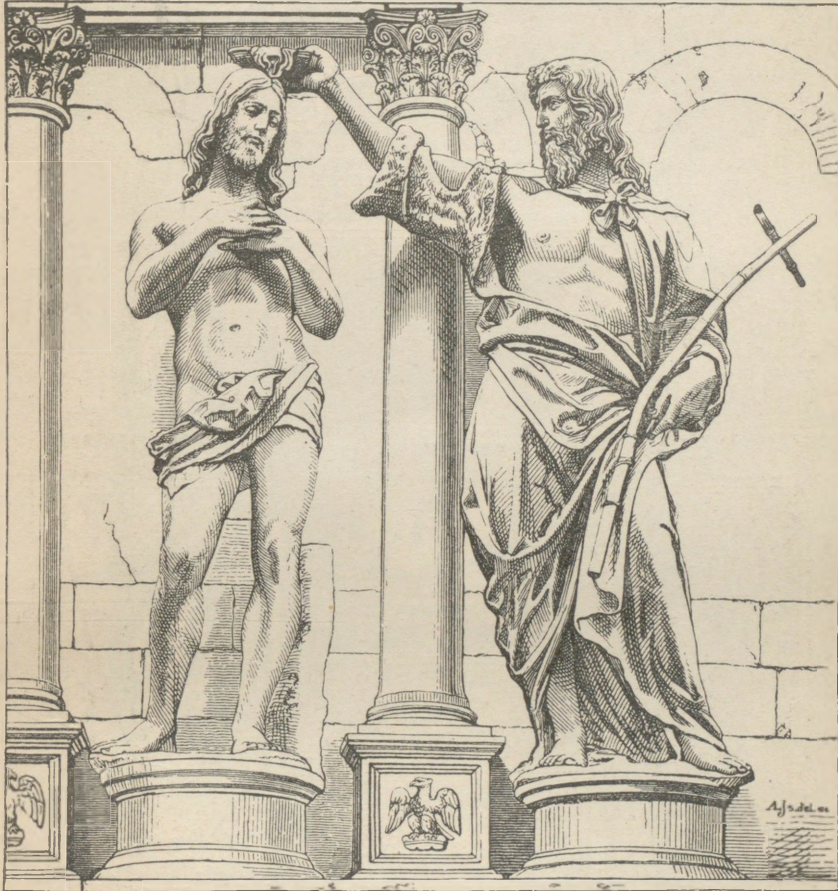


Fig. 208. Chrzest Chrystusa. Grupa marmurowa Andrzeja Sansovino. Florencyja. Baptisterium.

znaczone na portal wschodni Baptisterium (fig. 208). Ukształtowanie ciała nagiego w figurze Chrystusa jak i rysunek draperyi są jednakowo skończone, nadto potężne czyni wrażenie kontrast wyrazów i charakterów obydwóch poważnych, prosto i szeroko pojętych postaci. Z Florencyi Andrea przeniósł się do Rzymu i tu, w prebiteryum kościoła S. Maria del Popolo stworzył pomniki kardyna-

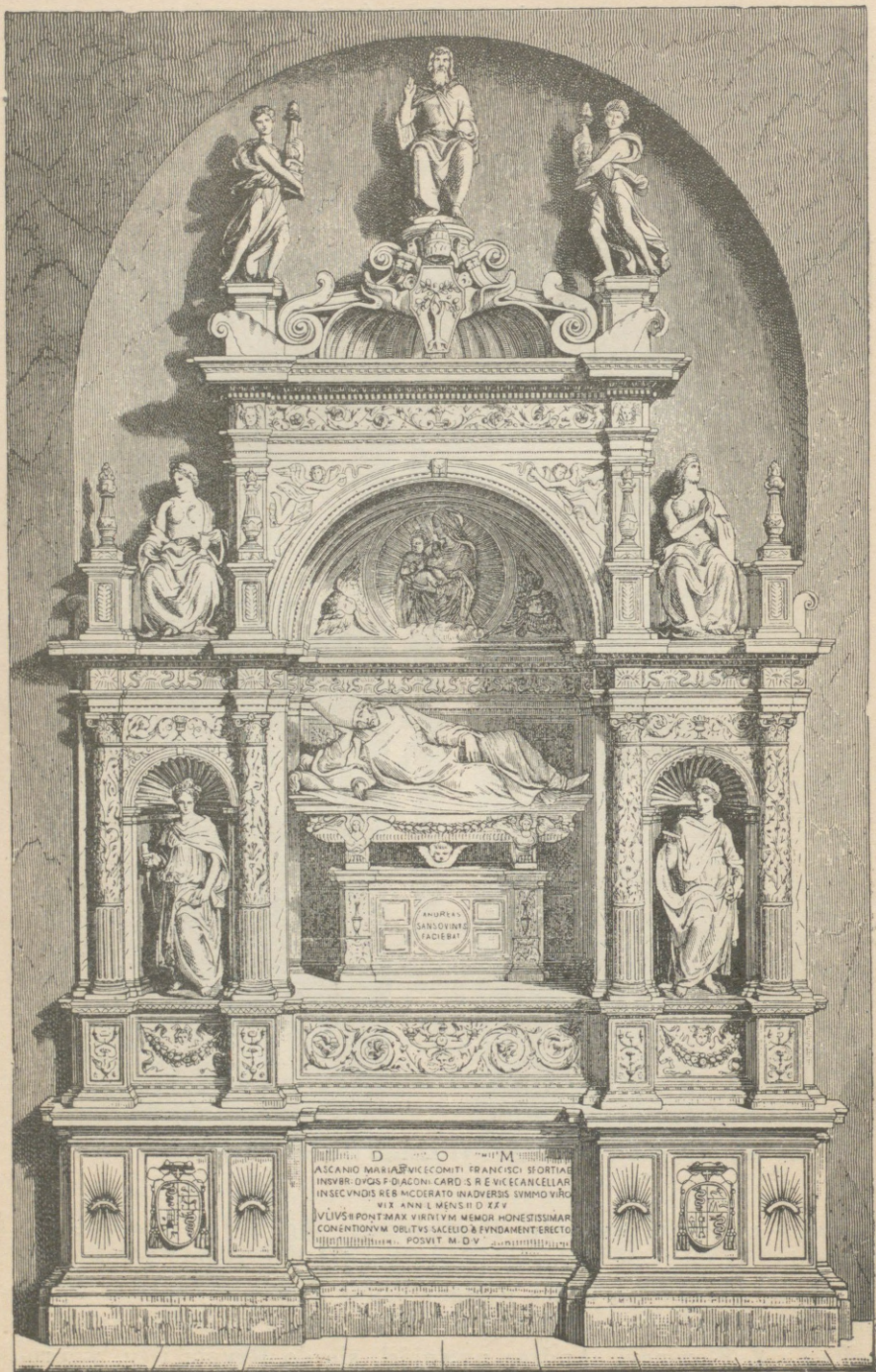


Fig. 209. Grobowiec Aksanusza Sforzy. Andrea Sansovino. Rzym S. Maria del Popolo.

łów Bassa i Sforzy Viscontiego (fig. 209), w których tradycyjnym niszom nadał najbogatszą dekoracyjną formę. Postać zmarłego ułożył w ruchu jakby żywego człowieka, posągom zaś alegorycznym nadał cechy zapożyczone u antyków, zwłaszcza w udrapowaniach. Na zamówienie protonotaryusza niemieckiego przy Kuryi, Jana Coriciusa, Andrea wykonał w r. 1512 dla kościoła rzymskiego S. Agostino grupę, wyobrażającą Matkę Boską ze ś. Anną. Układ jej jest doskonały, twarz Madonny promiennie przedziwną pięknnością, efekt jednak zestawienia starej pomarszczonej ś. Anny z pełną wdzięku, dziewiczą Maryą robi już wrażenie niemal czegoś wyszukanego. Lata późniejsze jego życia wypełniają mu prace przy Casa Santa w Lorecie, gdzie, stojąc na czele licznej kolonii artystów (Niccolo Pericoli, zw. Tribolo i in.), rozwinął żywą działalność.

Styl cinquecenta dostał się do Wenecyi przez ucznia Andrei — Jakóba Tatti z Florencyi, zwykle zwanego *Jacopo Sansovino*. Z młodszych lat Sansovina, spędzonych w Rzymie i Florencyi, pochodzi posąg Bachusa, pełen wdzięcznego wesela, w Museo Nazionale (fig. 210), poczytywany za najszcześniejsze odtworzenie motywu antycznego w okresie renesansu, oraz posąg Madonny w S. Agostino w Rzymie. Zdaje się, że Jakóba wypędziły z Rzymu wypadki wojenne z czasów Klemensa VII, które, o ile były szkodliwe dla Rzymu, o tyle korzystnie oddziały na sztukę pozarzymską zwłaszcza we Włoszech Północnych, gdzie licznie przybywający artyści znaleźli nowe pole działalności. Sansovino udał się do Wenecyi i tam przez czterdzieści lat rozwijał działalność, ciesząc się obok Tycyana uzna-

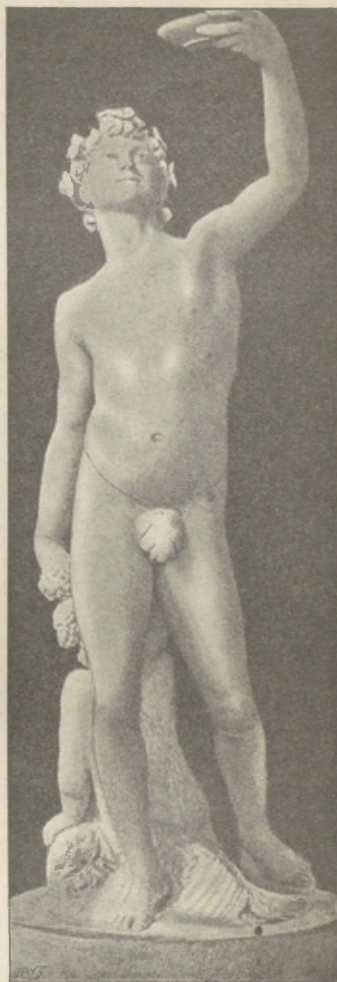


Fig. 210. Bachus. Jacopo Sansovino. Florencya. Muż. nar.

niem jako księżę sztuki. Listy jego współczesników zaznają nam z tem, jak prędko zaaklimatyzował się on we wspaniałem rozkosznym życiu weneckim. Rys ducha weneckiego udzielił się atoli i jego utworom, tem bowiem objaśniamy ową pełnię życia, która przemawia z większości jego posągów, np. na łoży wieży Ś. Marka oraz z wielu jego płaskorzeźb ze scenami mitologicznymi i chrześcijańskimi, jak np. na drzwiach zakrystyi w k. Ś. Marka. Postaci o ruchach niezbyt gwałtownych udawały mu się lepiej, niż o ruchach dramatycznych, jak np. w k. Ś. Antoniego w Padwie we



Fig. 211. Wskreszenie utopionego. Płaskorzeźba Jakóba Sansovina. Padwa, Santo.

Wskreszeniu samobójczyni przez Ś. Antoniego (fig. 211). Słynne są olbrzymie posągi Marsa i Neptuna, stojące na schodach pałacu Dożów, oraz długo za antyk uchodząca statua Herkulesa w Brescello pod Parmą. Madonna terakotowa, kiedyś pozłacana, we wnętrzu łoży i mały ś. Jan na chrzcielnicy S. Maria de Frari w Wenecyi nęcą wzrok wyrazem miłym. Sansovino posługiwał się licznymi pomocnikami, po części pochodzącymi ze szkoły Lombardi'ego; tem się też tłumaczy niejednakowa wartość artystyczna jego utworów. Miał on również uczniów i naśladowców, wśród których wybitniejsze miejsce zajmuje *Girolamo Campagna* z Werony (liczne ołtarze i Madonny) i *Alessandro Vittoria* († 1605), którego najlepszym utworem jego jest własny grobowiec.

Podobne stanowisko, jak Sansovino w Wenecyi, zajmuje w Bolonii *Niccolo Pericoli*, inaczej *Tribolo* (1485—1550), dokąd wezwano go z Florencyi w celu ozdobienia płaskorzeźbami portali bocznych w koś. Św. Petronio. Wykształcony pod boki obydwoh Sanso-

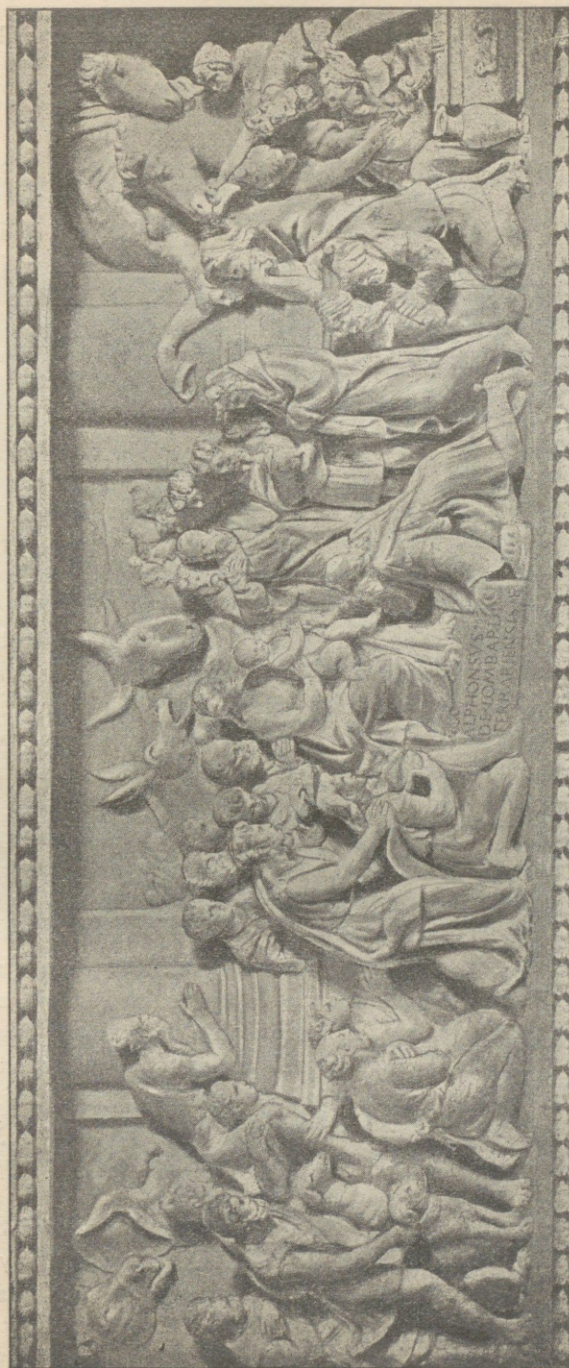


Fig. 212. Hod trzech królów. Płaskorzeźba Alfonsa Lombardi na cokole arki ś. Dominika. Bolonia.

winów, zaznajomiony z dziełami Michała Anioła, zaszczerpił on w Bolonii styl nowy, tłumiąc kierunek dotychczas w niej panujący. Świadectwem walki tych kierunków są niektóre dzieła *Alfonsa Lombardi'ego* (około 1488—1537), nazywanego się właściwie Cittadella i pochodzącego z Lukki. Terrakotowe figury swoje pojmował on z punktu widzenia malarskiego naturalistycznego, wrażenie jednak starał się wywołać zwartością układu i spotęgować je idealizowaniem poszczególnych postaci. Do najlepszych utworów jego należą płaskorzeźby, zdobiące cokół koś. Arca di S. Domenico w Bolonii (fig. 212) i grupa w koś. S. Petronio, wyobrażająca Zmartwychwstałego Chrystusa (fig. 205).

Z trzech największych artystów cinquecenta — *Leonarda, Raffaela i Michała Anioła*, pierwszy spędził dziesiątek lat przy projekcie do posągu konnego Franciszka Sforzy. Model przepadł, z kompozycją zapoznajemy się z poszczególnych rysunków ręcznych tego mistrza. Współcześni podziwiali tęgie utwory rzeźbiarskie nawet Raffaela, to jednak, co bywa mu przypisywane, naga postać Jonasza w koś. S. Maria del Popolo i umarły chłopiec na delfinie w Petersburgu, można uważać jedynie za wykonane z jego szkicowanych modeli, istotnymi bowiem wykonawcami byli: pierwszego Lorenzetto, drugiego rzeźbiarz nieznan — Pietro d'Ancona.

W życiu Michała Anioła rzeźba odgrywa natomiast rolę wybitną. Jakkolwiek malarstwo i architektura czyniły go wielce sławnym, sam jednak czuł się przede wszystkim rzeźbiarzem i gdyby życzeniom jego było stało się zadość, nigdyby nie był zaniedbywał rzeźby dla innych czynności artystycznych. W dziedzinie malarstwa Raffael i Michał Anioł walczą o lepsze; w rzeźbie atoli wzory Michała Anioła stały się dla pokolenia młodszego prawie wyłącznie miarodajnymi. Michał Anioł należy jednak do tych artystów, o których osobowości nie szkoła stanowi, lecz którzy osobowością swoją stwarzają własny styl. Śledząc całe życie jego, można go uważać tylko za rzeźbiarza. Malarstwo florenckie było w znacznej części wstępem dla sztuki Raffaela.

W pierwszych latach w. 16, po tragicznej śmierci Savonaroli i po zapanowaniu w mieście spokoju, działalność artystyczna ożywiła się znowu. Nowa władza naczelna starała się wzbudzić u ogółu przekonanie, że sztukę otaczają miłością i opieką nietylko Medyceusze. Zwróciła przeto uwagę na gniazdo ich władzy, Palazzo Vecchio i postanowiła go bogato ozdobić. Pamięć niektórych arty-

stów z czasów dawniejszych, jak Botticielego, Filippina żyła jeszcze w tym nowym wieku, otoczona uznaniem wielkiem, pomimo że wpływy działalności ich zanikały. Tymczasem wzrosło pokolenie nowe, które, dzięki niezmiernym wysiłkom quattrocentystów, z konieczności niemal zwróciwszy uwagę na środki techniczne, na trwałych podstawach wznosiło dalej gmach sztuki.



Fig. 213. Oplakiwanie Chrystusa. Fra Bartolomeo. Florencyja. Pał. Pitti.

Pierwsze miejsce należy się tu *Fra Bartolommeowi* (Bartolomeo della Porta), mnichowi z S. Marco (1475—1517). Wyszedł on z pracowni artystycznej Cosima Rosselli, wprędce atoli zerwał z przyjętą tam nauką. Już we fresku jego w S. Maria Nuova (1498), na poły zniszczonym, wyobrażającym Sędziego świata z Matką Boską z apostołami, przebijają się nowe pojęcia artystyczne. Grupy apostołów zagłębiają się, głowy pomimo lekkich zwrotów posiadają wiele nastrojowego życia, ubrania osuwają się w pięknych, szerokich fałdach, z których zakończeń widać, że je rozmyślnie układała ręka artysty. Savonarola, do którego przylgnął duszą całą, wywarł na nim wpływ silny; po śmierci jego wstąpił do klasztoru i na długie lata (1500—1504) wyrzekł się pędzla. Niemniej ważne stały się dlań wówczas

stosunki z Leonardem da Vinci i Raffaelem, jakkolwiek naśladowcą, nie był i wpływów ich z całą bezwzględnością nie przyjmował. Posiadał jasno określoną naturę artystyczną. Łagodny, spokojny, skupiony w sobie, pracując w ciszy klasztornej, wstrzymywał się od odtwarzania namiętności i patosu do tego stopnia, że nawet w obrazie „Pieta” w galerii Pitti (fig. 213), w którym koniecznie

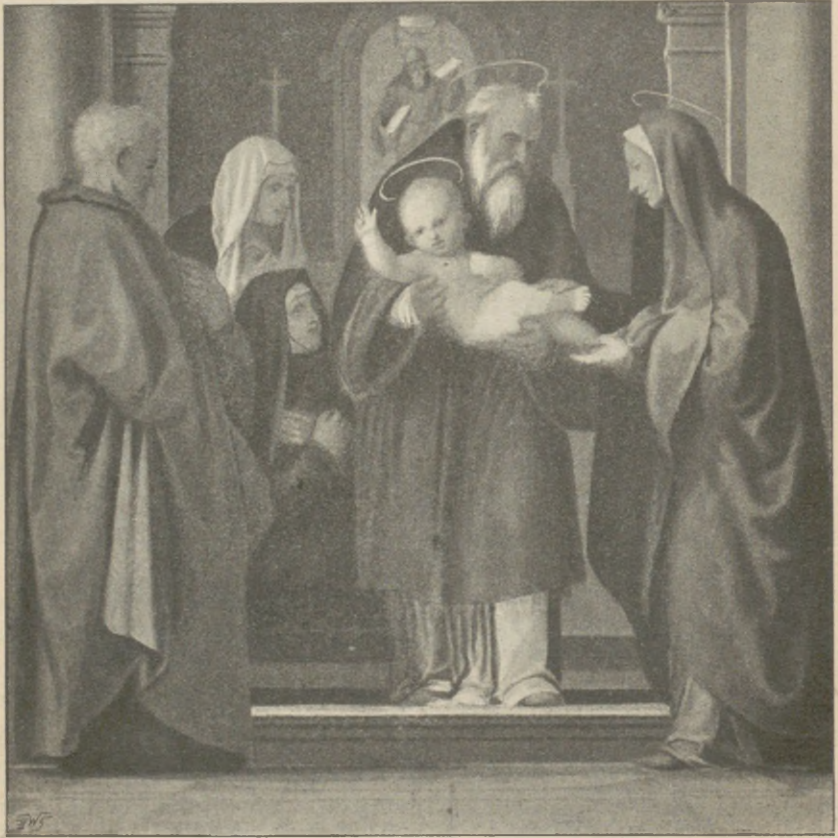


Fig. 214. Chrystus przyniesiony do świątyni. Fra Bartolommeo. Wiedeń. Muzeum dworskie.

należy wejść w sferę uczuć wypowiedających się żywiej, ujawnia je jedynie Marya Magdalena. Oblicza Matki Boskiej i Św. Jana wyrażają cichy ból i uczestniczą głęboko ukrytym żalem. Nawet malując ciało Chrystusa, prawdę natury poświęca pięknu wyidealizowanemu. Tą drogą akcja otrzymuje charakter idealny. Oddany przeważnie malarstwu olejnemu i zarzucony specjalnie zamówie-



Fig. 215. Madonna na tronie w otoczeniu Świętych. Fra Bartolommeo, Florency. Uffizi.

niami na obrazy ołtarzowe, Fra Bartolommeo nie mógł zasłynąć jako kompozytor rzeczy o rozmiarach większych. Pomimo tego jego

obrazy stalugowe świadczą o wysoko rozwiniętem w nim poczuciu przestrzeni i o zdolności do zwartego układu grup; nadto umie



Fig. 216. Rysunek Raffaela, podmalowany sepią. Studium do Dysputy. Windsor.

on unikać sztywności, powstającej z symetrycznego, zbyt rozumowego grupowania tak, że obrazy jego posiadają ów wdzięk nieprzymuszanej, naturalnej swobody. W tym to połączeniu architektonicz-

nej budowy kompozycyji z pozornie przypadkowemi cechami ruchów leży zaleta stylu nowego. W obrazie np. sceny w świątyni, w galerji wiedeńskiej, pochodzącym z ostatnich lat życia artysty (fig.



Fig. 217. Rysunek lubryką Andrzeja del Sarto. Studium do złożenia do grobu w pal. Pitti. Florencyja.

214), trzy postaci - Szymona, Maryi i Józefa stanowią jakby szkielet architektoniczny kompozycyji. Lekkie pochylenia i zwroty głów, obiedwie w tle umieszczone postaci niewieście zapobiegają możliwej sztywności układu i nadają dziełu technienie świeżego, bezpośredniego wyrazem życia. Wogóle we wszystkich obrazach Fra Bartolommea (Madonna w otoczeniu Świętych w katedrze w Luce, Madonna jako wzór miłosierdzia tamże w galerji, Madonna ze Świętymi w S. Marco we Florencyi, Chrystus Zmartwychwstały z dwoma Świętymi w galerji Pitti, Madonna na tronie w galerji Uffizi (fig. 215 i in.) odzywa się ton uroczysty, który wypowiada

się w kompozycyi. Madonna lub Chrystus stoją na wysokim cokóle, otoczeni dostojnymi postaciami Świętych, symetrycznie grupujących się po obydwóch stronach, indywidualizowani różnymi ruchami. Wszędzie atoli widzimy tam nastrój spotęgowany, wyraz wielkiego uczucia—właściwości, które powtarzają się również w jego pojedynczych wielkich figurach (Ś. Marek w galerji Pitti). Dla otrzymania tego posiłkował się on specjalną techniką. Kładzenie farby stało się o wiele miększe i subtelniejsze. Przejścia od ciepłych żółtawych światel do szaro-zielonych chłodniejszych cieni są przeprowadzone umiejętnie i starannie, ostre kontury znikają, postaci zaostrzają się, na tonach podkładowych zjawiają się barwy przezręczyste. Dzięki temu koloryt nietylko odtwarza życie zewnętrzne, lecz i wewnętrzne. Łączy się z tem jednocześnie pewna zamaszystość rysunku. Rysunek w w. 15 (z lat wcześniejszych zachowało się ich niewiele) służy właściwie tylko do stworzenia układu kompozycyjnego obrazu i do wyrażenia ruchów i póz postaci poszczególnych i skutkiem tego piórem lub ołówkiem metalowym pociągano kontury cienko i delikatnie, lub silnie i ostro, nie dążąc do wywołania niemi efektu malarskiego. Teraz zaś linie odtwarzają już pewien ścisły charakter i nastrój postaci oraz pierwiastek subiektywny, który ujawnia osobiste ideały artysty. Mamy tu już do czynienia nietylko ze studjami kształtów, lecz ze studjami wyrazów duszy, które lepiej odtwarzają farby, niż zwykłe linie. Teraz przeto rysunki poczynają być narzucane nietylko ołówkiem metalowym i piórem, lecz i węglem, kredą, lubryką, ulegają zacieraniu i tuszowaniu tak, że zdobywają malarski wyraz (fig. 216 i 217). Nowy ten sposób rysowania niezaprzeczenie znajduje się w ścisłym związku z malarstwem i jakkolwiek twórcą jego nie był Fra Bartolommeo (prawdopodobnie wyszedł on ze szkoły Verocchia i do Florencji dostał się przez Leonarda), to jednak jest on jednym z pierwszych, którzy go stosowali z wielkiem powodzeniem. Rysunek odtąd zaczyna zyskiwać większą wartość i znaczenie. Ze szkiców poznajemy stopniowe powstawanie dzieła; studia z natury i akty rysowane z modeli są świadectwami ogromnej pilności, cechującej wszystkich artystów renesansu. Nadto dzięki szkicom mamy możność spojrzenia w głąb natury artystów, o ile bowiem wiadomości archiwalne i notatki współczesnych i historyków zaznają nas z ich zewnętrznem życiem, o tyle rysunki pozwalają nam najlepiej wnioskować o ich istocie i właściwościach artystycznych. One to najotwarciej mówią o duszy artysty.

Fra Bartolommeo otaczało pokaźne koło malarzy. *Mariotto Albertinelli* (1474—1515) był mu najbliższym. Obaj w młodości przeszli

jedną szkołę, później zaś przez długie lata wspólnie pracowali w jed-
nych i tych samych pracowniach. Udział Albertinello w owych



Fig. 218. Odwiedziny. Albertinelli. Florencyja. Uffizi.

wspólnych pracach trudno byłoby ściśle oznaczyć; prawie niemożli-
wym jest określić jego artystyczne właściwości, gdyż nawet w obra-
zach samodzielnych trzymał się przykładu swego przyjaciela. Raz

jeden udał mu się wielki szkic. „Odwiedziny“ w galerji Uffizi (fig. 218) należą do najpiękniejszych obrazów Włoskich zarówno pod względem prostoty i jednolitości kompozycji, jak wyrazu duchowego i charakterystyki zawstydzonej Maryi oraz witającej ją z zaufaniem Elżbiety. Na wspomnienie zasługują nadto: *Giuliano Bugiardini* (1475—1554), *Francis Bigio* (1482—1525) wybitny jako portrecista, i *Rudolfo Ghirlandajo* (1483—1561) syn i uczeń Dominika, zaprzyjaźnionego z młodocianym Rafaelem; jego obrazy z życia Św. Zenobiusza w Uffizi odznaczają się silnym kolorytem, ujęciem żywym i szerokim. Żaden z tych malarzy nie posiada natury samodzielnej. Podobnie jak wielu innych artystów współczesnych nie umieli się ani utrzymać w kole dążeń artystów wielkich, skutkiem tego często wpadali w niepewność i zwątpienie, czując się jakby skrępowanymi w swojej działalności.

W Andrea d'Agnolo, znanym, z powodu fachu jego ojca, pod nazwiskiem *Andrea del Sarto*, poznajemy ostatniego, pod wieloma względami najwybitniejszego mistrza florenckiego. W pojmowaniu rzeczy sztuki stoi on właściwie jeszcze na gruncie dawnym, wyszukuje w nim poszczególnych właściwości stylu nowego, stara się je sobie przyswoić. Andrea del Sarto lubuje się w kompozycjach zwartych, złagodzonych lekkimi kontrastami, postaciom nadaje kształty pełne, mężczyzn zaś, miasto ubrań modnych, ubiera w kostiumy bardziej idealne. Natomiast rzadko zwraca uwagę na głębsze uduchowanie postaci oraz na siłę dramatyczną. Jest on opowiadaczem interesującym, zadawalniającym się wyobrażaniem bytu pełnego siły, przedstawieniem człowieka zdrowego, zadowolonego z życia, odzwierciadla nam świat powierzchowny w całym blasku jego piękności. Postaci jego wzruszeń wewnętrznych nie doświadczają. Konserwatywny charakter swój ujawnia on nawet w tem, że najlepsze siły swoje zużytkowuje na malarstwo freskowe, podczas gdy artyści o duszach niespokojniejszych oddawali się gorliwie nowym zadaniom malarstwa sztalugowego. Uprawia on w dalszym ciągu dzieło Dominika Ghirlandaja, przewyższa go atoli niezrównanie bogatym kolorytem harmonijnym. Jako kolorysta, Andrea del Sarto istotnie nie miał równego sobie pośród swych kolegów. To też jego obrazy ściennie narazie robią bardzo silne wrażenie, słabnące atoli w miarę oglądania ich dłuższego, ile że niema w nich ciepła uczucia. Głównymi środowiskami jego działalności były: klasztor Annunziata i dziedziniec stowarzyszenia dello Scalzo. Dekorowanie ich zajęło mu długie lata. W przedsionku Annunziaty namalował legendy z życia Filipa Benizziego i sceny z życia Matki Boskiej. Fresk, słusznie uważany za najznakomitszy,

przedstawia urodziny Maryi (fig. 219). Fakt ten odbywa się we wspaniałej komnacie renesansowej. Różne postaci niewieście, przepysznej urody, pozdrawiają położnicę i z gorliwością i staraniem otaczają nowonarodzone dziecko. Krużganek klasztorny posiada utwór jeszcze słynniejszy ze względu na piękne silne kształty, na miękką płynność linii i przejrzysty soczysty koloryt. Jest to Święta Rodzina, która z powodu worka, na którym opiera się Św. Józef, nosi nazwę *Madonna del Sacco* (fig. 220). Freski w Scalzo, wyobra-



Luca Schiavetti dell'

Fig 219. Narodziny Maryi. Obraz ścienny Andrea del Sarto. Florencia. Przedsiónek Annunziaty.

zające życie Jana Chrzciciela są wykonane tylko w jednym kolorze (brunatnym), skutkiem czego zbywa im na wdzięku; ujawniają natomiast rozwój poczucia kształtów w latach dojrzałych artysty.

Jego obrazy sztalugowe odznaczają się także tą szerokością form, przyczem zawsze czynią miłe wrażenie bogatym kolorytem i harmonią; po większej części jednak głębiej nie wzruszają. Porównując np. jego „Złożenie do grobu“ w galerii Pitti z „Pietą“ Fra Bartolommea, odczuwa się zaraz większą treść duchową tego ostatniego. Caritas w Luwrze jest również skomponowana podług wszystkich zasad sztuki, piękna atoli głowa kobieca, znajdując się w otoczeniu licznych dzieł innych, nie robi wrażenia. Andrea z upodobaniem uwieczniał rysy swojej małżonki Lukrecji del Fede, kobie-

ty o kształtach pełnych i nadzwyczaj świeżym wyglądzie. Jeden z jej wizerunków zawiera obraz Zwiastowania w gal. Pitti, zwracający uwagę pełnymi wdzięku rysami anioła Gabryela i jego towarzysza. To zadowalanie się pewnymi nielicznymi typami samo już dowodzi, że rozkwit szkoły florenckiej zaczyna się zbliżać ku końcowi.

Upadek stopniowy świata artystycznego florenckiego ujawnia się jeszcze silniej z przebiegu życia Andrea del Sarto. Nęciło go łatwe powodzenie na obczyźnie, ojczyzna nie dawała mu dość pewnego gruntu dla rowoju jego sił. Andrea wprawdzie przez czas



Fig. 220. Madonna del Sacco. Andrea del Sarto. Florencyja. Kruźganek Annunziaty.

krótki próbował szczęścia na dworze króla francuskiego Franciszka I; zwyczajne otoczenie mieszczańskie nie zadawało już ani jego, ani licznych jego kolegów. Zbierali się oni w stowarzyszeniach specjalnych, igrali ze swemi siłami artystycznymi, goniąc za wyrafinowanemi rozkoszami życia, które wywołać musiały w sztuce wirtuozostwo.

Malarstwo w Sienie, podobnie jak we Florencyi, szczyli się potężnym rozkwitem w początkach w. 16. Był on tem bardziej niespodziewany, że w drugiej połowie w. 15 malarstwo, w stosunku do miast sąsiednich, pozostało tu znacznie w tyle. Siły miejscowe same niczego dokonać nie mogły, grunt bowiem narodowy jeszcze mniej w tym względzie posiadał zasobów, niż we Florencyi. Rozkwit ten był wywołany przez mistrza przybyłego z daleka, który przykładem swoim ożywczo podziałał na malarzy sienieńskich. Lom-

bardezyk, *Giovanni Antonio Bazzi* (1477—1549), znany pod niemiłym żartobliwym przezwiskiem *Sodomy*, który w młodości swojej zaznał się w Medyolanie z dziełami Leonarda da Vinci i przesiedlił się do Sieny około r. 1501, wniósł z sobą nowe życie. Sodoma był dziwnym pracownikiem, pełnym kaprysów i fantazyi, które pomnażały plotki o nim, niezrównowazonym w życiu, niespokojnym i drażliwym.



Fig. 221. Zwiastowanie. Andrea del Sarto. Gal. Pitti.

Posiadał jednak wrodzony zmysł piękna, czyniący go zdolnym do odtwarzania wdzięku kobiecego, wesołości dziecięcej a szczególnie nagości ciała. Dwukrotnie szukał szczęścia w Rzymie. Pierwszy raz udał się tam w 1507 r., pociągnięty artystycznymi zamiarami papieża Juljusza II, ukończywszy poprzednio w Monte S. Oliveto szereg liczny fresków z życia Św. Benedykta. Pobyt ten w Rzymie był jednak krótki.

Drugi natomiast był dłuższy i okazał się dlań pomyslnym i obfitym w zyski, mianowicie, gdy artysta ten zostaje dostawcą wielkiego mecenasa sztuki Agostina Chigi. Bogaty ten sienieńczyk, rzecz prosta, więcej objawiał zyczliwości dla artystów, pochodzących z jego ojczyzny i wielu z nich ściągnął do Rzymu, w wyborze jednak kierował się tylko upodobaniem osobistym. Agostino, pomimo przedstawiania się papieżom, w publicznym życiu rzymskiem żadnej wybitnej roli nie odgrywał, a za to w życiu uchodził za wzór rzutkiego i szczerze oddanego sprawom sztuki człowieka. Z dzieł sztuki, któremi się otaczał, musiała tryskać radość życia; dekoracja mieszkania, w którym żył, musiała odpowiadać rozkoszy samego istnienia, protegował więc specjalnie tych artystów, których fantazję i pędzel cechowały sceny wesole i wdzięczne. Do tych właśnie należał Sodoma. W rzymskiej willi Chigi'ego, nazwanej później *Farnesina*, ozdobił on pokój sypialny freskami, które słusznie są zaliczane do najcenniejszych skarbów sztuki w Rzymie. Obrazy główne przedstawiają Aleksandra Wielkiego, odbierającego hołd od rodziny Daryusza, i jego zaślubiny z Roksana (fig. 222). Opis Lucyana obrazu Aëcyona posłużył Sodomie za pomysł do obrazu. Na krawędzi łoża ślubnego siedzi Roksana, której rysy znakomicie cechuje wdzięk zmysłowy (fig. 223). Służące odchodzą, amorki są zajęte jeszcze ostatnimi przygotowaniami narzeczonej. Aleksander zbliża się do łoża i podaje Roksanie koronę na znak, że podnosi ją do godności królowej. U wejścia do pokoju stoją Hymeneus i Hefestyon, ziemski i niebieski družba; ten drugi, jako taki, z pochodnią w ręku, obaj zaś zachwyceni wobec piękności panny młodej. Wesole amorki tłoczą się w powietrzu i na ziemi, bawiąc się zbroją Aleksandra.

Będąc mistrzem w stwarzaniu rzeczy mniej skomplikowanych, zwłaszcza gdy chodzi o postaci pięknych młodych mężczyzn, kobiet wdzięcznych i ślicznych dzieci, Sodoma chwieje się i jest niepewny w kompozycjach większych. Ani wesele Aleksandra w Farnesinie, ani liczne freski, jakie w latach późniejszych wykonał w Sienie, nie posiadają zwartej jednolitości. W S. Domenico ozdobił kaplicę ś. Katarzyny scenami z jej życia, między którymi męczeństwo Świętej zajmuje pierwsze miejsce, zarówno ze względu na pełną wyrazu piękność obydwóch kobiet, jak i na wykwintnie bogatą dekorację; oratorium S. Bernardino ozdobił pojedynczemi figurami świętych i obrazami z życia Maryi; ratusz — trzema świętymi, którym przez wprowadzenie amorków nadaje wygląd wprawdzie ziemski, lecz niezwykle miły dla oka (fig. 224). Jego obrazy sztalugowe pod względem doskonałości ustępują freskom. I tu postaci pojedyncze, są najlepsze jak np. św. Sebastyan w Uffizi, Madonna z jagniętkiem w Brera.

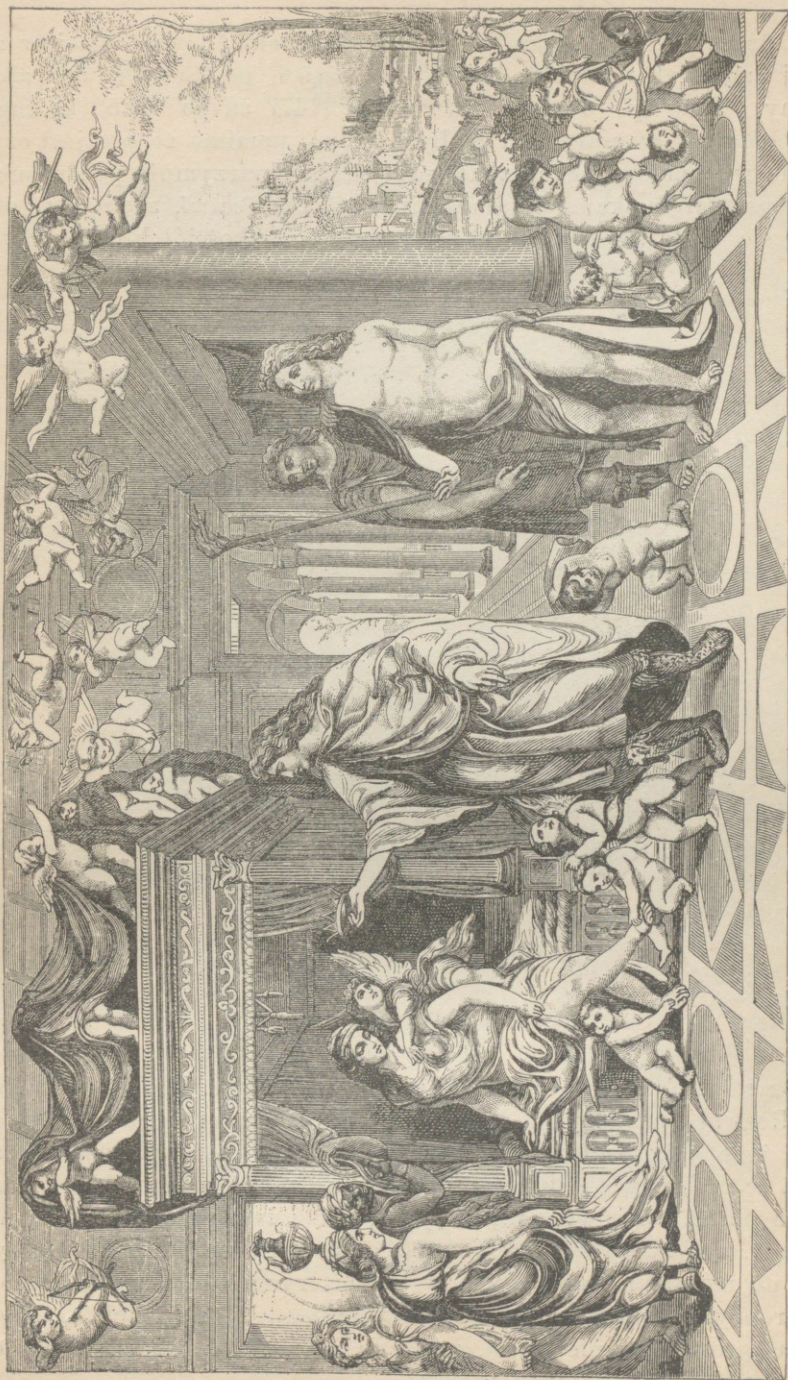


Fig. 222. Wesele Aleksandra z Roksana, Obraz ścienny Sodomy, Willa Farnesina. Rzym.

Oprócz Sodomy Siena w początkach wieku 16 posiadała jeszcze więcej dzielnych malarzy, którzy po części poddali się wpływowi Sodomy. Tak np. *Girolamo del Pacchia* (1477 aż po 1535), którego „Życie Maryi“ w oratorium S. Bernardino, pomimo że nie jest oryginalne w pomysle, powierzchownie jednak wytrzymuje porównanie z najlepszymi freskami florenckimi. *Baltazar Peruzzi*, architekt, oddawał się malarstwu w mieście rodzinnem (kościół Fonte guista)



Fig. 223. Głowa Roksanę.

i w Rzymie (Farnesina, pałac Konserwatorów i S. Maria della Pace). Rozwój swobodny sił krępowało mu głównie wyrobienie wyobraźni jego, jako architekta. Doskonały w perspektywicznych obrazach i w malarstwie dekoracyjnym, w scenach figuralnych zdradza pewien chłód. Zarówno talent jego, jak i innego malarza sienieńskiego, t. zw. *Beccafumi* (?1486 — 1551), którego imię rozślawiły rysunki do mozaik marmurowych w presbiterium tumu (życie Mojżesza) krępowało sąsiedztwo mistrzów wielkich. Musieli ich naśladować, a sprostać im nie mogli, ztracali swoje właściwości, korzyści zaś żadnych nie zdobywali.

Andrea del Sarto był pogrózką dla Raffaela ze strony jego przeciwników: „chłopaczek we Florencyi każe mu się ciężko pocić, gdy będzie chodziło o zadania poważniejsze”. Sodoma uchodzi za



Fig. 224. Św. Wiktor. Sodoma. Siena. Pal. Publico.

szczęśliwego współzawodnika Raffaela. Fra Bartolommeo w niektórych dziełach zbliża się bardzo do wielkiego Urbińczyka. Zdolności artystyczne tych dwóch ludzi oczywiście nie mogą być oceniane po-

bieżnie, wątpić atoli trzeba, czy jedynie okoliczności zewnętrzne przeszkodziły im w osiągnięciu najwyższego szczytu doskonałości. Wszystkim im brakuje tego, co jedynie czyni wielkim, t. j. siły samodzielnego wtargnięcia w ruch artystyczny, opartego na gruncie własnej, nie poddającej się żadnym wpływom natury.

3. Leonardo, Michał Anioł i Raffael

Zdarza się to nie tylko w dziejach państw, że raptem zjawiają się osobistości potężne, które tak zmieniają odrazu losy narodów, iż z chwilą wystąpienia ich na widowni, rozpoczyna się nowa epoka, a czas, przez który żyją, sobą tylko wypełniają. Wszystko obok nich wydaje się niewiele znaczącem i drugorzędnem. Historia sztuki również święci imiona bohaterów, którzy swoją olbrzymią, wszystko obejmującą osobowością na długo stanowią o pochodzie sztuki, zamykają drogi dawne, a otwierają nowe. Jako takich bohaterów w okresie renesansu witamy Leonarda da Vinci, Michała Anioła Buonarottiego i Raffaela Sanzi. Znaleźli oni wprawdzie grunt przygotowany dla swej działalności. W dziełach ich znajdzie się niewiele takich rysów, którychby się nie dostrzegało u artystów dawniejszych i niema może kierunku, przez nich wytkniętego, którego poprzednio nie można byłoby stwierdzić. Żyją oni istotnie we właściwym sobie czasie i organicznie wyrastają ze sztuki, poprzedzającej ich. Brak podobnej łączności nigdyby nie pozwolił im wyrzec tego wpływu i zdobyć tego olbrzymiego zapanowania nad współczesnymi. W każdym razie wobec ich dzieł otrzymuje się wrażenie nieograniczonej siły twórczej, a chociaż historyk musi wiarę w nią cokolwiek osłabić, zawsze pozostanie rzeczywistość niezaprzeczoną, że nie tylko spajali oni to, co dotąd było rozproszone, lecz nadto sztuce odziedziczonej nadali nową zachwycającą postać z chwilą, gdy ją zapłodnili fantazyą swoją i wcieliili w nią swoją osobowość.

a. Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci, syn naturalny Ser Piotra da Vinci i wiejskiej dziewczyny, Katarzyny, urodził się w zamku Vinci 1452 r. Oczywistym dowodem tego, że pracował on w pracowni Verocchia, jest jego udział w malowaniu obrazu „Chrzest Chrystusa“. Au-

tentyczność jego młodzieńczych dzieł, wspomnianych przez Vasarego (Tarcza z potworem fantastycznym, głową Meduzy, wielkie rysunki wyobrażające Neptuna i Pierwszych rodziców) nie może być dostatecznie stwierdzona. Najbardziej wiarogodnym jest „Hołd trzech królów” w gal. Uffizi we Florencyi (fig. 225), podmalowany farbą brunatną. Że Leonardo zaczął malować obraz tej treści dla k. S.



Fig. 225. Hołd magów. Leonardo da Vinci. Florencya. Uffizi.

Donato w Scopeto w r. 1481, wiemy o tem napewno, lecz, jak to było niemal jego zwyczajem, nie skończył go. Jeżeli przyjmujemy za pewnik, że obraz wspomniany istotnie pochodzi z tego czasu, to w takim razie Leonardo zerwał z tradycjami florenckimi jeszcze przed opuszczeniem swojej ojczyzny i zdobył już te wszystkie właściwości, jakie cechują jego dzieła późniejsze. Szczęśliwie rozwinię-

ta kompozycya, jasny układ grup pomimo licznych tłumów, wyraz głów silniejszy od miary zwykłej, lubowanie się w śmiałych ruchach postaci jeźdźców—wszystkie te właściwości, spotykane w utworach dojrzałych Leonarda, już się uwidoczniają w Hołdzie królów.

Nie możemy się dziwić, że tak niewiele posiadamy dziś wiadomości o działalności Leonarda z okresu, sięgającego aż po za trzy-



Fig. 226. Grupa z obrazu: Madonna pod skałą. Leonardo da Vinci. Londyn. Gal. na: od.

dziesty rok jego życia. Leonardo nie był fachowcem, którego działalność zamykałaby się w kole wyłącznym i ściśle ograniczonym; odpowiadał on raczej temu ideałowi, który wytworzył renesans w postaci osobistości wszechstronnie doskonałej; niewielu też śmiertelników może się poszczycić tą wielostronnością uzdolnienia, tą obfitością siły i przymiotów, co Leonardo. Jego natury, prawdziwie

uniwersalnej nie zadawałoby żadne zamknięte koło czynności. Wiedza każda, każda sztuka pociągały go z jednakową siłą, wszystkie starał się opanować i prawie wszystkie po mistrzowsku opanował. O ile atoli z jednej strony wypróbował na nich własną siłę i naturę, o tyle cierpiały na tem jego dzieła poszczególne. Tłomaczy się to zamiłowaniem Leonarda do robienia doświadczeń i przywiązywania małej wartości do wykończania swoich obrazów. Na współczesnych wywierał wrażenie człowieka, który żyje z dnia na dzień, nie zdecydowany w swoich czynnościach i zmienny w upodobaniach; działalność jego ganiono i uważano go za nie dotrzymującego przyrzeczeń. Opinia taka wydaje się nam niezrozumiałą, gdyż przeglądając całe mnóstwo rękopisów, jakie się przechowały (niewielką część ich, a dotyczących sztuki, przyjaciele Leonarda wydali w postaci książki, znanej p. t. „Trattato della Pittura“), widzimy dowody podziwu godnej pilności w życiu niezmordowanego badacza. Niewiele było ludzi, którzy pracowaliby tyle, i którzyby osiągnęli tak powolne wyniki swej twórczości, jak Leonardo. Praca duchowa była dlań rozkoszą najwyższą. Indywidualność jego na tem wygrywała, lecz ilość dzieł skończonych wzrastała powoli.

Zdobyć sobie człowieka tak uniwersalnej wiedzy i umiejętności, który nadto odznaczał się przymiotami fizycznymi, musiało być oczywiście dla dworu książęcego w czasach Odrodzenia rzeczą pożądaną. Przyjemność życia opierano tam na pełnym, doskonałym wykształceniu, przyciągano więc chętnie do siebie ludzi wybitnych, aby pozyskać ogólną opinię; usług głębiej myślących artystów potrzebowano nie tylko dla wspaniałych uroczystości dworskich, lecz i dla wielkich przedsięwzięć, które miały na celu godzić w czasie pokoju poddanych z władzą tyrańską dynastów, a w czasie wojny ochraniać ich potęgę. Łatwo pojąć, że dla Leonarda na żadnym dworze nie było bardziej odpowiedniego miejsca, niż na dworze Florencyi, pełnej zawistnych partyi. Między r. 1483 a 1485 Leonardo przyjął wezwanie do Medyolanu, wszedł w otoczenie Ludwika Sforzy. Jego muzyczne uzdolnienie przedewszystkiem zdobyło mu uznanie. Wkrótce atoli rozszerzył się zakres jego popisów. Brał udział w projektowaniu uroczystości dworskich, robił plany nawodnienia okolicy i ufortyfikowania zamków. Tu znajdował on czas dla swej działalności na polu wiedzy, obejmującej wszystkie działy natury i gromadził w swej akademii młodych artystów, kształcąc ich przykładem i wskazówkami.

Osobista jego działalność miała również szeroki zakres. Widzimy go zajętego rozmaitymi planami budowlanymi, projektami kościołów, a przedewszystkiem długie lata pracującego nad olbrzymim

posągami kamiennymi Franciszka Sforzy. Samym modelem, wykonanym w glinie, wzbudzał już podziw, do odlania go jednak nie przyszło. Po upadku Sforzów model został zaniedbany i rozsypany się; z pracy zaś koło niego, jako ślady, pozostały jedynie niektóre pobieżne studia, a między innymi bogaty zbiór rysunków Leonarda (w Windsorze). Bynajmniej nie łagodniej obszedł się los z jego malarskimi utworami. Co do portretów, jakie malował dla



Fig. 227. Wieczerza Pańska. Leonardo da Vinci. Medyolan. Refektarz w S. Maria delle Grazie

księcia, to dziś z całą pewnością autentyczności ich stwierdzić nie można; w portrecie kobiecym w Luvrze, przypuszczalnie wyobrażającym kochankę Franciszka I (la belle Ferronière), ani osobistości ani jego pochodzenia z pracowni Leonarda nie jesteśmy pewni. Zdradza on jeszcze czysto florencki charakter. „Madonna przed grotą skalną“ natomiast jest niewątpliwie dziełem Leonarda, jak tego dowodzi pełna ruchu gra palców; egzemplarz znajdujący się w galerii Narodowej w Londynie pod względem wykonania stoi wyżej od egzemplarza w Luvrze (fig. 226). W Medyolanie przechował się tylko jeden pomnik jego działalności malarskiej, i ten niestety w stanie silnie uszkodzonym, mianowicie „Wieczerza Pańska”. Leonardo wykonał ją na ścianie w refektarzu klasztoru S. Maria delle Grazie. Próba zastosowania farb olejnych na miejsce używanych dotychczas wodnych, w celu nadania freskom tonu głęb-

szego, była powodem zniszczenia tego dzieła, które nadto przyspieszyło barbarzyństwo pokoleń następnych. W każdym razie to, co pozostało z oryginału, w połączeniu z jego dobrymi kopjami starymi, pozwala w zupełności ocenić jego wartość. Zupełnie słusznie zostało ono rozpowszechnione po całym świecie, jak żadne inne. Na cokolwiek zwrócimy uwagę, czy to na formę kompozycyjną, czy na układ grup, na grę linii lub na wyrazy i żywość dramatyczną, zawsze Wieczera wyda nam się arcydziełem nieprześcignionem. Z prawej i lewej strony Chrystusa siedzą po dwie grupy, każda



Fig. 228. Grupa konnych z Bitwy pod Angbiari. Leonardo da Vinci. Rysunek (Rubensa?) w I w. rze.

złożona z trzech apostołów i każda stanowi jednolitą całość, łączy się atoli równocześnie ruchami rąk i spojrzeniami poszczególnych apostołów z grupą najbliższą. Wszystkich łączy związek z postacią Chrystusa, będącego punktem środkowym akcji, a jednocześnie jakgdyby z niej wyosobnionego; ruch cały pochodzi od Niego i do Niego powraca. Głębokość wyrazu głów poszczególnych, prawda i różnorodność charakterów, współdziałanie w akcji rąk wzbudzają podziw w każdym; oddawna są one poczytywane za niezrównane. Dziełu temu, co najwyżej, możnaby zarzucić, że rozum artysty przez obrachowanie każdego rysu zanadto może stłumił bezpośredniość i naiwność poczucia.

Pobyty Leonarda w Medyolanie trwał do końca 15 w. Po upadku Sforzów wrócił on do ojczyzny. W 1502 r., był przez jakiś czas inżynierem wojskowym w służbie u Cezara Borgii, kilka razy odwiedzał Medyolan, Florencyja jednak pozostała zawsze głównym miejscem jego działalności. Do szczytu swego uznania doszedł w r. 1503, gdy razem z Michałem Aniołem powierzono mu ozdobie-



Fig. 229. Mona Lisa. Portret Leonarda da Vinci. Luwr.

nie sali narad w Palazzo Vecchio. Zadaniem Leonarda było odtworzenie bitwy pod Anghiari, w której Florentczycy odnieśli zwycięstwo nad Medyolańczykami. Leonardo w pierwszych tygodniach 1504 r. rozpoczął karton. W r. 1506 przeniósł na ścianę grupę główną—walkę o sztandar i przerwał robotę, by nigdy już do niej nie wrócić prawdopodobnie dlatego, że obrzydła mu skutkiem nieudanych eksperymentów z farbami. Karton jego przepadł, a z grupą ową za-

znajamiamy się tylko z kopii rysunku, prawdopodobnie wykonanej przez Rubensa (w Luwrze), oraz ze sztychu Edelinka (fig 228). Zaciekłość boju, bezmierną namiętność, udzielającą się nawet koniom bojowym, z siłą odtworzył Leonardo w tym poplątanym skłębieniu figur.

We Florencji miał jeszcze mniej czasu i ochoty do wykończenia małych obrazków sztalugowych. Pozostawiał to często uczniom



Fig. 230. Karton do obrazu Madonna ze Św. Anną. Leonardo da Vinci.
Londyn. Akademia.

swoim. Jedynie portret Mony Lizy, żony Franciszka del Giocondo, w Luwrze (fig. 229) jest dziełem jego własnej ręki. Gioconda, pomimo że przechowała się w niezwykle dobrym stanie, wraz z cokolwiek wcześniejszym rysunkiem węglowym, wyobrażającym księżną Izabellę d'Este (obadwa dzieła w Luwrze), pozwala nam jednak ocenić znaczenie Leonarda, jako malarza portretowego. Portret ten z powodu pięknej okrągłości głowy, rąk, charakteryzujących osobistość i marzycielskiego spojrzenia, był wzorem dla współczesnych.

Z r. 1501 pochodzi również Madonna ze św. Anną w Luwrze; dla charakteru tej kompozycji pierwowzorem była zwartość kompozycyjna, właściwa utworom artystów florenckich. Jeszcze większe wrażenie czyniłaby inna, pokrewna poprzedniej, grupa (fig 230), w której Madonna i św. Anna siedzą obok siebie, a Dzieciątko, na pół podniesione, przechyliła się ku ś. Janowi, igrającemu z baran-



Fig. 231. Karykatury Leonarda. Luwr.

kiem, gdyby Leonardo był obraz ten wykończył. Skończyło się jednak na kartonie, znajdującym się obecnie w akademii w Londynie. Oprócz tych wiele innych obrazów bywa przypisywanych Leonardowi; tak np. „Madonna z wklęsłorzęźbą” w Gattonpark w Anglii, Jan Chrzciciel, jako młodzieniec—w Luwrze, Leda i t. d. Niektóre z nich istnieją w większej ilości egzemplarzy, między nimi zaś dotychczas nie udało się wskazać na te, któreby niezaprzeczenie

były oryginałami wiadomo bowiem że chętnie ofiarowywał on uczniom współudział w wykonaniu obrazów swoich, sam zaś ograniczał się na pomaganiu im tu i owdzie, szczególnie zaś przy wykończeniu głów.



Fig. 232. Ecce homo. Andrea Solario. Medyolan. Muzeum Poldi-Pezzoli.

Zle zachowane obrazy olejne Leonarda wynagradzają nam jedynie jego rysunki. Posiadamy znaczną ich ilość. Ujawniają one narówni z rękopisami wielostronność jego ducha i bezgranicznie rozbudzoną ciekawość. Niepodobna oddzielić ich od rękopisów; one je dopełniają, ujmują często słowa w obraz widzialny, lub też są

podstawą i źródłem dla całych rozpraw. Występuje w nich artysta



Fig. 233. Madonna z Dzieckiem. Gaudenzio Ferrari. Medyolan, Brera.

— badacz, którego natura łączy w sobie harmonijnie wiedzę uczonego z uniejętnością artystyczną. Kartony te dzielą się na studia, szki-

ce przygotowawcze i na projekty, rzucające od niechęci i bez wyraźnego celu zastosowania. Te ostatnie zwłaszcza, jak np. tak zwane karykatury, bądź dowodzą niestrudzonej gorliwości mistrza w badaniu właściwości kształtów natury oraz istoty różnych charakterów, bądź odkrywają nam kształty idealne, w których Leonardo doszukiwał się podobieństwa do swoich. Pomimo że brzmi to dziwacznie, oba sposoby obrazowania mają jedno i to samo źródło. W jed-



Fig. 234. Z fresków Luniego w Saronno.

nym i drugim wypadku starał się bowiem Leonardo współzawodniczyć z naturą, pochwycić tajemnice jej siły. Karton w Luwrze, (fig. 231), przedstawiający typy największej brzydoty, zestawione z najpiękniejszymi, służy po temu za najlepszy przykład.

Leonardo, będąc długo w usługach króla francuskiego Franciszka I, zwycięzcy Medyolanu, udał się za nim do Francji w ro-

ku 1516. W r. 1519 umarł w zamku Cloux pod Amboise, pielęgnowany przez swego ulubionego ucznia Melzi, który stał się także spadkobiercą jego literackiej spuścizny.

Z koła akademickiego, jakie Leonardo gromadził koło siebie, powstała *Lombardzka szkoła malarska*. Wielu — i to najlepszych — przedstawicieli jej doszło już wszakże do pewnej dojrzałości artystycznej zanim poddali się wpływowi wielkiego mistrza. Do tych należy *Andrea Solario* (1460? † po 1515), pochodzący ze starej rodziny artystycznej, najlepszy w figurach pojedynczych, które bądź wzruszają łagodnym miękkim wyrazem, (np. obrazy *Ecce-Homo* (fig. 232), bądź zadziwiają wyrazistością rysunku (portrety); dalej *Giov. Antonio Boltraffio* (1467—1516), którzy zwłaszcza w obrazach z *Madonnami* zdradza wpływ Leonarda, i *Gaudenzio Ferrari*, o którego życiu i rozwoju artystycznym brak nam bliższych wiadomości. Jak wogóle wszystkim lombardczykom, tak i jemu lepiej udawały się postaci pojedyncze, niż kompozycje zwarte z układem harmonijnym; jak jego lombardzcy towarzysze, dowodzi on również gorliwością największą jako malarz fresków. Że zaś znaczenie jego artystyczne mniej się ujawniało w obrazach sztalugowych (fig. 233), niż w wielkich kościelnych obrazach ściennych (*Barallo*, *Saronno*), nie może to być poczytywane za specjalną charakterystykę *Geudenzia*. To samo bowiem cechuje całą szkołę. Lombardzcy, jako malarze fresków, rozciągnęli działalność swoją aż po głębokie doliny alpejskie i stworzyli taką ilość dzieł, że mogą zająć stanowisko równoległe do malarstwa Toskanii, a nawet pod względem barwności utwory Włochów północnych mają wyższość nad tokańskimi.

Bernardo Luini (?1475 † do 1533), najwybitniejszy przedstawiciel szkoły, jest ceniony przede wszystkim jako malarz fresków. Wiele jego obrazów ściennych wycięto i przeniesiono do muzeów Medyolańskich. Tak np. *Brera* posiada obraz, uderzający powagą i spokojem kompozycji, mianowicie „Przeniesienie zwłok Św. Katarzyny przez Aniołów”. Inne obrazy można podziwiać na miejscu ich przeznaczenia. W koś. w *Soranno* *Luini* malował życie *Matki Boskiej* (fig. 234) w kościele *S. M. degli Angeli* w *Lugano* wielką *Passyę*, która pod względem kompozycji, szerokości obrazowania przypomina dzieła niemieckie, w figurach zaś poszczególnych zdradza natomiast szkołę Leonarda. Obrazy sztalugowe *Luini*'ego (i młodszych uczniów szkoły) ujawniają wielką zależność od Leonarda. Musimy zwrócić uwagę na to, że wiele z nich, jak *Próżność* i *Skromność* w galerii *Sciarra* w *Rzymie*, *Chrystus* między uczonymi w *Londynie*

skiej galeryi Narodowej i t. d. były wykonane pod okiem nauczyciela i że modele zwłaszcza dla głów kobiecych i aniołów przezeń były wybierane (fig. 235). Tą drogą obrazy *Luini'ego*, *Giampetrina*, *Marka d'Ogiono* i in. pomagają nam w poznaniu ideałów Leonarda, których tenże własnoręcznie nie ucieleśnił.

Wpływ Leonarda nie ogranicza się na szkole miejscowej w Me-



Fig. 235. Powrót młodego Tobiasza. Bernardino Luini. Medyolan. Ambrosiana.

dylanie. Gdy powrócił do Florencyi, jego sposób pojmowania rzeczy, rysowania głów wzbudził najwyższy podziw i zniewolił do naśladownictwa. Pomimo że nie wykształcił on żadnego ucznia we Florencyi, zmusił jednak wszystkich towarzyszków w sztuce do pójścia jego śladami: Fra Bartolommea, Raffaela a nawet niechętnego mu, nieprzyjaźnie usposobionego Michała Anioła.

B. Michał Anioł do chwili śmierci Juliusza II.

Każdy z trzech rodzajów sztuki, architektura, rzeźba i malarstwo, zalicza Michała Anioła Buonarroti'ego (1475 — 1563) do naj-



Fig. 296. Walka centaurów. Piaskorzeźba Michała Anioła. Florencja. Casa Buonarroti.

większych mistrzów; w historii każdej z nich odgrywa on rolę wybitną, nigdy zaś nie byłby w możności wytknąć ich dróg z taką

siłą, gdyby był oparł działalność swoją tylko na zasadach przyjętych. Sztuki te jednak były dla niego jedynie różnymi sposobami wypowiedzenia swej niezwykle bogatej fantazyi. Łącznikiem, jednoczącym działalność Michała Anioła w poszczególnych działach sztuki, jest jego potężna osobowość. Widać ją nie mniej wyraźnie



Fig 237. Pieta. Grupa marmurowa Michała Anioła. Rzym, koś. Św. Piotra.

w jego utworach malarskich, jak w rzeźbach; kształty wszędzie mają piętno jego niezgłębionej natury i dlatego to nie można twierdzić, że był on więcej malarzem, niż rzeźbiarzem: opanował sztuki obiedwie, narzucając im rysy własnej osobowości.

Dwoistość działalności Michała Anioła widać już w jego wy-

chowaniu. Jest on uczniem pracowni Domenika Ghirlandaja, w rzeźbie zaś kształci się w grodzie Medyceuszów, wypełnionym dziełami rzeźby, pod kierunkiem starego Bertolda, ostatniego pomocnika Donatella. Prace jego z lat młodości znamy tylko z dzieł z rzeźby. Najstarszem, zachowanym dziełem Michała Anioła



Fig. 238. Dawid. Michał Anioł. Florencia. Akademia.

(w Casa Buonarroti we Florency) jest Walka centaurów (fig. 236). Wykonał on ją w 17 r. życia z nadzwyczajnym zrozumieniem sztuki antycznej, w sposobie atoli, w jaki wyobrażnia jego ogarnia granice przestrzeni, a motyw tłoczy się obok motywu, odzywa się już jego namiętna, skłonna do przesady natura. W płaskorzeźbie współczesnej, wyobrażającej Madonnę na schodach, trzyma się on więcej sposobów przyjętych. Ucieczka z Florency po upadku Medyceuszów zapędziła go do Bolonii, gdzie został wciągnięty do pracy nad nieskończonym jeszcze pomnikiem św. Dominika. Jego dziełem jest anioł na cokół z prawej strony i figura S. Petroniusza (druga na lewo). Pobyt ten w Bolonii trwał zaledwie kilka miesięcy. I Florencia jednak, dokąd następnie powrócił, wobec niespokojnych i nieprzyjaznych dla sztuki czasów nie zatrzymała go dłużej. Jedyne z tego okresu utwory jego znane są: młodzięczy, nagi Jan Chrzciciel, obecnie znajdujący się w muzeum Berlińskim, podno-

szący do ust róg napełniony miodem i, niestety, zaginiony amor skrzydlaty, który, był zakupiony, jako utwór antyczny, przez jednego z rzymskich miłośników sztuki. W r. 1496 widzimy go w Rzymie, jako młodzięca dwudziestoletniego, gdzie na zamówienie kardynała Jana de Villiers de la Grolaie wykonywa główny utwór pierwszego swego okresu, — Pietę (fig. 237) dla k. Ś. Piotra. Z pięknnością Madonny, ze szlachetnem ukształtowaniem ciała Chrystusa,

z prostem a jednak artystycznym układem łączy się głęboki wyraz wewnętrzny, jakiego mistrz ten nigdy już później nie stworzył. Ból został tu najidealniej uzmysłowiony. Bachus (Muzeo nazionale we Florencji), wykonany dla miłośnika Jakóba Galli, z którym Michał Anioł był zaprzyjaźniony, należy do zupełnie innego rodzaju po-



Fig. 239. Ś-ta Rodzina. Michał Anioł. Florencya. Tribuna.

mysłowości. Michał Anioł przedstawił go w stanie pijanym, potrzebującego podpory silnej, główny zaś nacisk położył na możliwie doskonale naśladowanie życia ciała. Powróciwszy do Florencji, z bloku marmurowego, już obkutego i prawie w połowie przygotowanego, wykonał w 1504 Dawida (fig. 238 w Akademii florenckiej), którego współcześni zawsze nazywali olbrzymem. W ten sposób pojęty zyskuje on na jednolitości i prawdzie charakterystyki, o której oczy-

wiecie zapomina się, gdy się patrzy na owego olbrzyma, gotującego się do walki, jako na chłopca -- pastucha.

Teraz dopiero, gdy zdobył głośną sławę rzeźbiarza, został zaszczycony propozycją podjęcia się wielkiego zadania malarskiego. Rzecz prosta, że malarstwem zajmował się on już dawniej. Pióro i ołówek opanował jeszcze w latach młodzieńczych, jak tego dowodzą jego rysunki. Posiadamy dwa obrazy, malowane na deskach: naszkicowaną zaledwie Madonnę z aniołami w galerii Narodowej w Londynie i św. Rodzinę w Trybunie w gal. Uffizi (fig. 239), malowaną dla Agnola Doni, które napewno przypadają na lata najwcześniejsze, a pierwszy niewątpliwie należy jeszcze do w. 15. Obadwa są wykonane farbami tempera, które wystarczały mu zupełnie do silnej modelacji i zaokrąglenia kształtów, głównej cechy jego sposobu widzenia; obydwie też są pomyślane plastycznie — kolor jest podporządkowany kształtom. Zadanie jakie przypadło mu w udziale w r. 1503 było dla rzeźbiarza pochlebne. Chodziło o ozdobienie przy współzawodnictwie z Leonardem jednej z sal Palazzo Vecchio malowaniami ściennymi, dla których tematy miały być zaczerpnięte z historii Florencyi. Wypadki dziejów politycznych po raz pierwszy miały być uwiecznione w wielkim stylu. Michał Anioł namalował scenę z wojny Pizańskiej r. 1464: napad Pizańczyków na kąpiących się w Arno Florentczyków, którego złym następstwem zapobiegła czujność Manna Donati'ego w ten sposób, że bezpośrednio po tem wynikła bitwa pod Casciną wypadła dla Florentczyków szczęśliwie. Michał Anioł ukończył karton „Kąpiących się żołnierzy” w r. 1505. Do wykonania go jednak farbami nie doszło, papież Juljusz II wezwał go bowiem do siebie. Karton, niestety, przepadł. Marcanton i Agostino przekalkowali z niego grupy poszczególne i tem jedynie zaznajamiają nas z charakterem dzieła. Kalka Marcantona (fig. 240), z dodanym umyślnie pejzażem, dowodzi najlepiej, jak głęboko tkwiło to dzieło w wyobraźni plastycznej mistrza i jak pociągała artystę przedewszystkiem śmiałość ruchów i siła życia obnażonych ciał.

Kiedy Michał Anioł w r. 1505 przerwał robotę florencką i podjął wykonanie olbrzymiego grobowca papieża Juljusza II, nigdy nie myślał, że najbliższe dzieło, jakie miał wykonać, znowu będzie leżało w zak. esie malarstwa. Projekt do florenckiego obrazu ściennego malewał z wadocznem upodobaniem, pomimo tego nie wykonał go. Z niechęcią zaś zabierał się do obrazów na sklepieniu kaplicy Syxtyńskiej i pomimo to stworzył tu swoje dzieło największe, w którym wielkość jego i jego natura wyjątkowa doszły do swego szczytu. Michał Anioł nie zdążył jeszcze rozpocząć robót przygo-

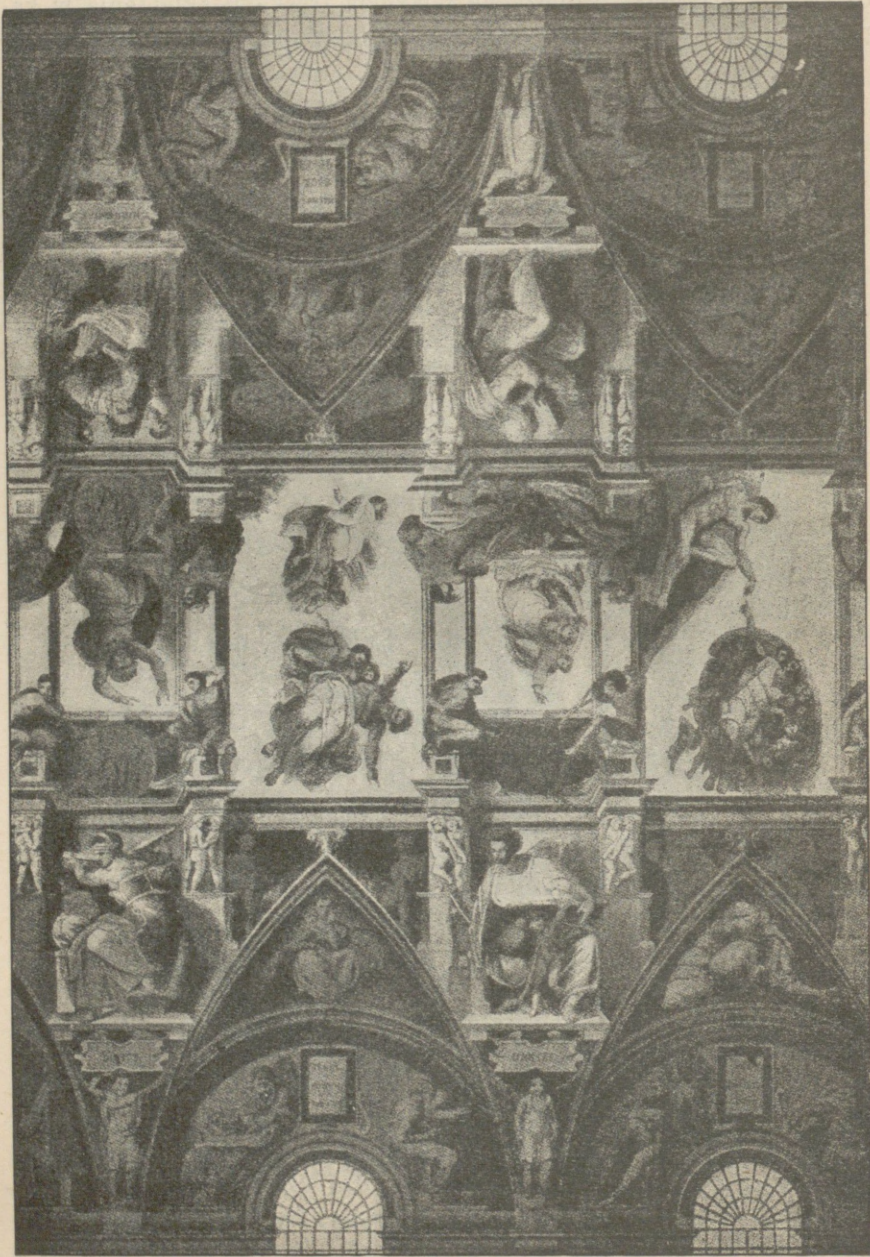


Fig. 241. Freski Michała Anioła na sklepieniu kaplicy Sytyńskiej.

sza II, który jednak wkrótce potem rozbił, następnie, znowu powołany do Rzymu w r. 1508, musiał zadość uczynić życzeniu papieża, wykonywując dekoracje kaplicy Sykstyńskiej, których projekt w trakcie roboty znacznie rozszerzył i upiększył.

Dzieło to trzymało go na uwięzi od wiosny 1508 roku do jesieni 1512. Michał Anioł obmyślił dla nierozczłonkowanego sklepienia bogaty malowany podział architektoniczny, porobił obramienia i gzymsy, ożywił je występującymi figurami, naśladowącymi marmurowe i brązowe, postaciami nagiemi, dziećmi, stanowiącymi jednocześnie wsporniki i dźwignie rusztowania, i w ten sposób nadał swojemu dziełu prawidłowy porządek architektoniczny (fig. 241). W dziewięciu polach sklepienia opowiada on historię Stworzenia. Trzy pola zajmuje stworzenie świata, trzy inne losy Adama i Ewy, począwszy od stworzenia ich aż do wygnania z raju; trzy wreszcie ostatnie są poświęcone odrodzicielowi ludzkości—Noemu. Robotę rozpoczął on od tych ostatnich i tem się tłumaczy różnica w wymiarach, zachodząca między tymi obrazami a środkowymi. Michał Anioł, chcąc odpowiedzieć wielkiej odległości widza, użył później wymiarów większych. Pewne powinowactwo z kartonami florenckimi, jakie zwłaszcza w Potopie zauważyć się daje, tłumaczy się również ich wcześniejszem wykonaniem. W postaciach Adama i Ewy, w obrazach środkowych, Michał Anioł, rozwija całą sztukę w ukształtowaniu piękności ciała i wyrażeniu spokojnego głębokiego uczucia; widać to zwłaszcza w Adamie, powoli budzącym się ze snu i zlekka owianym tchnieniem ożywcem (fig. 242). Prawdziwej wielkości Michała Anioła dowodzą obrazy Stworzenia. Obraz postaci Boga utrwalił on na zawsze; w zamysłowaniu potęgi twórczej z pomocą jakby bezgranicznego, nieskończonego żywiołowego ruchu stworzył wzór, na którym odtąd wszyscy artyści opierać się musieli. Jak majestatycznie zjawia się Jehovah w drugim obrazie (fig. 243), wypływając z głębin przestrzennych światła, z wyciągniętymi obydwojma ramionami i wskazującymi palcami, wydając rozkazy słońcu i księżycowi! Jeszcze raz widzimy Go na tym samym obrazie, obróconego plecami, sięjącego życie między światem roślinnym. Wobec wrażenia, jakie wywołuje ten ruch, w nieskończoność zmierzający, zapomina się o zachwycie dla niezrównanie doskonałego skrótu postaci.

Obrazy środkowe są z obydwojch stron otoczone postaciami proroków i sybill; w liczbie 12 (siedmiu proroków, pięć sybill) siedzą one między filarami architektonicznego szkieletu (fig. 245). W nich to ucieleśnił Michał Anioł wyczekiwanie i nadzieję przyjscia Odkupiciela w rozmaitych odmianach nastrojów, poczynając od szperających w księgach myślicieli aż do uduchowionych, pewnych



Fig. 242. Stworzenie Adama. Michał Anioł. Kaplica Syktyńska.

przeczuć. Najsłynniejsze są postaci Jeremiasza, zatopionego w sobie (fig. 244) i sybilli delfijskiej, witającej spojrzeniem zachwyty zjawienie się Zbawiciela. Tworzą oni wspólnie bieguny, między którymi żyje tłum figur o charakterach rozmaitych, prastarych, przewyższających zwykłą miarę człowieka zarówno pod względem proporcji, jak i uczuć. Od Jonasza, który z wnętrzości wieloryba szczęśliwie powraca do życia nowego, przechodzi wzrok na Daniela, zatopionego w księdze, na nasłuchującego Izajasza, na pełnego spokoju i jasno widzącego przyszłość Zacharjasza, na ekstatycznie na-



Fig. 243. Stworzenie słońca i roślin. Michał Anioł. Kaplica Sykstyńska.

strojonego Joela i na Ezechiela, namiętnie odpierającego wszelkie wątpliwości. Sybille, podobnie jak prorocy, uzmysławiają podobne nastroje w sposób rozmaity, odpowiedni do wieku swego, natury i charakteru. Obok obrazów środkowych, proroków i sybill, w polach łukowych i trójkątnych kapturach sklepieniowych, ponad oknami znajdują się grupy postaci bez nazw, często uważanych za poprzedników Chrystusa, wyrażających te same uczucia, co prorocy, lecz w sposób ogólniejszy. Cztery narożne obrazy, przedstawiające dobre uczynki z historii Izraela (Zabicie Goliata i Holofernesa, Ukaranie Hamana, Wąż miedziany) zamykają cykl obrazów. Z każdej postaci przebija duch mistrza. Ten tylko, kto w rzeźbie stał

się wielki, mógł stworzyć proroków, sybille i figury dekoracyjne. Jako obrazy jednak dawały mu one w zysku możność uczynienia uczucia jeszcze głębszem, ruchy jeszcze silniejszymi, co byłoby nie możliwe do wykonania w kruchym kamieniu. Gwałtowna, niepo- hamowana fantazyja Michała Anioła występuje tu jaśniej niż w utworach plastycznych.



Fig. 244. Prorok Jeremiasz. Michał Anioł. Kaplica Sytyńska.

Wiele lat upłynęło zanim Michał Anioł ujrzał znowu jakieś większe dzieło własne skończone. Jeśli zaś pominiemy Sąd Ostateczny w kaplicy Sytyńskiej, będący uzupełnieniem obrazów sklepieniowych, to właściwie nie stworzył on żadnego już więcej dzieła, któreby było tak zupełnie ucieleśniało jego wyobraźnię. Nadzieja powrotu do zamówionego pomnika Juljusza II po usunięciu rusztowań z kaplicy Sytyńskiej zawiodła, to też nie uważając już Rzymu za odpowied-



Fig. 245. Sybila erytrejska. Michał Aniol. Kaplica Syxtyńska.

nie dla swej działalności miejsce, w 1516 r. powrócił do Florencji. Okres czasu między 1508—1512 stanowi najszczytniejszy moment jego życia; sztuka Rzymu święciła w nim tryumf najwyższy. Współczesna działalność artystyczna Rzymu, rozbudzona przez Michała Anioła i Raffaela jest wypadkiem ważnym i dla nas, to też bardzo żałować należy, że nie posiadamy żadnych wiadomości o tem, w jakim stosunku wzajemnym znajdowali się ci dwaj mistrze, jednocześnie pracujący w Watykanie, przedzieleni od siebie tak niewielką przestrzenią. Michał Anioł był już najślynniejszym artystą swojego czasu, Raffael dopiero musiał sławę swoją zdobywać. Jak zaś ją zdobywał, bez trudu, i sławę nie tylko wielkiego, lecz największego mistrza, stało się to słusznie przedmiotem dociekań badaczy.

c. Raffael.

Raffael urodził się 29 Marca 1483 r. w Urbino, nazajutrz po Wielkim piątku i umarł również w Wielki Piątek w trzydziestym siódmym roku życia. Jego ojciec, *Giovanni Santi*, jak to wiadomo, sam zajmował się malarstwem, i jako artysta był ceniony zarówno przez dwór, jak i przez kolegów. Kto zajmował się kształceniem młodzieńczego Raffaela (1494) zaraz po śmierci jego ojca aż do chwili jego wstąpienia do pracowni Perugina—nie wiadomo. Domyśl ogólny wymienia *Timotea Viti'ego*, który w każdym razie był najlepszym z ówczesnych malarzy w Urbino i z którym Raffael pozostawał później w stosunkach osobistych. Z bezpośrednich wskazówek Perugina Raffael mógł korzystać zaledwie niespełna przez dwa lata, począwszy bowiem od 1502 r. przebywał przeważnie we Florencji, lubo długo jeszcze łączył go stosunek jego i z Pinturicchi'em, drugim z rzędu po Peruginie najlepszym malarzem umbryjskim. Powrót do ojczyzny zetknął go znowu z Timoteem Vitim (1504) i prawdopodobnie wtedy już związał się on stosunkiem ściślejszym i z Francją. Wpływ obudwóch malarzy na Raffaela potwierdzają jego młodzieńcze utwory. To samo powie dzieć należy o wpływie Perugina, sięgającym jeszcze po za czas, w którym Raffael osiadł na dłużej we Florencji, nie zrywając atoli całkowicie stosunków z Perugią i Urbinem. Stosownie do przyjętego wówczas zwyczaju zamawiający obraz, zwłaszcza zwracając się z zapotrzebowaniem do artysty młodego, nie zostawiał mu swobody wyboru kompozycji, lecz często wskazywał mu wzór, którego ten winien był się trzymać. Ztąd pochodzi, że wielkie obrazy ołtarzo-

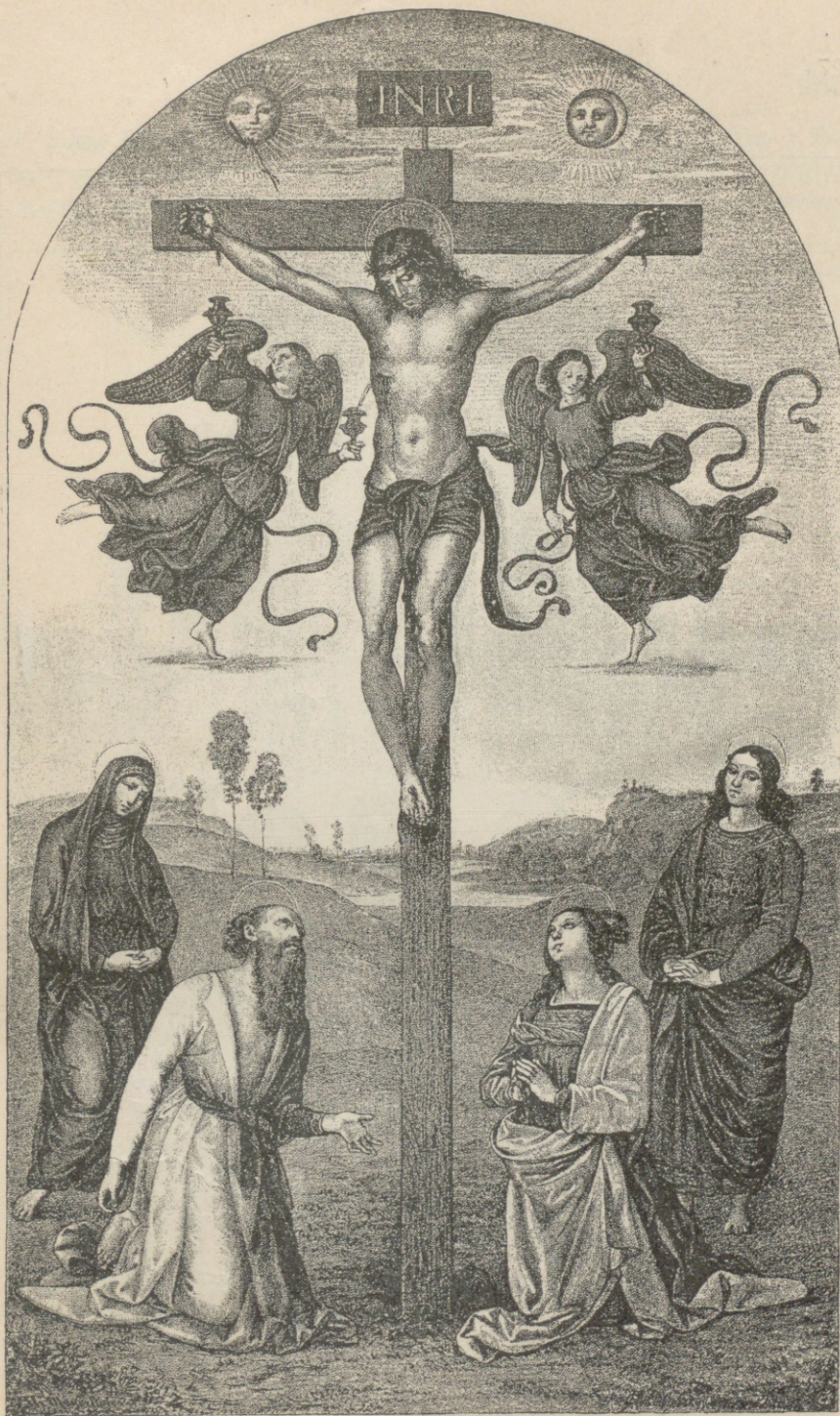


Fig 246. Chrystus na krzyżu. Raffael. Zbiory Moud'a w Londynie.

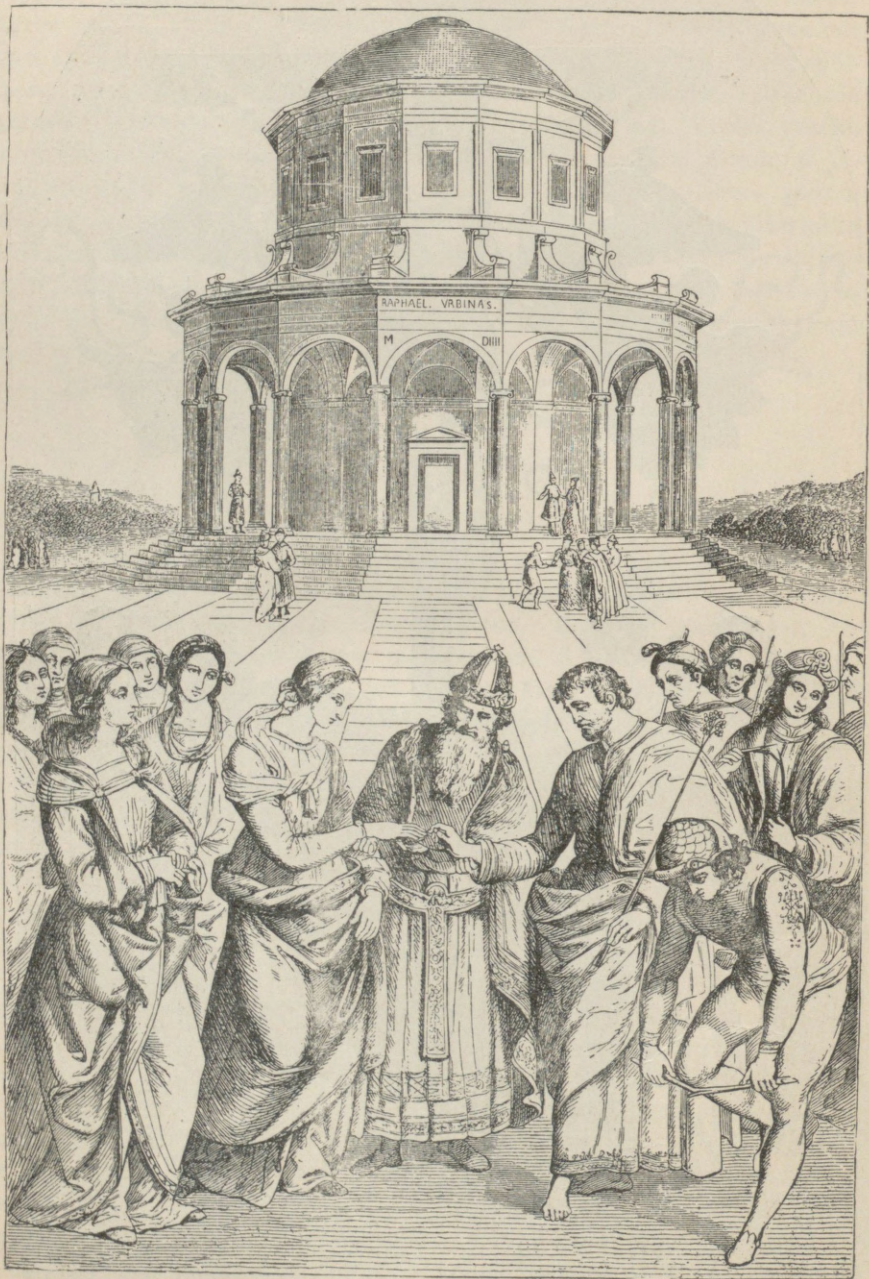


Fig 217. Zaślubiny Maryi. Medyolan. Brera.

we, jakie Raffael wykonał dla kościołów w Citta di Castello i Perugia, przypominają układem i ogólnym podziałem obrazy Perugina i szkoły umbryjskiej i stąd możnaby łatwo wskazać pierwowzory



Fig 248 Zaślubiny Maryi. Perugino. Caen.

obrazów takich, jak Krucyfiks (fig. 246), Koronowanie (galerya Watykańska i Zaślubiny Maryi (Brera), Madonna mniszek zakonu Św.

Antoniego (gal. Narodowa w Londynie) z r. 1505 oraz *Madonna z domu Ansidei*, z r. 1507—którymi kierował się Raffael.

W historii rozwoju Raffaela wielkie te obrazy ołtarzowe posiadają znaczenie doniosłe, pokazują bowiem, jak natura jego i skłonności torowały sobie drogę pośród owych wpływów. Porównanie np. *Zaślubin Maryi* (fig. 247) Raffaela z *Zaślubinami Perugina* (fig. 248), zrobione pobieżnie, dowodzi wielkiego podobieństwa. Świątynia jest tu tylko bogaciej rozczłonkowana, tło bliższe, grupy, prawa i lewa, pozmiały tylko miejsca. Przyglądając się jednak



Fig. 249. *Madonna Connestabile*. Raffael. Petersburg.

blżej, widzi się, że podobieństwo istnieje tylko w ogólnych powierzchownych cechach. Raffael, charakteryzując grupę środkową głębszem uczuciem i wykwintniejszymi ruchami, nadał jednocześnie głowom większą różnorodność i piękność, postaciom zaś życie i prawdę. Ten sam stosunek da się stwierdzić i w innych obrazach sztalugowych z lat młodzieńczych Raffaela. *Madonna z domu Connestabila* (hetmana) w Petersburgu (fig. 249) i *Madonna z domu Terranuova* w Berlinie powstały niewątpliwie w latach różnych, obiedwie jednak przypominają rysunki wykonane we wcześniejszym

okresie rozwoju Raffaela. W obudwóch rysunkach, wykonanych na jednym arkuszu (Berlin) silniej się ujawnia stosunek bliski ze szkołą umbryjską, niż w wykonanych obrazach. Natura osobista młodego artysty i siła własna rozwijały się dopiero w trakcie roboty.

Z pierwszego, umbryjskiego okresu Raffaela pozostały nam tylko religijne półfigury z cechami to mniej, to więcej przypomi-



Fig 250. Sen rycerza. Rysunek piórkowy Raffaela. Londyn. Gal. narod.

nającami rzeczy widziane. Wyjątek stanowi mały, nadzwyczaj zręcznie i starannie wykonany obraz „Sen rycerza“ w galerii Narodowej w Londynie, posiadającej również rysunek do tego obrazu. Kto poddał Rafaelowi myśl do tego alegorycznego obrazka, wyobrażającego młodego marzyciela na rozdrozu, pomiędzy postaciami męztwa i mądrości z jednej strony i miłości z drugiej—niewiadomo. Podobne tematy w początkach w. 16 były ulubione w sztuce północno włoskiej, z którą Raffael miał stosunki jeszcze w Urbinię.

Przebywanie we florenckim świecie artystycznym było dla Raffaela najlepszą szkołą; zwłaszcza zetknięcie się z Fra Bartolomeem oraz zaznajomienie się ze sztuką Leonarda prędko uwolniło go

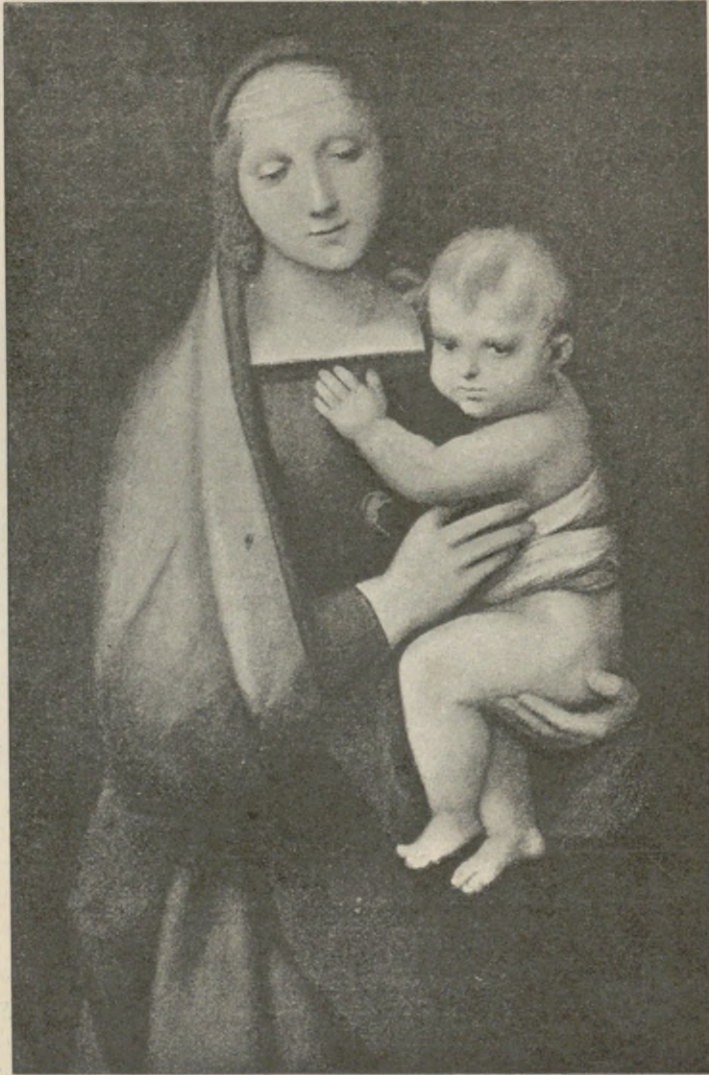


Fig 251. Madonna del Granduca. Raffael. Pitti.

z więzów, w których trzymała go szkoła umbryjska. Po raz pierwszy ujawnia się tu wrażliwość Raffaela, która pozwala mu z niezwykłą subtelnością dostrzegać to, co może być dla niego pożytecz-

ne i przyswajać sobie tak silnie, że wkrótce właściwość dana staje się jakby cechą jego osobistej natury. Raffael, w przeciwieństwie



Fig 252. Madonna ze szczygłem. Raffael. Uffizi.

do Michała Anioła, zamykającego się jedynie w swym własnym świecie, chętnie się czyni dostępnym dla wpływów obcych, nie bę-

dąc wszakże od nich zależnym. Równowaga zupełna między twórczością samodzielną a rozumnym przyswajaniem sobie pierwiastków obcych, jaka stanowiła o jego naturze, świadczy o tem, że Raffael więcej należy duchem do cinquecenta, niż Michał Anioł pomimo, że naturę tego drugiego uznać trzeba za wspanialszą i potężniejszą.



Fig. 253. Ś-ta Rodzina z barankiem. Raffael. Madryt. Prado.

Podczas pobytu we Florencji Raffael nie odrazu zmienia wybór treści do obrazów. Nastroju i uczucia, jakie uzewnętrzniały dotąd obrazy jego, wyzbywa się powoli, zanim zaczął wypowiadać się z temi, jakie w nim obudziło nowe otoczenie. Madonna del Granduca (fig. 251) w gal. Pitti i Madonna z domu Tempich w Pi-

nakotece monachijskiej wyrazem spokoju wewnętrznego, z którym Matka i Dziecko tulą się do siebie, zdradzają jeszcze pewne cechy przeszłości. W pierwszym zwłaszcza obrazie piękność Madonny wydaje się jakgdyby na pół przysłonięta; postać ta jakgdyby nie śmie podnieść oczu, aby pokazać dziecku całą ich pieśczołliwość. W poszczególnych natomiast kształtach widać większą swobodę, ściślejszą łączność ze szkołą florencką. Typ kobiet, jakiemu teraz za-



Fig. 254. Złożenie do grobu. Raffael. Gal. Borghese.

czyna hołdować Raffael, odznacza się dojrzałszą pięknością; rysy i budowa ciała z czasem stają się silniejsze, postać pełniejszą. Dziecię, jakgdyby z natury wzięte, zaczyna owiewać technienie jakiejś żartobliwości. Matka bywa wyobrażana w całej postaci, Dzieciątko pochyla się ku ziemi, bawiąc się ze swym rówieśnikiem Św. Janem; scena odbywa się na jasnym krajobrazie i uzmysławia radość macierzyńską i szczęście. Madonna ze szczygłem (fig. 252) w galerji Uffizi, Madonna wśród zieloności w galerji Wiedeńskiej i Piękna

ogrodniczka w Luwrze są najlepszymi przykładami tego rodzaju pojmowania. Poprzedniczek tych Madonn należy szukać w dawnych florenckich obrazach Maryi Fra Filippo Lippi i w płaskorzeźbach od czasu Donatella, Leonardo zaś jest wzorem dla zwarłej kompozycji madryckiej Rodziny Świętej z barankiem (fig. 253). Wpływ Leonarda zewnętrznia się również w portretach Raffaela (Agnolo i Magdalena Doni w galeryi Pitti). Raffael wszakże wystrzega się wszelkiej bezpośredniej zależności, zachowuje swobodę i pierwotność swej natury. To tylko, co sam uznał świadomie i przyswoił sobie całkowicie, wypowiada w tym obrazie. Porównanie dawnych obrazów Madonn z temi, jakie wykonał we Florencyi, dowodzi najlepiej, jak potężnie rozwinęły się siły jego dzięki nieustannemu ćwiczeniu. Tam, wyrażając się słowami Vasarego, malował to, co chciał Perugino, jego mistrz. Teraz jest on artystą samodzielnym, który pomimo wrażliwości na wpływy obce najlepszą część sobie jednak zawdzięcza. Jego florenckich Rodzin Świętych nikt nie może mięszać z dziełami innych malarzy. W nich występuje „Prawdziwy Raffael“.

Będzie to zawsze dziwne, że Raffael dopiero po wielu latach odważył się na większą kompozycję o zakroju dramatycznym. Złożenie do grobu (fig. 254) skończył on zaledwie pod koniec pobytu we Florencyi; obraz ten oddawna zamówiła u niego pewna dama z Perugii, pochodząca ze słynnego rodu Baglionich. Z rozważą i starannością, doświadczając i próbując, wziął się do roboty i wykonał cały szereg szkiców. Podniecony jednak miedziorytem Mantegni, zmienia w końcu całą kompozycję, rozszerza scenę, wyobrażającą oplakiwanie zwłok Chrystusa, która przedtem była głównym przedmiotem obrazu, i dodaje do niej chwilę złożenia Ciała do grobu, łącząc z pierwiastkiem lirycznym właściwym mu oddawna, nowy, dramatyczny.

W r. 1503 Raffael opuścił Florencję i udał się do Rzymu szukać szczęścia. Nie był on wówczas jeszcze na tyle sławnym, by mógł się spodziewać wezwania bezpośrednio od Papieża. Juliusz II przedsiębrał szerokie projekty w pałacu Watykańskim, polecając Bramantemu rozszerzyć go i przebudować. Komnaty papieskie (Stance) również otrzymały nowe ozdoby artystyczne. Otóż pomiędzy malarzy, którym powierzono malowanie stancy, dostał się także i Raffael, zarekomendowany prawdopodobnie przez swego ziomka Bramantego. W krótkim czasie udało mu się tak dalece zdobyć

uznanie papieża, że ten powierzył mu to dzieło całkowicie. Wiele lat ciągnęła się praca we wspaniałych salach Watykanu. Freski w pierwszej stancy przypadają na sam początek pobytu Raffaela w Rzymie (1508—1511), obrazy zaś ściennie w ostatniej sali były już wykonane po jego śmierci i poczęści nie podług jego projektów.

Stanza pierwsza nosi nazwę *Stanza della Segnatura*, w niej bowiem w obecności papieża były załatwiane i pieczętowane sprawy udzielania łask i odznaczeń kościelnych. Zachowując z całym pie-

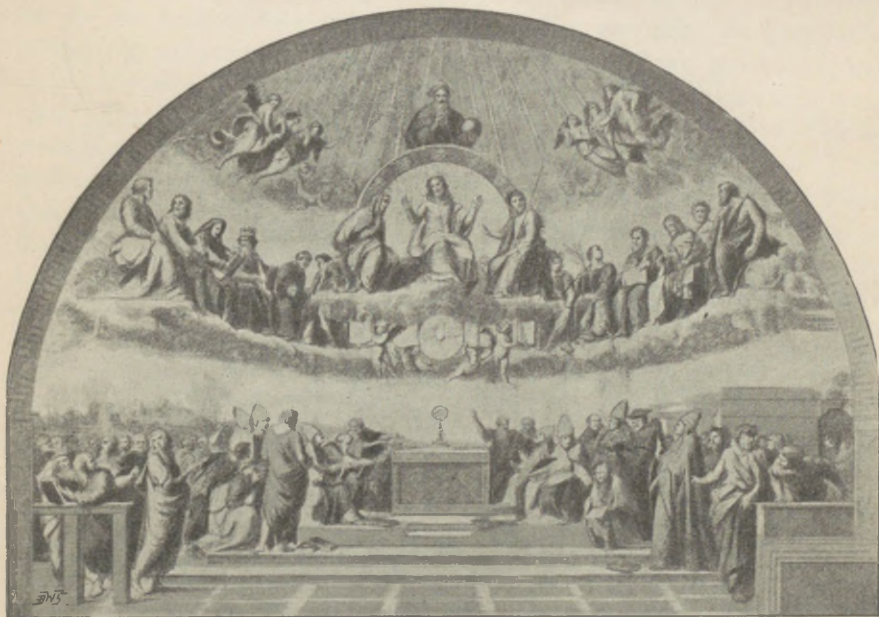


Fig. 255. Dysputa. Fresk Raffaela w Stanzach Watykanu.

tyzmem ramę dekoracyjną na sklepieniu, wykonaną przez swego poprzednika Sodome, Raffael przedstawił tam w czterech okrągłych obrazach postaci alegoryczne: teologii, poezji, filozofii i sprawiedliwości, uzmysławiając w ten sposób sfery, w których się życie duchowe ludzkości obraca oraz potęgi, któremi się rządzi. Następnie w czterech wielkich obrazach ściennych przedstawił gminy idealne, hołdujące owym władzom. Obraz, znany pod nazwą „Dysputy“, (fig. 255) odtwarza bohaterów wiary i gromadzi mężów, którzy dążą do poznania prawd religijnych. Otworzyło się niebo, odsłaniając pośrodku Chrystusa z Matką Boską i Janem Chrzcicielem, otoczonych świętymi Starego i Nowego Testamentu. Bóg Ojciec unosi się ponad Chrystusem, symbol zaś Ducha Świętego znajduje się po-

nizej obocznego tronu Chrystusa. Nizej, dokoła ołtarza, na którym, stoi monstrancya z jaśniejącą Hostyą, zajęli miejsca najpierw wielcy ojcowie Kościoła, dalej zaś pomiędzy papieżami, kardynałami, biskupami i mnichami, jako przedstawicielami najwyższymi gminy, grupują się mężowie, w których twarzach odbija się rozmaity stopień znajomości prawd religijnych, poczynając od wątpiącego zastanawiania się, aż do entuzyastycznej wiary. Dzięki przeniesieniu przedmiotu z gruntu historycznego na idealny, umożliwiającemu odtwa-



Fig. 256. Szkoła Ateńska. Fresk Raffaela w Stanzach.

rzenie rozmaitych stanów duchowych, obraz ten zyskał wiele życia. Nie brak w nim nawet portretów wybitniejszych Włochów jak Dantego, Fra Angelica, Savonaroli.

Na ścianie przeciwległej Raffael namalował „*Szkołę Ateńską*“ (fig. 256), apoteozując filozofię i wiedzę. Kierował się on tu naukami platońskimi Marsyliusa Ficimusa, jakie podówczas były rozpowszechnione. Pomysł obrazu jest prastary. Siedem sztuk wyzwoionych lubiano odtwarzać już w wiekach średnich, zestawiając zwykle figurę alegoryczną razem z historycznym przedstawicielem danego kierunku. Raffael nie używa tego rozdwojenia: wprowadza on widza pośród myślicieli, badaczy, uczonych, oddanych rozmaitym czynnościom i przedmiot cały, o ile to jest możliwe, ożywia

technieniem dramatycznym. Z przepysznie narysowanego przedsionka świątyni, akademii, wychodzi dwóch ksiąg filozofii, — boski Plato i Arystoteles, który zbadał istotę rzeczy. Po obydwóch stronach ich stoją: z lewej, przedstawiciel dyalektyki, z prawej—fizyki—jako świta, wypełniająca wzniesienie przedsionka. Na pierwszy rzut oka można poznać Sokratesa (na lewo od Platona), jak również półnagiego Dyogenesa, leżącego na stopniach. Na pierwszym planie widać zgrupowanych przedstawicieli nauk, którzy przygotowując się do zrozumienia filozofii, stanowią w stosunku do niej jakby gradacyę: na prawo astronom i geometra, na lewo gramatyk, muzyk i arytmetyk. Oczywiście niektóre postaci, reprezentujące nauki, odtworzył ze ścisłością historyczną, czyniąc z nich jakoby ważniejsze punkty obrazu, ku którym zwraca się oko widza. I tak widzimy Ptolomeusza z koroną i globem i Pytagorasa, przed którym chłopiec trzyma tabliczkę. Ważną atoli i nową jest rzeczą, że Raffael do wszystkich grup wprowadza akcyę żywą i łączy je związkiem duchowym. Dzięki temu o jednolitości budowy nie stanowią tylko linie, grupy bowiem łączą się psychologicznie z punktem środkowym, jaki stanowią idealne, majestatyczne postaci Platona i Arystotelesa. W najbardziej oddalonym kącie obrazu Raffael sportretował sam siebie obok innego mężczyzny, uważanego przez jednych za Sodomę, przez innych za Perugina; może to być również ów uczonec, który podsunął mu pomysł do tej kompozycyi.

Trzeci obraz, na ścianie z oknem, odtwarza Parnas. Starzy i nowi poeci zbrali się koło Apollina i Muz. Ślepy Homer, przewyższający wzrostem wszystkich towarzyszy, kroczy, nie zwracając uwagi na ich wesołość, jak gdyby wiódł go duch boski. Fresk ściany przeciwległej, przedstawiający władzę prawa, dzieli się na trzy części. W górnej półokrągłej Raffael upostaciował trzy cnoty—siłę, przezorność i umiarkowanie, w figurach niezmiernie wdzięcznych; niżej, po obydwóch stronach okna, przedstawił scenę wręczenia ksiąg Cesarzowi i Papieżowi z prawami świeckimi i kościelnymi.

Freski stanzы drugiej, zaczęte jeszcze za życia Juljusza II, skończone atoli dopiero po wstąpieniu na tron Leona X (1514) wyobrażają zjawiska niebieskie, zesłane na ratunek wierze i Kościołowi. Obraz pierwszy przedstawia Wypędzenie Heliodora ze świątyni Jerozolimskiej (fig. 257). Od niego to otrzymała nazwę i stanza. Jeździec, z nieba zesłany, trątuje wodza syryjskiego, który, pochwyciwszy skarb świątyni, chciał go unieść. Wysoki kapłan klęczy w głębi tła, przed ołtarzem, błagając niebo o pomoc. Nie widzi, że pomoc przybyła; widzą to jednak kobiety, zdjęte wielkim stra-

chem przed niespodziewanem zjawiskiem, oraz młodzi ludzie, wdrapujący się na kolumnę, by lepiej je jeszcze widzieć. Z lewej strony zbliża się papież, niesiony przez czterech ludzi, spokojną postawą stanowiący kontrast wobec gwałtownych ruchów grupy kobiet, Heliodora i całego tłumu. Poznajemy tu po raz pierwszy cechę stylu Raffaela: równowagę opartą na kontraście i harmonijne unikanie przesadnej afektacyi. Z chwilą, gdy ta dochodzi do punktu kulminacyjnego, sprowadza on ją do zrównoważonego uczucia i tem ją kończy. Po uciążliwym, długo trwającym naprężeniu, daje on rozwiązanie sceny uspokajające.



Fig 257. Wypędzenie Heliodora. Fresk Raffaela w Stanzach.

Pokrewny obrazowi z Heliodorem jest obraz na przeciwległej ścianie, odtwarzający ową chwilę, gdy zjawiający się w powietrzu apostołowie powstrzymują *Attyle* od napadu na Rzym. Papież (o rysach Leona V) jest i tu obecny, lecz już nie jako zwykły widz, a jako uczestnik towarzyszący czynowi apostołów odpowiednim ruchem ręki. W jeźdźcach świty księcia Hunów dostrzegamy po raz pierwszy, że Raffael wzorował się na antykach (płaskorzeźby na kolumnie Trajana).

Obadwa freski na ścianach okiennych wyobrażają *Uwolnienie Piotra* z więzienia, w którym Raffael dążył do niezwykłych efektów kolorystycznych, oświetlając scenę jednocześnie księżycem, światłem pochodni i promieniami rzucanymi przez anioła (fig. 258) i t. z. *Mszę Bolseny*, kiedy niewierzącemu kapłanowi objawiły się w Hostyi krople krwi Chrystusa. Wprowadzenie do sceny dworu papieskiego dało

Raffaelowi sposobność do narysowania szeregu wspaniałych figur

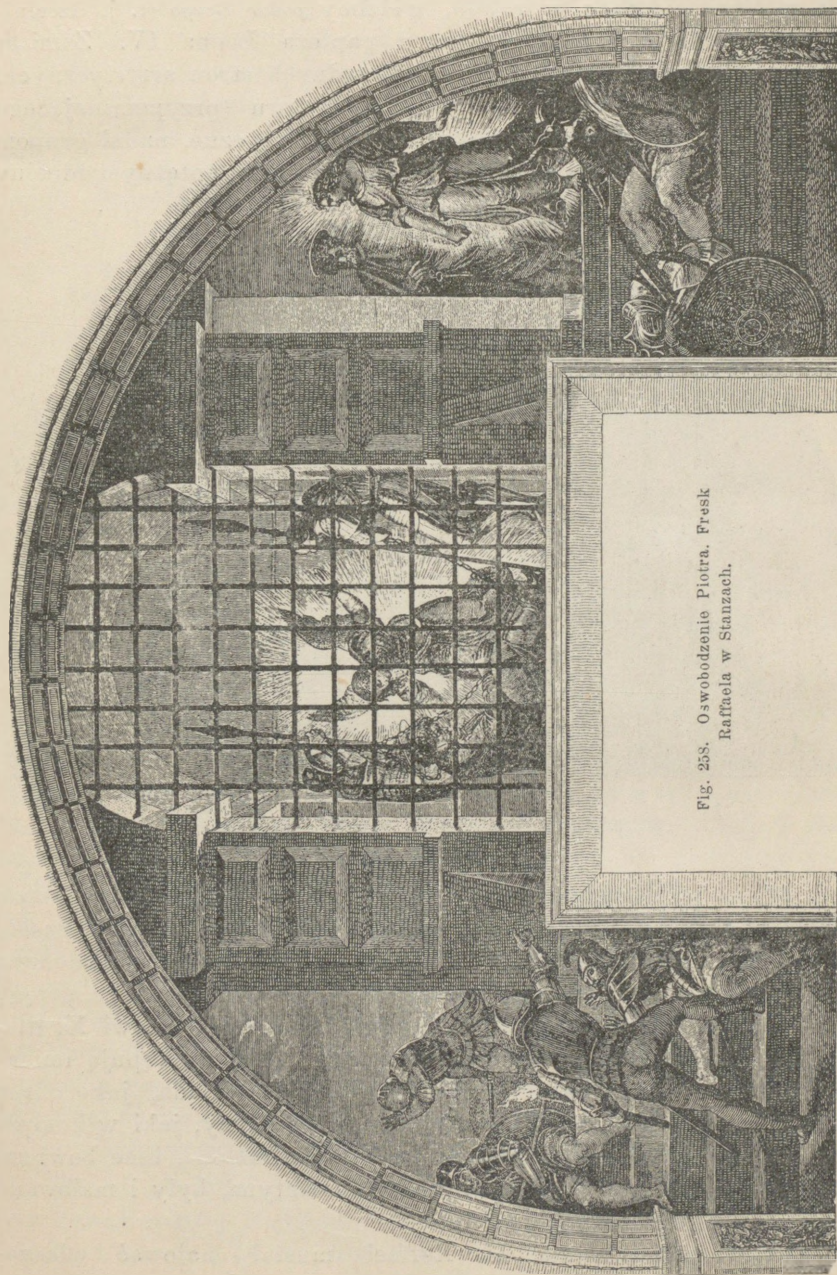


Fig. 258. Oswobodzenie Piotra. Fresk
Raffaela w Stanzach.

charakterystycznych i do usunięcia w głąb obrazu aktu samego cudu, nieodpowiedniego dla warunków odtworzenia artystycznego.

W trzeciej stancy, oprócz sceny prowadzenia wziętych do niewoli po *bitwie pod Ostią* w r. 849, widzimy *pożar Borgo* (t. j. dzielnicy watykańskiej), zażegnany przez papieża Leona IV. Zamiast zdarzenia, które nie posiada w sobie żadnych stron artystycznych, Raffael dał obraz wybuchu wielkiego pożaru (przypominającego pożar Troi), a przenosząc scenę w czasy historyczne, nadał grupom uciekających i ratujących charakter niezwykle potężny i idealny



Fig. 259. Pożar zamku. Fresk Raffaela w Stanzach.

(fig. 259). Dwa drugie freski mają za przedmiot *Koronację Karola Wielkiego* i fakt historyczny, gdy Leon III w sporze z patrycjuszami rzymskimi przez przysięgę uwalnia się od zarzutu. Tendencja obrazów tych nie polegała jedynie na tem, by apoteozować potęgę papieską, lecz by nadto osobiście przypodobać się Leonowi X, dlatego też Raffael wybrał tylko te sceny, w których występują imiennicy tego papieża. Ostatnia największa sala posiada, jako obraz główny, *bitwę Konstantyna*, i jednocześnie jedyny, jaki w kompozycji z całą pewnością przyznać można Raffaelowi, inne bowiem, również wyobrażające sceny z życia Konstantyna, były i malowane i komponowane przez jego uczniów.

Dopóki żył Juljusz II, Raffael musiał malować własnoręcznie, udział zaś jego uczniów w utworach poszczególnych, w stosunku do jego osobistej pracy był niewielki. Stosunek ten zmie-

nił się za Leona X. Leon X zasypał Raffaëla zamówieniami, które z powodu dekoracyjnej natury wymagały współpracy coraz to liczniejszych pomocników i uczniów. Wreszcie po objęciu przez Raffaëla urzędu naczelnego budowniczego przy koś. Ś. Piotra, groziło mu rozstrzelanie się tem większe, że wobec wzrastającej sławy jego wzrastała liczba zapotrzebowań na jego dzieła. Nie było nikogo na dworze papieskim, nie było ani jednego księcia i miłośnika sztuki, któryby nie pragnął posiadać obrazu, malowanego przez Raffaëla. Skutkiem tego ilość prac, wykonanych przezeń własnoręcznie, zmniejsza się znacznie w ostatnich pięciu latach jego życia. Ani jeden portret z późniejszych czasów rzymskich nie może się poszczycić tem, że wyszedł z pod pędzla samego Raffaëla. Tak np. rysunek do portretu żony Ascania Colonna, Joanny Aragońskiej, jest dziełem jednego z uczniów, wykonanem w Neapolu; podług niego następnie malowany był portret w pracowni Raffaëla. Nawet w wykonaniu owego słynnego portretu Leona X z dwoma kardynałami (pal. Pitti) brał udział Giulio Romano. Skutkiem tego obrazy z wcześniejszego okresu rzymskiego, przy zaznajamianiu się ze sposobem malowania Raffaëla, mają większe znaczenie niż obrazy późniejsze.

Przeniesienie się Raffaëla do Rzymu jeszcze więcej przyczyniło się do rozwoju jego sił artystycznych, niż przesiedlenie się z Perugii do Florencyi. Wielkie wspomnienia historyczne, poznanie świata kościelnego o władzy rozległej, obcowanie z wieloma wybitnymi mężami, którzy przebywali na dworze papieskim, bliskość Michała Anioła—wszystko to składa się na to, by wyobraźnię Raffaëla zwrócić na nowe tory. Po za Rzymem nie byłby on nigdy w możności stworzenia podobnie idealnych kompozycyi, jak obrazy w stacjach. Nadto jego poczucie formy wzrastało, znajdując wiele podniet. Poważna piękność krajobrazu rzymskiego nęci jego oczy, wytworna uroda rzymskich typów kobiecych zdobywa jego serce. Motywy do tła swoich obrazów czerpie on stale z obfitujących w ruiny okolic Rzymu; typ kobiety rzymskiej z wielkimi płomiennymi oczami, z dumną szyją i szerokimi ramionami widzimy nie tylko w portrecie kobiecym w gal. Barberini, wyobrażającym jego kochankę, znaną pod zmyśloną nazwą *Fornarina*, lecz i w niektórych Madonnach oraz w postaciach kobiet świętych.

Obrazy Madonn są znowu tymi, w których można najlepiej zaobserwować rozwój Raffaëla. Gdy w początkach pobytu w Rzymie idzie on torem zdobyczy florenckich, a staje się jedynie swobodniejszym w ruchach i szerszym w formach (kopia Madonny di Loreto w Luwrze i Madonna z diademem tamże), później, tworząc

Madonny, obiera cel dwojaki i raz daje piękność skończoną (Madonna della Sedia), to znów odtwarza dostojność Matki Bożej. Madonna della Sedia w gal. Pitti bynajmniej nie profanuje ideału



Fig. 269. Madonna z rybą. Raffael. Madryt. Prado.

Maryi. Piękność jest tu pojęta zgodnie z duchem renesansu jako objaw bezpośredni istoty boskiej. Owa piękność nadzwyczajna,

w połączeniu ze świeżością życia, którego wyraz potęguje strój narodowy, a nadto dobrze obmyślana, nieprzymuszona kompozycja obrazu w formacie okrągłym, czyni „Sedię“ jednym z najwdzię-



Fig. 261. Św. Cecylia. Raffael. Bolonia. Pinacoteca.

czniejszych utworów mistrza. *Madonna z rybą* w muzeum madryckim wywołuje zupełnie inne wrażenie. Z prawej strony Madonny, siedzącej na tronie, stoi Św. Hieronim, na lewo archanioł Raffael

z młodym Tobiaszem. Twarz Ś. Maryi przemawia wysoką powagą, postaci młodzieńców czcią głęboką. Religijny ten ton w innych obrazach potęguje się do stopnia wizjonerstwa. W Madonnie di Foligno (galerya Watykanu), która wyobraża opiekunkę, strzegącą miasta Foligno przed bombami, i patronkę klęczącego podskarbiego Conti'ego, Raffael walczy jeszcze z nabytkami florenckimi. Natomiast nastrój w Św. Cecylii (fig. 261), w perle Pinakoteki w Bolonii, wzrusza niezwykle silnie. Ziemską muzyka przycichła, cicho jednak odzywają się z góry, z ust aniołów, tony, w które wsłuchuje się Cecylia wraz z innymi Świętymi (Paweł, Jan, Augustyn i Magdalena), z których każdy jest pogrążony w innym nastroju duchowym.

Wczesno-rzymskie obrazy sztalugowe Raffaela posiadają nadto zaletę wielkiego uroku kolorystycznego. Obcowanie z weneccyaninem Sebastianem del Piombo, z którym zbliżył się w trakcie wspólnej pracy w willi Augustyna Chigi, w Farnezyńce, podnieciło go w tym kierunku i pouczyło, aby zamiast pięknej jasnej barwności, dbałości o czystość i połysk tonów lokalnych, używać soczystych, głębokich, a przytem gorących kolorów. Dzięki tej zmianie zyskało zwłaszcza traktowanie ciała; stąd to portrety jego, jak np. portret Juliusza II (fig. 262), tak silnie charakteryzujący człowieka gwałtownego, a nadto odznaczający się nader pięknym zestawieniem barw, tak wybitne zajmują miejsce między jego dziełami.

Potomność winna jest wdzięczność papieżowi Leonowi X za powierzenie Raffaelowi prac dekoracyjnych. Miejsce starych dywanów, jakie zdobiły dolne części ścian w kaplicy Syxtyńskiej, miały zająć nowe. Skomponowanie ich powierzono Raffaelowi (1514 – 1516). Podług jego więc kartonów wykonano w Brukselli pod kierunkiem Piotra van Aelsta dywany, ogółem jednaście, i rozwieszono je po raz pierwszy w dzień Ś. Stefana 1519 r. w kaplicy Syxtyńskiej. Dywany, z szerokim obramieniem i obrazami cokółowymi są dotąd przechowywane w Watykanie, oczywiście w stanie mocno uszkodzonym, kartony jednak Raffaela, niestety tylko w liczbie siedmiu odnalezione w Brukselli przez Rubensa, stały się własnością króla angielskiego Karola I. Obecnie znajdują się w Kensingtonskim Muzeum. Pomimo, że kartony malowane są cienką klejową farbą na zlepianym papierze, stanowią obok fresków watykańskich główny utwór Raffaela. Pod pewnym zaś względem przewyższają je, nie mają bowiem śladów ani przymusu, ani przystosowywania się do woli zamawiającego, ani śladów walczenia z trudnym materiałem; dały one artyście możność rozwinięcia swobodnie fantazyi. Właściwości stylu Raffaela, wielkie umiarkowanie nawet

w scenach namiętności, słoneczny, łagodny rys, odraza do wszelkiej gwałtowności i bezpośredniości, występują tu najwyraźniej.

Przedmiotem obrazów były: założenie kościoła i wypadki z czasów apostołskich, stwierdzające potęgę Bożą i opiekę nad kościo-

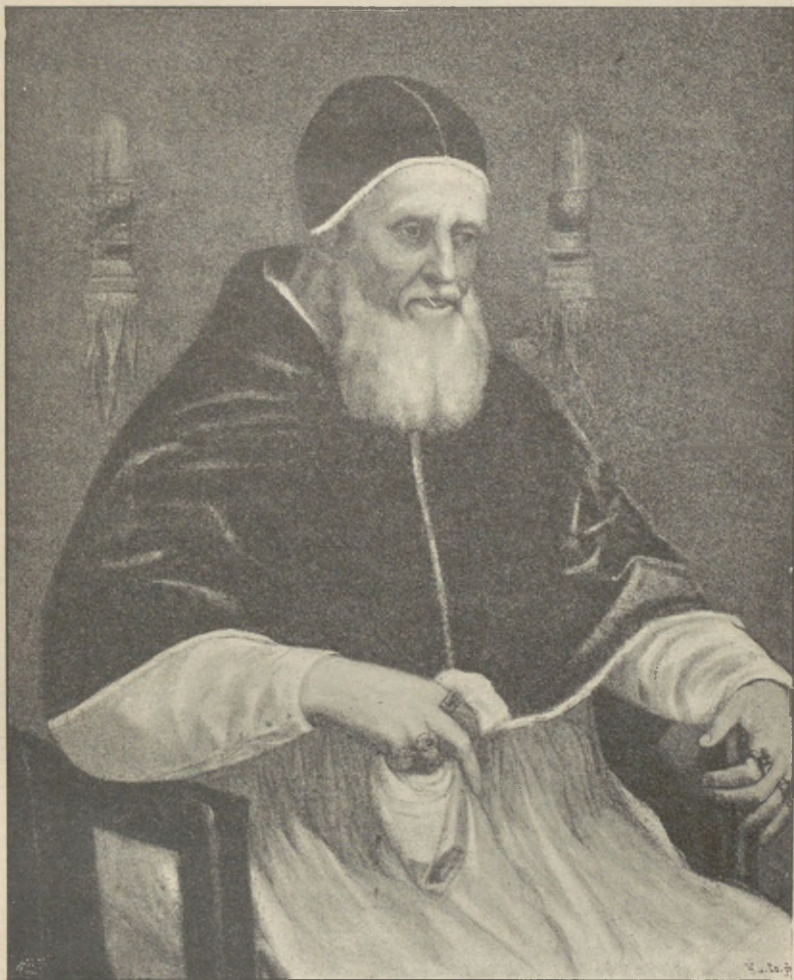


Fig. 262. Portret Juliusza II p. Raffaela. Uffizi.

łem. Cudowny połów oraz Wręczenie kluczków Św. Piotrowi tworzą wstęp do tego cyklu obrazów. Dalej następują: Uzdrawienie kulawego przez Św. Piotra i Jana przed piękną furką świątyni, Ukazanie Ananiasza, Oślepienie czarownika Klimasza, Ofiara w Li-strze i Kazanie Pawła w Atenach. Stosownie do natury przedmiotu

artysta to potęguje nastroje duchowe postaci, to zadawała się tylko pełnemi życia scenami ludowemi. Raz odzywa się w nim ton psychologiczny, to znów dramatyczny. Jak mądrze stopniuje on np.



Fig. 263. Cudowny połów. Karton Raffaella. Londyn. Kensington.

uczucia poszczególnych apostołów we *Wręczeniu Kluczów* (Paś owieczki moje) lub w *Cudownym połowie* (fig. 263)! Im bliżej stoją Chrystusa, tem silniej i niepowściągliwiej poddają się wrażeniu cudu lub słów wymówionych. Słowa stopniowo przycichają; ci, co stoją

lej, chłodniej rozważają znaczenie ich, lub też, jak np. Jakób w Połowie ryb, nie przerywają swego zajęcia. *Uzdrowienie chromego* odznacza się bogactwem podziału kompozycji; w *Karze Ananiasza* doskonale oddana jest raptowność i nieprzewidywalność wypadku; w *Osłepnięciu Klimasza* wywiera na widza potężne wrażenie wymowne zestawienie zwyciężkiego apostoła ze zwyciężonym czarownikiem oraz prawda wyobrażenia bezsilności tego drugiego, która w otoczeniu, nie mogącym zrozumieć tego cudu, budzi zdumienie. *Ofiara w Listra* jest wyobrażona podług słów historii apostołów (14,8 i następ.). Paweł i Barnabus uzdrowili chromego, są przeto uważani za Jowisza i Merkurego, którzy zstąpili na ziemię, i muszą przyjąć składaną im ofiarę. Raffael zaczerpnął wzór ołtarza ofiarnego z rzeźby starożytnej, której studiom zarówno mistrz, jak i jego uczniowie gorliwie się oddawali. Z jednej strony tłoczą się uleczony i jego przyjaciele, z których jedni z ciekawością sprawdzają cud, inni z czcią przypatrują się apostołowi, z drugiej stoi on oddzielnie na wzniesieniu i wobec czynionego bałwochwalstwa grozi w gniewie rozdarcie odzieży. Raffael wybrał moment najwyższego napięcia, lecz tak go zobrazował, że jest tu widoczny cały przebieg faktu. Grupa koło ołtarza ofiarnego stanowi neutralny punkt środkowy i o ile tworzy przedział między przeciwieństwami, o tyle również pośredniczy w rozwiązaniu nastrojów namiętności. Jakże spokojnem wobec tej pełnej ruchu sceny wydaje się *Kazanie Pawła w Atenach* (fig. 264)! Sam tylko apostoł, wzrostem przewyższający cały tłum, ma żywszy ruch; liczni słuchacze stoją pod wrażeniem wygłoszonej przez niego mowy, niby żywe echo. Jedni naiwnie wierzą, inni są już prawie zdobył dla prawdy, inni znów rozmyślają z zajęciem, wątpią i spierają się, słowem przedstawiają całe stopniowanie nastrojów, jakie kazanie w duszach ich wywołało. To, że Raffael do figury apostoła zastosował studia z kaplicy Brancaccich, nie zmniejsza jego zasługi. Objasnia to raczej, jak należy sądzić jego stanowisko w sztuce włoskiej, a mianowicie, że łączy on rzeczywiście w swojej osobie cały dawniejszy jej rozwój. Słusznym natomiast będzie inny zarzut: Raffaelowi niewolno było wykonywać kartonów na dywany sposobem freskowym. O ileż to dzieło byłoby wówczas piękniejsze. Z wyjątkiem Cudownego połowu, technika w żadnym z nich nie jest zastosowana do techniki, wymaganej dla dywanów, ta bowiem, jakiej użył Raffael, pomimo całego przepychu barwnego z konieczności nie odpowiedziała jego zamiarom.

Drugim wielkim zamówieniem Leona X są *loggie*, otwarta kolumnada w przednim dziedzińcu (Corlile di Damaso) pałacu Watykańskiego. W latach 1512–1519 Raffael, przeważnie przy pomocy

uczniów, ozdobił sklepienia kopuł, filary i ściany. Każda kopuła podzielona na cztery części—a kopuł tych jest trzynaście—zawiera cztery biblijne obrazy. Ogólnie przeto znajdują się tam 52 obrazy



Fig. 264. Kazanie Św. Pawła w Atenach. Londyn. Muzeum Kensingtonskie

niewielkich wymiarów. Były one niejednokrotnie reprodukowane w miedziorytach pod nazwą „Biblii Raffaela“. W scenach Stworzenia Raffael trzymał się pierwowzoru Michała Anioła. Samodziel-

ne i zachwycające są obrazy idylliczne z czasów patryarchów i dzieciństwa Mojżesza. Raffael we wszystkich tych obrazach, przez siebie zaprojektowanych, daje tylko treść akcji, nadaje im jednak pomimo niewielkich wymiarów wielkość i siłę. Większość z nich stała się w czasach późniejszych wprost typową dla obrazów biblijnych; loggie nadto wywarły silny wpływ na dekoracje wnętrz pałacowych. Filary i ściany pokryły dekoracje groteskowe, wykonane pod kierunkiem Giovanni'ego da Udine (1487—1564), które od-tąd uczniowie Raffaela naśladowali w wielu willach rzymskich. Niema wątpliwości, że pomysł i tu wyszedł od Raffaela; jemu też należy przypisać owe ślady wzorowania się na antykach, jakie silnie dają się odczuwać w logiach. Wyniki studyów nad antykami odezwały się silnie w płaskorzeźbach stiukowych i malowanych medalionach, wykonywanych przez uczniów Raffaela, i stąd to w płaskorzeźbach tych widzimy cały szereg rzeźb antycznych (statui, płaskorzeźb sarkofagowych, gemm), obok rozmaitych innych wesołych pomysłów, jakie im przychodziły na myśl.

Oprócz papieża gorącym protektorem Raffaela był bogaty, równie rozpustny, jak subtelny Agostino Chigi. Na jego zamówienie Raffael namalował Sybille ponad łukiem w kościele S. Maria della Pace (koło 1513—1514). Wobec nich mimowoli nasuwa się porównanie z Sybillami Michała Anioła. Raffael naśladował go w zestawieniu ich z aniołem; czynił to już wprawdzie Giovanni Pisano. Samodzielnem atoli dziełem Raffaela jest niezrównanie piękny zarys całej grupy, odpowiadający linii łuku i ożywiający przestrzeń, oraz wdzięk postaci kobiecych i aniołków.

Stosunek z Agostino Chigi pociągnął za sobą nadto inne prace freskowe. W willi, którą Chigi'emu budował Peruzzi, Raffael naj-pierw namalował w mniejszym podziemnym krużganku Galateę w tryumfie przepływającą morze na muszli, ciągnionej przez delfiny w otoczeniu trytonów. Pracowali tu obok Raffaela i inni artyści: Peruzzi, Sebastiano del Piombo. Później jednak ozdobienie krużganka większego powierzył Chigi wyłącznie Raffaelowi. Widok samego krużganka (fig. 265) odtwarza układ obrazów. W czternastu bocznych polach sklepienia Raffael, czerpiąc temat ze starego epigramu, wyobraża *Tryumf Amora*, który, zawładnąwszy wszelką bronią bogów, jako zdobywcą własną, występuje w roli zdobywcy świata. Kliny nad łukami, obramione grubemi girlandami z owoców, zamykają sceny z mętów o Psyche, oparte na opowiadaniach Apulejusza. Najwybitniejszą wśród nich jest scena z trzema Gracyami, którym Amor pokazuje swoją ukochaną (fig. 266), oraz scena z Merkurym, wysłanym przez Jowisza, by sprowadził mu lotną Psyche.

Wreszcie pośrodku sklepienia jeden obraz odtwarza sąd Jowisza i przyjęcie Psyche na Olimp, drugi wesele Amora z Psyche. Obok pary narzeczonych koło stołu umieścił się Jowisz z Junoną, Neptun z Amfitrytą, Pluto z Proserpiną, Herkules z Hebe. Bacchus spełnia urząd podczaszego, Ganimed podaje Jowiszowi napój bogów, Gracye i sypiące kwiatami Hory otaczają stół. Z lewej strony Mu-



Fig. 263. Sala Psyche w willi Farnesynie. Rzym.

zy, idąc za lirą Appollina i fletem Pana, śpiewają pieśń weselną, Wenus zaś tańczy, wykonywając wdzięczne ruchy. Wesół nastrój uroczysty, jakiego wymagało miejsce poświęcone najwyszukańszym rozkoszom i uciechom życia, został w tych freskach osiągnięty całkowicie.

Życie, jakie los zgotował Raffaelowi w Rzymie, odpowiada w naszym pojęciu życiu prawdziwego księcia sztuki, panującego nad całym zastępem uczniów, nie znających zgoła granic jego wielkości i zbliżających się do niego tylko ze czcią. Wyobraźnię jego zajmują wszystkie gałęzie sztuki. Kieruje on budową koś. Św. Piotra i rysuje plany pałacu, pod jego kierunkiem powstają wielkie dzieła malarstwa monumentalnego i jednocześnie wywiera długotrwały wpływ na miedziorytnictwo (Marcantonio Raimondi z Bolonii). Sztuka antyczna nietylko że go pociąga, lecz nadto pobudza go do dociekania kształtów i postaci starego Rzymu i do marzeń o ide-



Fig. 266. Amor z Gracjami. Raffael. Farnezyzna.

alnym odrestaurowaniu miasta wiecznego. Jedyne olbrzymia siła pracy była w możności opanować wszystkie jego szeroko zakreślone zamiary; świadczą też o niej staranne przygotowania, które czynił Raffael do każdego wybitniejszego dzieła, w postaci do dziś dnia istniejących szkiców i studyów z modeli. Większość projektów pozostała tylko w rysunkach, na tej więc zasadzie wnosić możemy o jego sile twórczej; wobec zaś tego, że jedna tylko ręka tyle potrafiła dokonać, należy uważać za fakt prawdziwie podziwu godny, że nigdzie nie spotyka się najmniejszych śladów jakiegoś zmęczenia lub wyczerpania fantazyi.

W trakcie pracy nad kartonami Raffael wykonał swoje najlepsze portrety (Castiglione w Luwrze), oraz stworzył dla klasztoru w Piacenzy *Madonnę Syktyńską* (Drezno). Absolutna doskonałość dzie-



Fig. 267. Transfiguracja. Raffael. Watykan.

ła, przedziwny zestrój bezpośrednio wypowiedzianego, żywego natchnienia ze spokojem linii i kształtów zrodziły przypuszcze-

nie, że obraz ten powstał w ostatnich latach jego życia. Raffael nie mógł się już wznieść wyżej; chętnie też wierzone, że działalność swoją zamknął on utworem najdoskonalszym. W rzeczywistości jednak Madonna Syxtyńska powstała już około r. 1515, i zawsze była poczytywana za objaw jego najwyższego rozwoju. Madonna Syxtyńska wraz z Madonną della Sedia, każda w swoim rodzaju, stanowią zupełne wcielenie Raffaelowego ideału Madonn. W obrazach sztalugowych z lat ostatnich Raffaela daje się uczuwać dążenie do wzbogacenia i pogłębienia kompozycji. Tak np. t. zw. *Rodzina Święta* w Luwrze, malowana w r. 1518 dla królowej francuskiej i t. z. „Perła“ w Madrycie, również wyobrażająca Rodzinę Świętą, odznaczają się w stosunku do prac dawniejszych bogatszym ugrupowaniem; ostatnie zaś jego dzieło, *Transfiguracyę* w Watykanie (fig. 267), śmiałe połączenie dwóch scen: objawienia się Chrystusa i ujawnienia opętanego, stawia ponad wszystkie inne jego dzieła.

Raffael zmarł 6 kwietnia 1520 r. w wieku lat 37, na febrę, której się nabawił przy pomiarach ruin rzymskich.

Szkoła Raffaela po jego śmierci trzymała się jeszcze jakiś czas; najpoważniejszymi przedstawicielami jej byli obok *Franceska Penni'e-go*, *Perin'a del Vaga* i in. *Giulio Romano* (1492—1546). W dziełach poszczególnych zachowywali oni styl swojego mistrza. Dowodzą tego dzieła Giulia Romana jak np. „Madonna z balią“ oraz obrazy Andrzeja da Salerno; stopniowo jednak, wobec potężniejszego wpływu Michała Anioła, bladł pierwowzór Raffaela. Z chwilą zaś gdy splądrowanie miasta przez wojska cesarskie i zaburzenia polityczne przerwały swobodny rozwój sztuki, a cała kolonia artystyczna rozproszyła się, ustała również działalność artystyczna Rzymu. Giulio Romano, wczwany, udał się do Mantui; *Marcanton*, którego miedzioryty były słynne jedynie dzięki rysunkom Raffaela, przeniósł się do Bolonii; Giovanni da Udine powrócił do swej ojczyzny; *Polidoro da Caravagio*, słynny jako malarz dekorator i doskonale obeznany z mitologią starożytną, wywedrował do Włoch Południowych. Nawet szkoły miejscowe Włoch środkowych porzuciły w tym czasie grunt narodowy i straciły samodzielne znaczenie.

d) Późniejsza działalność Michała Anioła.

Po śmierci Raffaela Michał Anioł zajął niezaprzeczenie pierwsze miejsce w świecie artystycznym. Pierwszeństwo to przyznali mu już uczniowie jego i wielbiciele jeszcze za życia Raffaela, silnie nie-

nawidząc współzawodnika i oczerniając go często przed Michałem Aniołem. Nie spełniły się ich nadzieje, że Michał Anioł zajmie stanowisko po Raffaelu; w stosunkach mistrza i w zakresie jego

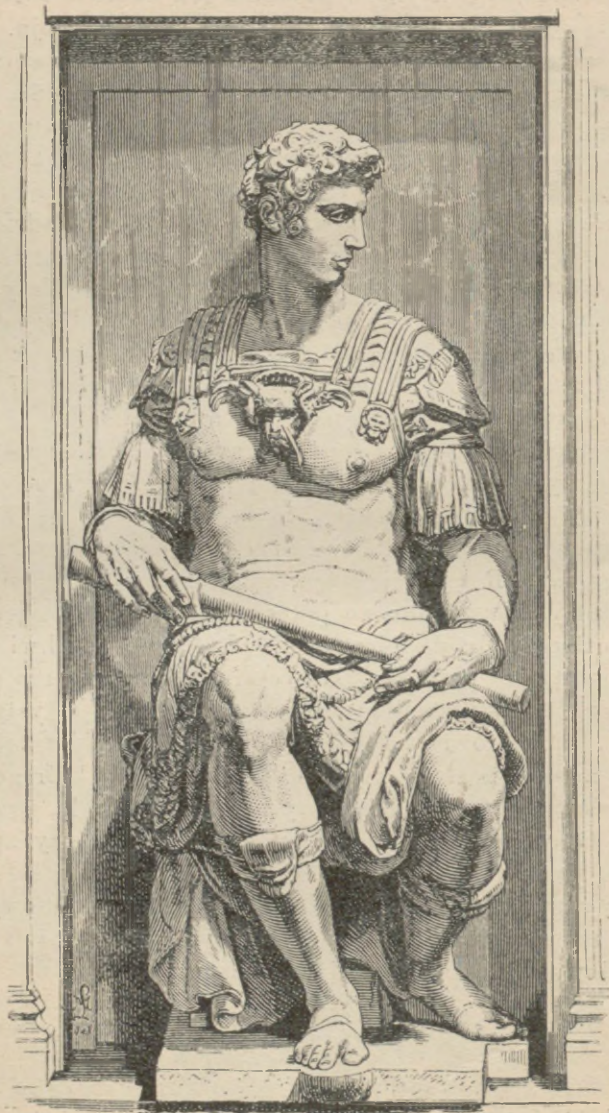
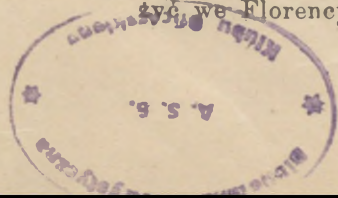


Fig. 268. Z grobowca Juliusza Medyceusza. Florency. S. Lorenzo.

działalności żadna nie zaszła zmiana. Po dawnemu musiał on służyć we Florencyi papieżom z domu Medyceuszów. Od r. 1516 pra-



cował nad fasadą kościoła S. Lorenzo. W karraryjskich łomach marmuru polecił łamać kamień i wykonywać kolumny; modele z drze-

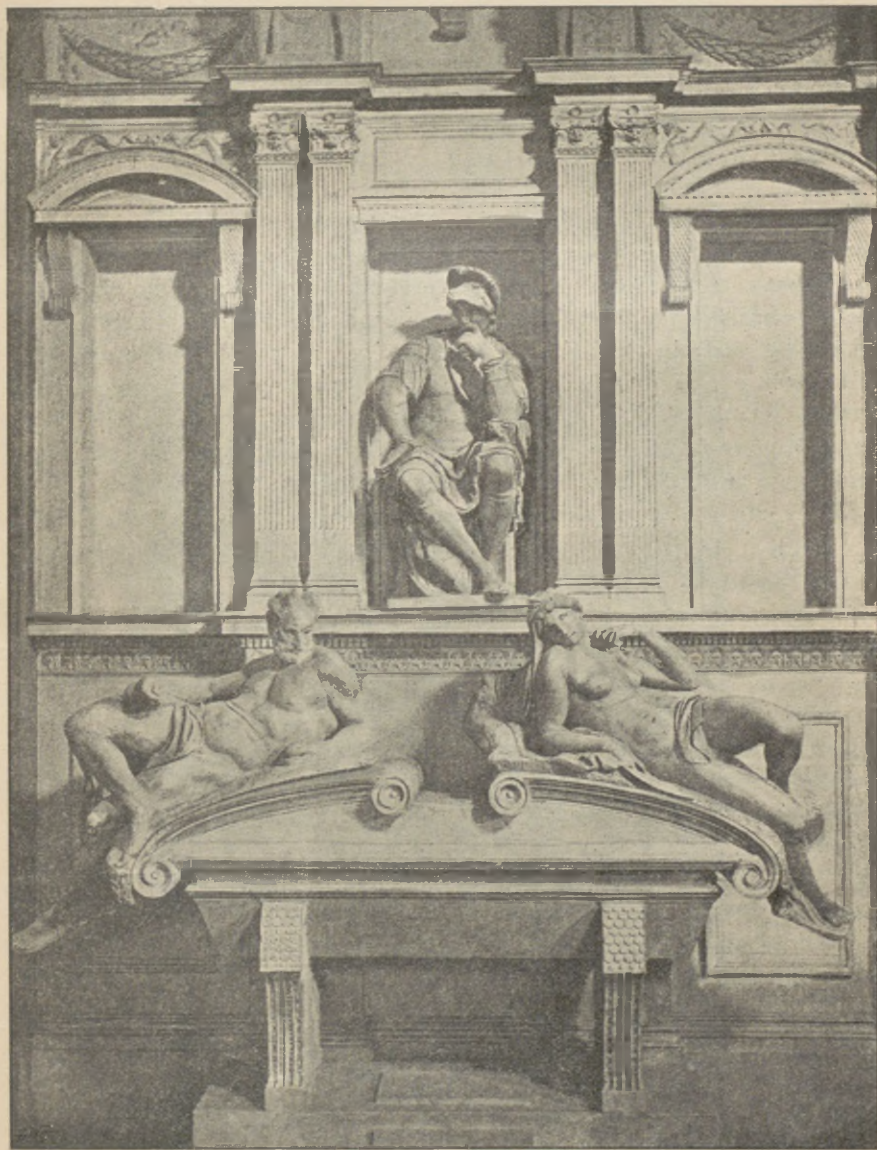


Fig. 269. Grobowiec Wawrzyńca Medyceusza. Michał Aniol. Florencya. S. Lorenzo.

wa i wosku były już wykonane, — uzmysławiały podziały architektoniczne i ozdoby plastyczne. Dalej atoli sprawa nie poszła. Śmierć

dwóch członków rodziny spowodowała projekt wielkiego pomnika nagrobnego Medyceuszów. Michał Anioł znowu wziął się z zapalem (1521) do dzieła. Różne jednak okoliczności stawały na zawadzie szybkiemu postępowi roboty, zmuszały Michała Anioła do zmiany projektu i do zmniejszenia wielkości pierwszego pomysłu. Wreszcie ograniczono się na myśli postawienia pomnika dwom najmłodszym i najmniej słynnym zmarłym członkom domu — Julianowi, księciu Nemour i Wawrzyńcowi, księciu Urbino. Michał Anioł miał już wiele gotowych posągów w chwili, gdy między republiką Florencką a Medyceuszem wybuchła walka, która skończyła się upadkiem swobody florenckiej i zamianą miasta wolnego na księstwo. Podczas oblężenia miasta rolniczego Michał Anioł pomagał gorliwie w zarządzaniu obrony. Wszystkimi życzeniami i uczuciami swojemi stanął on po stronie wrogów Medyceuszów, a z jaką ochotą byłby jednocześnie uwieczniał ich pamięć! Po zwycięstwie Medyceuszów musiał się obawiać ich zemsty, postanowił więc zaniechać dzieła i znowu przesiedlił się do Rzymu (1534). Na krótko przed jego śmiercią w r. 1563 obydwa pomniki zostały ustawione, tak jak je widzimy obecnie, lecz stało się to już bez udziału Michała Anioła.

Układ obydwóch grobowców kaplicy Medycejskiej w S. Lorenzo we Florencyi (fig. 269) jest zupełnie jednakowy. Na wieku sarkofagu spoczywają dwie alegoryczne postaci; ponad nimi w niszy znajduje się posąg nieboszczyka. Myśl przewodnią kompozycji jest ta, że czas, upostaciowany w czterech porach dnia, oplakuje wczesną śmierć obydwóch książąt. Początkowo na pomnikach miała się znajdować i ziemia w smutku pogrążona, oraz niebo, radujące się ze świeżo otrzymanej ozdoby. Na podobieństwo portretowe Michał Anioł nie kładł nacisku; zarówno Wawrzyńcowi, księciu Urbino (fig. 269), wyobrażonemu w stanie zamyślenia i skupienia wewnętrznego i stąd nazwanemu przez lud: *il pensiero*—jak i Julianowi, księciu Nemour, wyobrażonemu w roli chorążego kościoła rzymskiego w ubiorze wodza (fig. 268), artysta nadał charakterystykę ogólniejszą. U stóp Juliana zaległy w zamyśleniu noc i dzień (fig. 270), u Wawrzyńca poranek i zmrok. Części poszczególne, np. głowa dnia są niewykończone; we wszystkich zaś postaciach widać dążenie do wywołania wrażenia drogą potężnych kształtów i kontrastów. Otacza je urok pełen tajemniczości, wyrażają one jakieś gwałtowne życie bez względu na to, że źródła uczuć szczególniejszych, jakie je ożywiają, widz dociec nie może.

Po powrocie do Rzymu Michał Anioł nabrał nadziei, że wreszcie będzie mógł bez przeszkody kończyć grobowiec Juliusza II. Z biegiem dziesiątków lat, jakie od chwili otrzymania zamówienia



Fig. 270. Noc i dzień. Z grobowca Juliana Medyceusza. Florencyja. S. Lorenzo.

upłynęły, Michał Anioł coraz to nowe zawierał układy, godząc się na coraz to większe uszczuplenia pierwotnie w olbrzymich rozmiarach pomyślanego pomnika, który miało zdobić nie mniej niż czternaście posągów. Stałe jednak zjawiały się przeszkody niezależne od niego. I teraz powołał go papież Paweł III do nowych przedsięwzięć,



Fig. 271. Mojżesz. Z grobowca Juliusza II. Michał Anioł. Rzym. S. Pietro in Vincoli.

zmuszając do zaniechania rozpoczętej roboty. W 40 lat dopiero po zaczęciu dzieła (1545) pomnik doczekał się ukończenia i został ustawiony w koś. S. Pietro in Vincoli w tak dalece zmienionej postaci, że z owego wspaniałego pierwotnego pomysłu niemal śladu nie pozostało. Z liczby trzech figur, stojących przy ścianie dolnej (Rachel, Mojżesz, Lea), słynnym na świat cały jest gniewny Mojżesz (fig. 271). Podług pierwotnego projektu miał on być

umieszczony nie w niszy, lecz, tworząc grupę wraz z kilkoma figurami, winien był znajdować się na osobnej, swobodnie stojącej, podstawie. Podziwu godnymi są w nim szczegóły, jak lewe ramię, broda kolano oraz doskonała umiejętność, z jaką Michał Anioł wyraził momentowy nastrój uczucia, gniew z trudem opanowywany. Znaczna część posągów, na pół lub zupełnie skończonych, nie znalazła zastosowania w tak uproszczonym pomniku. Znajdują się one dzisiaj tu i owdzie (Florenca, Paryż); najwybitniejszymi zaś z nich są obadwaj niewolnicy w Luwrze, którzy wraz z wieloma innymi posągami mieli się znajdować na podstawie pomnika, na której Michał Anioł zamierzał wyobrazić prowincje zdobyte przez Juliusza II, oraz upadek sztuki, spowodowany śmiercią tego papieża.

Pomimo zeszpecenia, jakiemu uległ tak pomnik Juliusza II, jak Medyceuszów, sława Michała Anioła, jako rzeźbiarza, łączy się głównie z tymi właśnie utworami. Istotnie bowiem zaznajamiają nas one najlepiej z ideałami, jakim hołdowała jego natura: z gwałtownością uczuć, która zdaje się wprost rozsądzać kształty, z namiętnością, z trudem opanowywaną, z pogrążeniem się w nastroju po większej części posepnym, panującym nad wszystkimi ruchami ciała, i z duszą, jakby raptem ze snu ockniętą. Często widać w nich również zbyt śmiałe igranie z marmurem, nieliczenie się w gorące twórczej z granicami, określonymi przez wymiary bloku. Pojedyncze posągi Michała Anioła w porównaniu z temi wielkimi dziełami mają wartość drugorzędą; płaskorzeźba zaś w latach późniejszych nie pociągała go. Rodzina Świętych w Muzeo Nazionale i w akademii londyńskiej, wspaniałe pod względem kompozycji i życia w ruchach postaci, zwłaszcza Dzieciątka, pochodzą jeszcze z czasów jego młodości podobnie, jak posąg nieżywego Adonisa we Florencji, oraz wysoko ceniona przez Dürera Madonna w Brugge. Podczas pracy przy pomniku Medyceuszów we Florencji, był on zmuszony wykonać zamówienia dla swych protektorów i przyjaciół: Chrystusa, który uchyla się od typu kościelnego, nagiego, lecz przybranego za to w najszlachetniej pomyślane kształty ciała, oraz (nieskończonego) młodego Apollina, sięgającego do kołczana po strzałę. Chrystus znajduje się w S. Maria sopra Minerva w Rzymie, Apollo w Muzeum Narodowym we Florencji. W tym czasie, po za pracami powyższymi, był on daleki od wpływów antyków, które go tak silnie i wyłącznie podniecały za młodu. Sądziłby przeto można, że pogodnemu działaniu ich uległ on znowu w chwili, gdy smutne losy Florencji zamąciły nastrój jego duszy; w tym samym bowiem czasie, co i Apolina, wykonał farbami tempera Ledę (Galerya narodowa w Londynie), która prawdopodobnie jest bezpośrednią reminiscencją jakiegoś antycznego pierwowzoru.

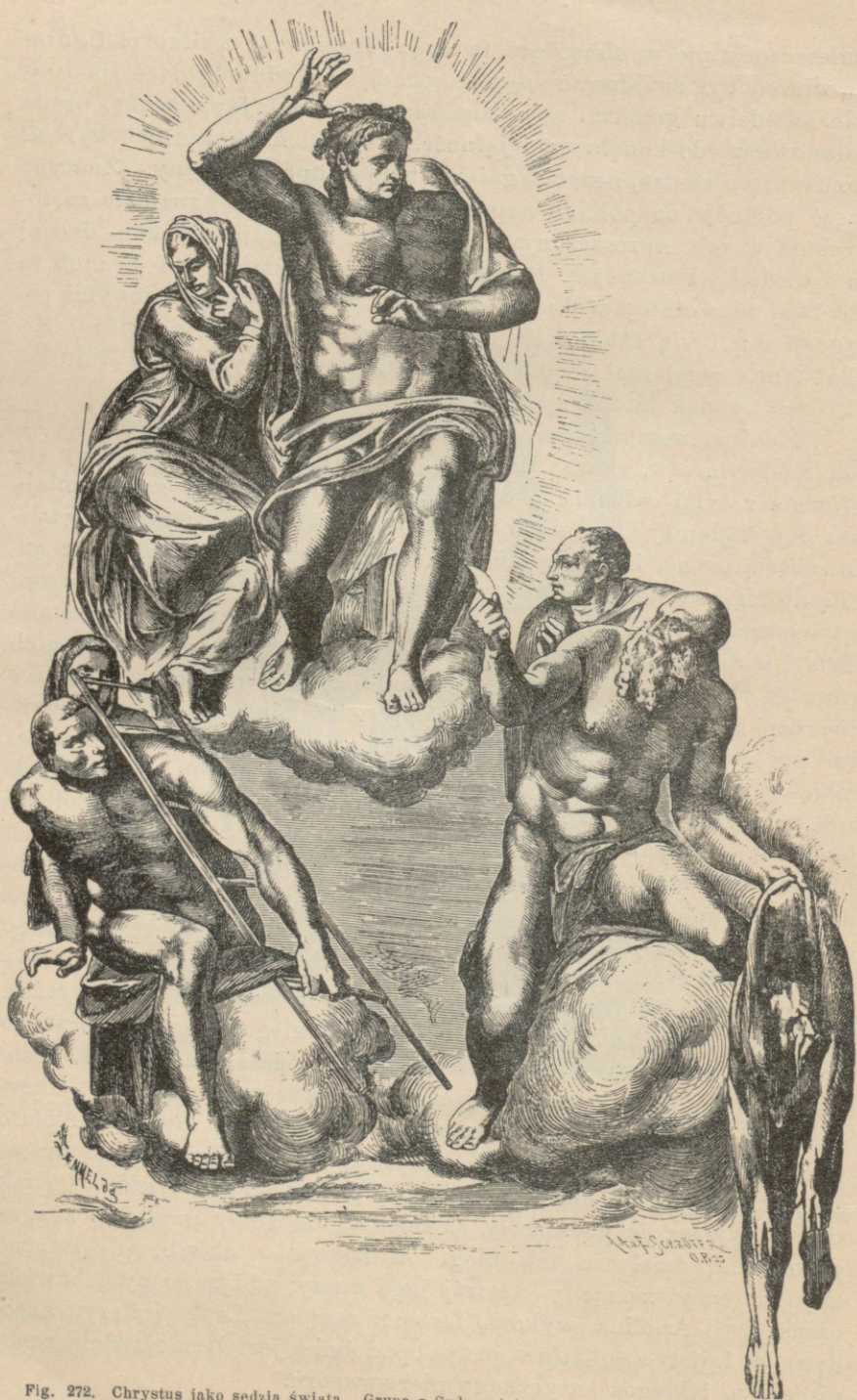


Fig. 272. Chrystus jako sędzia świata. Grupa z Sądu ostatecznego Michała Anioła. Kaplica Syxtyńska.

Dziełem, które stanęło Michałowi Aniołowi na przeszkodzie do wykończenia pomnika Juliusza, był „Sąd Ostateczny“, będący na ścianie ołtarzowej kaplicy Sykstyńskiej. Zamówienie wyszło ze strony papieża Pawła III, który również chciał uświetnić swoje panowanie utworem mistrza i poświęcił w tym celu dawne freski Perugi-
na, jakie ścianę tę zdobiły. Z końcem r. 1541 Michał Anioł ukończył ów fresk olbrzymi. Słynna pieśń kościelna „Dies irae“ najlepiej tłumaczy wrażenie, jakie wywiera ten utwór, w którym Michał Anioł wyobrazil mściwą potęgę Chrystusa i straszny wymiar sprawiedliwości. Postaci Chrystusa i Matki Boskiej, otoczone gromadą Świętych, zajmują środek obrazu. Szczególniej pełni wyrazu są męczennicy, umieszczeni w pobliżu Chrystusa, którzy, trzymając przedmioty, jakimi ich męczono, jak gdyby domagają się zemsty (fig. 272, ŚŚ. Wawrzyniec i Bartłomiej). W części dolnej tłoczą się i unoszą w powietrzu postaci zmarłych, z których jedni dostępują zbawienia, inni zostają strąceni do piekła; pośrodku siedmiu aniołów dmie w trąby. Strefę najniższą zajmuje pole zmarłych, na którym z grobów podnoszą się ciała powracających do życia; z prawej strony płynie z potępionymi do świata podziemnego Charon, gdzie czeka na nich Minos, jako sędzia.

„Sąd ostateczny“ nie jest ostatniem dziełem Michała Anioła. W latach 1543 do 1550 namalował on w Capella Paolina w Watykanie *Nawrócenie Św. Pawła i Ukrzyżowanie Św. Piotra*. Obadwa jednak utwory stoją o wiele niżej od poprzednich. Dla Wiktoryi Colonna, wielkiej przyjaciółki swojej z późniejszych dni życia, narysował Madonnę i Chrystusa Ukrzyżowanego z wyrazem wielkiego cierpienia. Obraz ten stał się wzorem dla pokoleń następnych. Wiele też kompozycji Michała Anioła zostało wykonanych przez jego uczniów i młodszych artystów; tak np.: Zdjęcie z Krzyża *Daniela da Wolterra* w S. Trinita de'Monti w Rzymie (fig. 274) oraz trzy Parki w galerji Pitti są jego pomysłami. Wskreszenie Łazarza namalował Sebastiano del Piombo, prawdopodobnie również pod wpływem rad i wskazówek Michała Anioła. Sebastiano del Piombo początkowo kształcił się w Wenecji w pracowni Giorgiona. Powołany do Rzymu przez Chigi'ego, bogatego bankiera i miłośnika sztuki, doszedł do wielkiej sławy, przeciwstawiany przez Michała Anioła Rafaelowi, budzącemu powszechną zawiść. Wskreszenie Łazarza, gdzie zwłaszcza postać samego Łazarza przypomina wpływy Michała Anioła, Sebastiano malował, konkurując z Raffaelem (Przemienienie Pańskie) w roku 1519.

W ostatnich dziesiątkach lat życia Michał Anioł stanął już na wyjątkowej wysokości. Był on czezony niby patryarcha,

zwano go „jedynym“. Jego powaga, jako artysty, była bezgraniczna, nie mniej wysoko stawiała go też opinia jako człowieka. O wadach jego nikt nie mógł powiedzieć; zarówno wielcy, jak przyjaciele i uczniowie, przywiązywali najwyższą wagę do jego życzeń i poglądów. Działalność jego powoli jednak stawała się coraz mniejsza. To rzucał, to znów chwycił za ołó-



Fig. 273. Zdjęcie z Krzyża. Michał Anioł. Florencia. XVI w.

wek lub dłuto. Myślał o własnym nagrobku i w końcu stworzył jeszcze potężną grupę *Piety*, którą ustawiono poza Ołtarzem Wielkim w katedrze florenckiej. Przedstawia ona Chrystusa, dopiero co zdjętego z krzyża, spoczywającego w ramionach Nikodema i podtrzymywanego przez klęczące postaci kobiece (fig. 273). Dzieło to jest jeszcze śmiało i wielkie w układzie, widać w nim atoli słabnące już oko i rękę. W ostatnich latach pochłonęła go całkowicie



Fig. 274. Zdjęcie z Krzyża . Daniel da Volterra Rzym. S. Triaita de'Monti.

architektura, największą bowiem wagę przywiązywał do stanowiska, jako budowniczego przy koś. Św. Piotra. Rozwinął on tu dawną swoją siłę. Skutkiem tego mniemaćby można, że wyobrażenia jego czuła się najbardziej sobą w dziedzinie ściśle ograniczonych form architektonicznych i jakgdyby zadawała się jedynie poruszaniem mas wielkich. Nadto obok budowy koś. Św. Piotra zajmował się on budową pałacu *Farnese*, rozpoczętego przez Antonia da San Gallo, następnie regulacją placu na Kapitolu i przerebobieniem dawnej sali termowej na kościół S. Maria degli Angeli.

Gdy Michał Anioł umarł w tym samym roku i dniu (1564 d. 18 Lutego), w którym narodził się Galileusz, prorok nowych dróg ducha i nowych poglądów, sztuka Rzymu i Włoch Środkowych wogóle oddawna już przestała jaśnieć dawnym promienistwem swoim światłem. Zwłaszcza malarstwo odznaczało się jedynie zręcznością wykonawczą, zatraciło zaś siłę fantazyi i poczucie piękna kształtów. Możliwość przypuszczać, że natura, wydawszy tak wielu potężnych artystów, wyczerpała się i spoczęła na czas dłuższy. Upadek malarskiej siły twórczej uderza zwłaszcza wobec potężnej postaci Michała Anioła.

4. Malarstwo w w. 16 we Włoszech Północnych.

Szkoły sztuki, znajdujące się po za linią głównego prądu kultury, ulegają stosunkowo powolniejszemu i spokojniejszemu rozwojowi; rzadko wznoszą się do najwyższego stopnia doskonałości i nie stanowią o losach sztuki narodowej; z drugiej atoli strony dłużej podtrzymują jej istnienie. Malarstwo we Włoszech Północnych do późnych lat wieku szesnastego cieszyło się życiem zdrowym i świeżym; zawdzięczało zaś to ono znacznej odległości, dzielącej je od głównych środowisk sztuki, znajdowało się bowiem po za przygniatającym wpływem wybitnych mistrzów i mogło bez przerwy doskonalić naturalny swój rozwój. Pomimo to jednak osłabły w nim pierwiastki, jakie opanowały późną kulturę renesansową: śmiałe marzenia humanistów pierzchły; porywy idealne, które miały nadzieję odnowić świat ducha, legły wyczerpane. Jeśli jednak dążenie do harmonijnego zjednoczenia wszechsił i wszechzdolności ludzkich celu nie osiągnęło, ocalili artyści, którzy odziedziczyli najlepsze strony kultury renesansowej, mianowicie: umiłowanie jednolitości harmonijnej i poczucie pięknych form życia. Młodsze pokolenie cechuje zrozumienie wykwintnych rozkoszy, które czyni je mistrzem i przykładem dla narodów Europejskich. Sfera tych

właściwości przypada przeto w udziale malarstwu północnowłoskiemu, które szczególniejszą uwagę skierowało na siłę uroku życia, na jego stronę malowniczą i na piękno natury. Pragnąc stworzyć dokładny obraz panującego tu ożywienia artystycznego, należałoby wyliczyć poszczególne szkoły lokalne. Na wymienienie zasługuje przede wszystkim szkoła *ferraryjska*. Łączy ona Rzym z Włochami Północnemi; dawny atoli miejscowy kierunek głównie nadaje jej wyraz. *Benevenuto* (Tisida) *Garofalo* (1481—1559) w swych licznych obrazach ołtarzowych zdradza najwięcej powinowactwa z Raffaelem. Stara się on idealizować więcej, niż inni współcześni, skutkiem tego jednak tem łatwiej staje wobec niebezpieczeństwa, zagrażającego utworom jego czczością, pozbawioną wyrazu. O wiele samodzielniejszy jest *Lodovico Mazzolino* (?1479—1528), którego małe obrazki, często spotykane w galeriach rzymskich, zwracają uwagę swoim żółto-czerwonawym tonem. Specyalne właściwości malarstwa ferraryjskiego zwycięsko wydobywają się z pod wpływów zewnętrznych, pochodzących już to od Raffaela, już to od malarzy weneckich, u *Dossa Dossi'ego*, najwybitniejszego przedstawiciela szkoły. Obok tego cechuje go zamiłowanie do bogatego tła krajobrazowego, widoczne nawet w obrazach ołtarzowych (*Widzenie w Dreźnie*) oraz rys fantastyczny, którym rozporządza z wielką siłą, jak np. w obrazie *Cyrce* (gal. Borghese). Znaczną doniosłość historyczną posiadają atoli tylko dwaj artyści, Correggio i Giulio Romano (który przeniósł się z Rzymu do Mantui), a obok nich szeroko rozgałęziona szkoła Wenecka.

Antonio Allegri z Correggio (1494—1534), zwany powszechnie *Correggio*, nie posiada żadnych poprzedników w kierunku sobie właściwym. Wiadomości o jego rozwoju artystycznym są równie szczupłe, jak o jego życiu prywatnem, tem się przeto tłumaczą najrozmaitsze legendy, jakie o nim krążyły. Na zasadzie pewnego powinowactwa ze szkołą ferraryjską Francesca Bianchi z Ferrary bywa uważany za jego pierwszego nauczyciela. Następnie zaś, co jest bardzo możliwe, Correggio w młodości był pod wpływem obrazów Mantegni i stąd to prawdopodobnie pochodzi jego lubowanie się w skróceniach perspektywicznych. W rzeczywistości jednak, styl swój, sposób pojmowania i technikę zawdzięcza on własnej naturze. Obdarzony czułą wrażliwością, Correggio umie odtwarzać stany podniecenia, spotęgowanej radości życia aż po stan zupełnego uduchowienia i świętości. W zdobyciu tych wyrazów znakomicie pomaga mu doskonale zastosowanie kontrastów światłocieniowych. Chóry aniołków igrających i Świętych, których wesoła pobudliwość ujawnia się również w namiętnych ruchach; postaci mitologiczne

jak Jo, Danae, i wogóle postaci, pełne potężnego uczucia życia, udawały mu się najlepiej. Corregia, jako malarza fresków, można poznać tylko w Parmie. W celi przełożonej klasztoru S. Paolo namalował on Dianę płynącą na obłokach, a obok, wśród latorośli winnych, mnóstwo postaci dziecięcych, uzbrojonych w broń myśliwską, pełnych wdzięku, wesela i świeżości. Utwór ten siłą swoją wybit-



Fig. 275. Z fresków Corregia na kopule w S. Giovanni w Parmie.

nie się różni od utworów późniejszych. Jego freski w kopule koś. S. Giovanni w Parmie na pierwszy rzut oka czynią silne wrażenie. W pierwszym namalował on Chrystusa w otoczeniu apostołów (fig. 275), ukazującego się ewangelicze Janowi w chwale niebieskiej, w drugim Wniebowstąpienie Matki Boskiej. Zmysł krytyczny z niedowierzaniem przyjmuje to połączenie uduchowienia postaci z materyalnym sposobem pojmowania całej akcji, widzianej z dołu, owego siedzenia na obłokach i t. p. Sztuka malarza zwycięża jednak, umie on bowiem uzmysławiać najsilniejsze uczucia, a dla bachanckich niemal tłumów i okrzyków używa barw naj-

piękniejszych. Ilość jego obrazów olejnych jest znaczna. Madonna ze Św. Franciszkiem w Dreźnie, oraz Odpoczynek w ucieczce z Egiptu w Trybunie florenckiej reprezentują lata mistrza wcześniejsze. Narodziny Chrystusa, w których postać Dzieciątka rozsiewa światło, Madonna ze Św. Sebastyanem (fig. 276) w Dreźnie, Chrystus na górze Oliwnej, będący w posiadaniu księcia Wellington—pochodzą z lat późniejszych. Obok wymienionych za najśłynniejsze są uważane: Madonna ze Św. Hieronimem w galerji Pałermieńskiej, tamże Madonna della Scodella, Zaślubiny Św. Katarzyny w Luwrze oraz wiele obrazów mitologicznych.

Sztuka Corregia nie była podtrzymana przez jego uczniów. Między nimi jest najbardziej znany *Francesco Mazzola*, zwany *Parmegianino* (1504—1540), a ceniony nie tyle z powodu swych wypieszczonych Madonn, ile dla pełnych życia portretów. Corregio wywarł za to potężny wpływ na malarstwo w. 17, styl zaś jego przetrwał jeszcze w. 18 (rokoko).

Podobny wpływ na późniejszą sztukę miały dzieła *Giulia Romana* w Mantui. Wezwany przez księcia Fryderyka II Gonzagę w roku 1524, Giulio Romano spędził tu drugą połowę swojego życia (do 1546). Z niewielu tylko rysów poznaje się w nim ucznia Raffaela. Rysunek pospolitszy, surowszy sposób pojmowania, bardziej powierzchowne naśladowanie antyków—oto cechy, które różnią jego utwory mantuańskie od poprzednich; silne atoli wrażenie czynią żarem zmysłowym życia, jaki z nich przebija, jasnością kompozycji i barwnością dekoracyjną. W jednej z sal zbudowanego przez siebie pałacu Giulio Romano namalował dzieje Amora i Psyche; w innej wykonał wielki cykl fresków z rozległemi tłami pejzażowemi i licznymi wdzięcznymi amorkami, w których przebłyskuje wpływ Raffaela. W sali trzeciej, nie uwzględniając zupełnie podziałów architektonicznych, namalował on Zagładę olbrzymów (fig. 277), rzecz więcej sztukmistrzowską niż artystyczną, obliczoną na zwykłe złudzenie optyczne. Zamek rezydencyjny miejski posiada między innymi szereg obrazów freskowych ze scenami z wojny Trojańskiej. Wyraził on w nich doskonale ideę bohaterskości w potężnie rozwiniętej sile fizycznej postaci.

Sztuka Wenecka w w. 16 odznacza się większą długotwałością i samodzielnością, niż szkoły w Parmie i Mantui. *Giovanni Bellini* (1428—1516) rozpoczyna szereg wielkich mistrzów weneckich—kończy go Paweł Veronese. Czyż raptowny ten wzrost malarstwa weneckiego nie powinien budzić podziwu prawdziwego? Żaden związek bezpośredni nie łączy go z bohaterską epoką sztuki włoskiej; nawet przechodząc wprost od Michała Anioła i Raffaela, ze zdumie-



Fig. 276. Madonna ze Š. Sebastyanem. Corregio. Drezno.

niem widzi się w nim jakby zupełnie nowy świat i mimowoli zdaje się, jakgdyby malarstwo zjawilo się na tym gruncie raptem, bez uprzedniego przygotowania; w początkach bowiem jeszcze w. 15 Wenecya nie mogła się obejść bez usług malarzy lombardzkich i Włoch Środkowych. W rzeczywistości jednak malarstwo weneckie jest owocem długiego i stałego rozwoju, który wówczas tylko sta-



Fig. 277. Z pogromu obrzymów. Obraz ścienny Giulio Romano. Mantua. Pal. del Te

nie się zupełnie rozumiałym, gdy się przyjmie na uwagę wszystkie stosunki wewnętrzne Wenecyi.

Niedługiego potrzebowano czasu, by niewielką wieś zbudowaną na palach, wbitych w dno morskie, zamienić na wielkie handlowe miasto europejskie. Herbowe zwierzę Wenecyi, lew Ś. Marka, trzyma tylko jedną łapę na lądzie stałym, innemi oparł się na morzu. Potęgą na morzu zawarunkowali Wenecyanie swoją wielkość;

handel tworzył ich bogactwa i — wyłącznie handel ze Wschodem. Wschód bowiem szczyił się w Wiekach Średnich większą kulturą niż Zachód, posiadał wszystkie sztuki, słynął z produkowania przedmiotów zbytku. Dzięki stosunkom ze Wschodem Wenecyanie uczyli się je wyrabiać, w życiu otaczali się nimi i osiąganiami tam wrażeniami podniecali swoją fantazyę. Wschodnie zamięłowanie zbytku wcześniej odbiło się na architekturze weneckiej, wypowiadając się szczególnie w upodobaniu do barwnych inkrustacji; w malarstwie zaś ujawniało się stosunkowo powoli i stopniowo, pomimo że zarodki przyszłego jego rozkwitu oddawna kiełkowały w samym gruncie Weneckim. Aby się jednak źródła bogactwa i potęgi nie wyczerpały, trzeba było nietylko bystrego zmysłu handlowego, lecz nadto, ze względu na wyjątkowy charakter stosunków ze Wschodem, siły wyjątkowej i mądrości klas rządzących. O ile więc patrycyusze weneccy, będący na usługach rzeczypospolitej, przebywali zdala od niej, jako ludzie publiczni i wojskowi musieli zdolności swoje trzymać w ciągłym natężeniu; powracając atoli do ojczyzny, lubili sobie puszczać wodze i rozkoszować się skarbami życia.

Stosunki takie nie mogły pozostać bez wpływu na fantazyę malarzy. Silne, wyrobione i do wszystkiego zdolne charaktery musiały pobudzać artystów do odtwarzania ich; rozkoszne i wspaniałe rozwijające się przed nimi życie pociągało za sobą ów hołd artysty, składany własnej istocie. By go zaś wyrazić, trzeba było swobodnie zapanować nad barwą, ta bowiem tylko, gorąca, namiętna, nie zaś linia, choćby najeżyściej i najszlachetniej pociągnięta, może jedynie odtworzyć prawdę całego bogactwa i wspaniałości istnienia. Jest to łatwo zrozumiałe, że w Wenecyi musiała powstać znakomita szkoła kolorystów, albowiem obok ogólnych warunków historycznych przyczyniły się do tego niezwykle szczęśliwe wpływy krajobrazowe. Mgła, powstająca z lagun, odbiera zarysom przedmiotów twardość i ostrość, powleka je miękkim tonem i topi kształty w świetle złotawem. Żaden z tych artystów, jacy pracowali w Wenecyi, nie mógł się uchronić od uroku kolorytu weneckiego. Większość ich pochodzi z okolic sąsiednich, zachowuje w wyborze typów i rysunku przyzwyczajenia miejscowe, w kolorycie ich atoli widać rys wspólny. Jest to dar Wenecyi.

Zwrot w malarstwie weneckim powstał w czasie najwłaściwszym. Potęga Wenecyi, poczynając prawie od końca wieku 15, stopniowo już słabła; wielka, istic heroiczna siła pracy wyczerpywała się; tem łatwiej przeto nurzano się w rozkoszach życia; jakgdyby przeżywano kapitał skarbowy. Wieczorowi historycznego życia

Wenecji sądzone było stać się chwilą najwspanialszego przemienienia artystycznego.

Giovanni Bellini jest pierwszym prawdziwie weneckim malarzem. Wyzwała się on prędko z pod surowego i poważnego kierunku swego mistrza i ojca, całkowicie opanowuje nową technikę (malar-

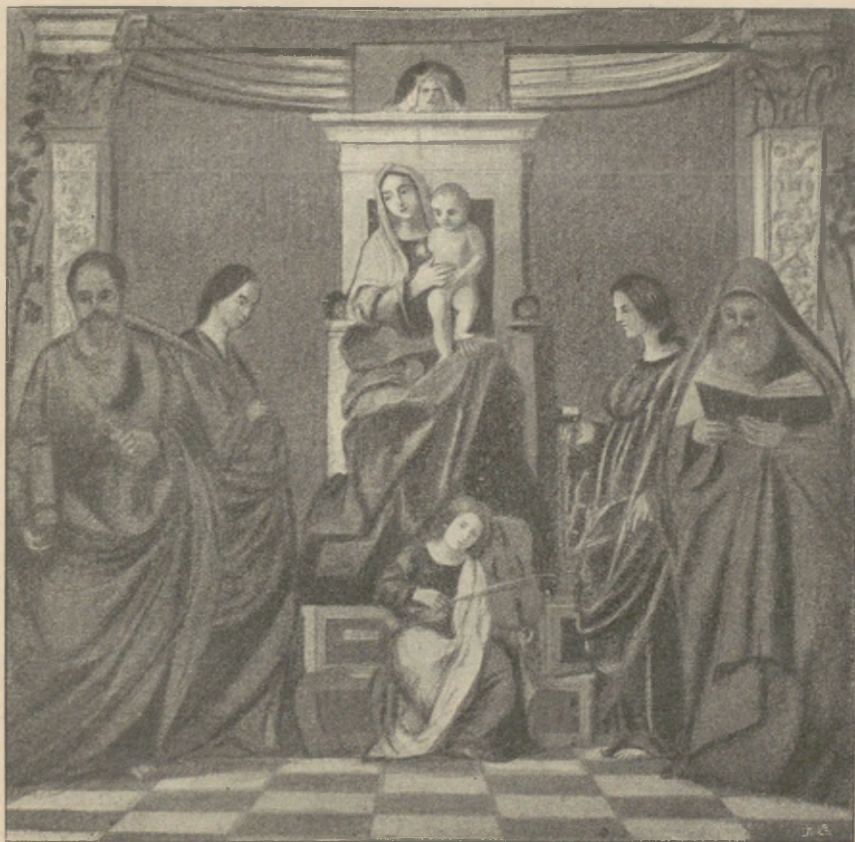


Fig. 278. Sacra conversazione. Giov. Bellini. Wenecja

stwa), przyniesioną do Wenecji przez Antonella da Messina, i nadaje kolorytowi ów wdzięk, jaki cechuje całą szkołę wenecką. W ciągu długiego życia rozwija on (i w malarstwie ściennem) zadziwiającą działalność. W czasie, gdy Dürer odwiedzał Wenecję (1506), Bellini uchodził jeszcze za najlepszego malarza. Z tego okresu pochodzi obraz jego w k. S.-Zaccaria w Wenecji (fig. 278). Przedstawia on Madonnę, siedzącą na tronie w niszy mozaikowej,

w otoczeniu świętego Piotra, Katarzyny, Hieronima i Lucy; na najniższym stopniu siedzi anioł grający na skrzypcach. Podobny obraz Belliniego, ale skrócony na szerokość, pochodzący z czasów wcześniejszych, znajduje się w k. S. Pietro na Murano. Madonna i tu siedzi na wysokim tronie, otoczona grającymi aniołami i przyjmuje hołd doży, którego prezentuje jej ś. Marek. Widzem tej akcyi jest ś. Augustyn. Nastrój pobożny odzywa się tu jeszcze silnie, zwłaszcza w obrazie ostatnim, oraz w małej Madonnie w Akademii Weneckiej. Główne atoli wrażenie sprawia typ Madonn, w których odtwarza on dojrzałą piękność kobiety weneckiej, samej



Fig. 279. Z legendy o Ś. Urszuli. Carpaccio. Wenecc. Akademia

zaś scenie nadaje czysto ludzki charakter. Kompozycje te znane są w historii sztuki pod nazwą: zabaw świętych (*sacre conversazioni*), panuje w nich bowiem nastrój spokojny; święci poufale łączą się w grupy, nadziemską zaś istotą ich wypowiada się przez spotęgowany wyraz uczucia, nadzwyczajną piękność i siłę. Giovanni Bellini tradycyjnie uchodzi za mistrza trzech największych weneccyan: Giorgiona, Palmy Vecchia i Tycjana i jeżeli nawet w rzeczywistości właściwy stosunek uczniów do nauczyciela wcale nie istniał i jeżeli ci trzej artyści wyrobienie swoje zawdzięczają tylko współzawodnictwu między sobą, to w każdym razie sława Belliniego pozostaje niezaprzeczona pod tym względem, że on pierwszy wytknął kierunek, w którym podążyło pokolenie młodsze.

Obok Giovanniego istniało jeszcze wielu artystów, których działalność zawarła się w pracach koło pałacu Dożów. Główne jego sale ozdobiono obrazami ściennymi, poświęconymi wyłącznie uświetnieniu historii Wenecyi. Niestety poza w r. 1577 zniszczył utwory, ponieważ jednak domy stowarzyszeń miejskich w Wenecyi (*scuole*) posiadały podobne ozdoby, nie brakuje przeto przykładów wyjątkowego uzdolnienia artystów weneckich w sztuce opowiadania. *Gentile Bellini* (1427—1507), starszy brat Giovanniego, który przez jakiś czas był w usługach u sułtana Mahometa II, odtworzył dla jednej z wybitniejszych „*scuole*“ legendę o Krzyżu świętym oraz życie św. Marka; *Vittore Carpaccio* († 1519) namalował dziewięć scen z legendy o św. Urszuli (fig. 279). Słabą stroną tych kompozycji jest układ architektoniczny i ścisły podział, które tak wybitnie cechują florenckie obrazy historyczne; miłe natomiast sprawiają wrażenie o wiele większa żywość obrazowania i wyraz bezpośredni chwili bieżącej. Widać, że Wenecya wyłącznie opanowała ich wyobraźnię. Dla tła dostarczały motywu zarówno miasto samo, jak pejzaże okoliczne lub wspomnienia Wschodu; w postaciach zaś, tworzących akcję, w widzach, zawsze licznie przyglądających się jej lub biorących w niej udział, odbił się wyraz weneckiego życia ludowego. Bliżsi Belliniemu, niż Carpaccio, są, pochodzący ze szkoły na Murano, dwaj malarze, którzy wybitnie wyróżniają się z powodu gorącego i czystego kolorytu oraz tła pejzażowego, wszędzie z lubością wykonanego. Są to: *Cima da Conegliano* i *Marco Basaiti*. Działalność pierwszego da się obserwować aż po rok 1508; jego Madonny na tronie przypominają pierwowzory mistrza; drugi zaś w swych niewielkich obrazach Madonn obok silnego kolorytu nie zapomina również o wyrazie duchowym. Wszyscy ci malarze epoki przejściowej schodzą na stanowisko podrzędne z chwilą, gdy z punktu widzenia historycznego rozpatruje się działalność wielkich artystów w. 16, o ile ci bowiem posiadają jedynie znaczenie miejscowe, o tyle utwory Giorgiona, Tycjana i Palmy ucieleśniają nastroje narodowe.

Kultura renesansowa włoska wstąpiła w ostatnią fazę rozwoju. Nadzieja ukształtowania istoty życia inaczej, o czym śmiało marzyli humaniści, rozbiła się o prawdziwie wszechświatowe siły. Zniknął cel idealny, nieosiągnięty — o ile dotyczył treści życia. Chodziło w nim o wyszukanie doskonałej formy dla kultury, o nadanie rozkoszom życiowym form wytwornych, pięknych i harmonijnych. Im gorzej układały się we Włoszech stosunki polityczne, tem bardziej rosło znaczenie życia prywatnego. Piękna jego forma winna była wynagrodzić ów zawód. To, co mąż stanu lub patriota uważał za objaw upadku narodowego, dla ogółu zostającego pod

wpływem dawnych pojęć kultury renesansowej, było przedmiotem jego pożądań. Hołd artystyczny, składany na cześć rozkoszy życia, był ostatnim produktem renesansu włoskiego. W hołdzie tym Wenecja odegrała wybitną rolę, dla takich bowiem dążeń artystycznych od dawna miała grunt doskonale przygotowany,—tu jedynie mogły się one były rozwinąć w całej sile. Wenecja była ostatnią wielką wi-



Fig. 280. Madonna na tronie. Giorgione. Castelfranco

downią sztuki renesansowej, bohaterami zaś owej gry, czarującej zmysły, jaka się tam odbywała, są Giorgione, Palma, a przede wszystkim Tycyan.

Giorgione, w pełnym nazwisku: Giorgio Barbarelli, urodzony w Castelfranco, był prawdopodobnie nielegalnym dzieckiem któregoś z członków znakomitej rodziny Barbarellich. Współcześni przyznali mu szlachectwo; zarówno bowiem z powodu pięknej postaci

jak działalności nazywali go Jerzym Wielkim. Nie posiadamy wiadomości o jego krótkim życiu; zmarł w 1511, mając zaledwie 33 lata i, jak to twierdził już Vasari—obdarzony jakąś trudną do zrozumienia, tajemniczą naturą artystyczną. Sąd powyższy należy atoli zastosować jedynie do obieranych przez niego tematów. Nastrój i sposób odczuwania, z których powstają jego obrazy przesyczone gorącym barw, są zupełnie jasne. Jego wielkie uzdolnienie muzyczne i szczęście w miłości podnosili już najstarsi biografowie, przyznając mu rys zmysłowo-poetyczny. W jego dziełach znajdujemy przeto odbicie tej bogatej natury duchowej, jakkolwiek sceny zabaw muzycznych, które malował (galerya Pitti i Luwr), nie mogą tu być miarodajnymi. O wiele więcej w tym względzie mówi tłumiona namiętność, która przebija się w jego postaciach, następnie — wprowadzanie tła krajobrazowego dla scharakteryzowania nastroju występujących osób, unikanie akcji zbyt ożywionych tak, aby uwaga widza była wyłącznie skierowana na wewnętrzny proces duchowy. Barwa u Giorgiona nie jest bynajmniej środkiem mającym tylko na celu ożywić rysunek: obrazy jego są raczej w samym założeniu skomponowane na barwę. To też artyści, którzy kształcili się pod boki Michała Anioła, ze zdziwieniem prawdopodobnie wstrząsali głowami, widząc, że unikał szkiców rysunkowych, a studia z natury wykonywał bezpośrednio farbami. Dzięki temu obrazy jego są szczerze i posiadają prawdę natury, która widza pociąga pomimo, że wypowiadają subiektywne uczucia artysty.

Ponieważ ilość obrazów, jakie dawniej przypisywano Giorgionowi, jest zbyt wielka, niezbyt liczne zaś są te, na których można by z całą pewnością oprzeć się w ocenie wartości tego mistrza, tem więcej przeto należy żałować fresków dekoracyjnych, jakimi młody Giorgione ozdobił fasady pałaców weneckich, a które dziś już nie istnieją. Byłyby one najlepszym kluczem do zrozumienia kierunku jego wyobraźni. Obraz ołtarzowy Matki Boskiej ze św. Liberałem i Franciszkiem, znajdujący się w Wenecyi (fig. 280), jest zupełnie wiarogodnym oryginałem Giorgiona. W układzie ogólnym trzymał się on tu pierwowzoru Belliniego, w malarskiem atoli traktowaniu, w przeprowadzaniu coraz większej jasności od dołu ku górze, — na dole panuje zmierzch, u góry jasność—w podporządkowaniu kolorystycznem drugorzędnych figur Madonnie, w mglistych oddaleniach krajobrazu, w typie głowy Madonny, w ogniu, jakim płonie twarz rycerskiego Liberała, ujawnia się owa zupełnie inaczej ukształtowana natura Giorgiona. Czy w t. z. Rodzinie Giorgiona w galeryi Giovanelli (fig 281) należy widzieć coś nowelistycznego, poezję miłości, w barwach wyrażoną? Współcześni

opisują ją, jako krajobraz podczas burzy z cyganką i żołnierzem. A jak należy rozumieć „trzech filozofów“ w galeryi cesarskiej w Wiedniu? Prawdopodobnie jest to scena z Eneidy Wirgiliusza (Eneasz u Ewandra). Fantastyczne te utwory, podobne do bajek



Fig. 281. T. zw. rodzina Giorgiona. Wenecya. Gal. Giovanelli.

pomimo, że się nie zna ich znaczenia, czynią silne wrażenie i dowodzą jasno wysokich zalet sztuki Giorgiona. Treść innego obrazu, znajdującego się w Dreźnie, który teraz dopiero zupełnie słusznie został przyznany Giorgionowi, wyobraża zaś drzemiącą Wenus

z amorem u nóg (zeszkrobany podczas restaurowania, fig. 282), jest zupełnie jasna. Cokolwiekbyśmy powiedzieli o wpływie Giorgiona na artystów współczesnych, nie przecenimy go. Tem się przeto tłumaczy wielka ilość przypisywanych mu obrazów, nie możemy się w nich bowiem dopatrywać umyślnych podrabiań. Pomyłki nie zachodziłyby tak łatwo, gdyby kierunek, stworzony przez Giorgiona, nie był się powtórzył w wielu weneckich obrazach.

Sztuka wenecka przedewszystkiem zawdzięcza Giorgionowi obfitujący w doskonale wyniki rozwój zakresu pomysłów. Odtąd malarstwo ośmiela się wnikać w głębie tajemnicze uczuć ludzkich,



Fig 282. Śpiąca Wenus. Giorgione, Gal. Drezdeńska.

ucieleśniać słodycz miłości przy zachowaniu zupełnej prawdy i barwach, opowiadać poetyczne nowele. Giorgione nadał barwom swoim namiętność, krajobrazowi zaś nieznaną przedtęm siłę wyrazu.

Jacopo Palma, zwykle *Palma Vecchio* zwany (? 1480—1528) inaczej odtwarzał weneckie ideały artystyczne. O wyobraźni mniej bujnej, nie olśniewający ani bogactwem kompozycji, ani polotem poetyckim, Palma nie ma jednak sobie równego, gdy chodzi o odtworzenie prawdziwie pięknych postaci kobiecych. Wykonał on również wiele obrazów ołtarzowych; w *Adamie i Ewie*, obrazie znajdującym się w Brunświku (fig. 283) wyraził ową marzycielską półnieświadomość uczuć pierwszej pary ludzkiej. Największą atoli wartość historycz-

na posiadają półfigury kobiece, nie zdradzające ani namiętności, ani tęsknoty płomiennej, nie ujawniające żadnego określonego uczucia

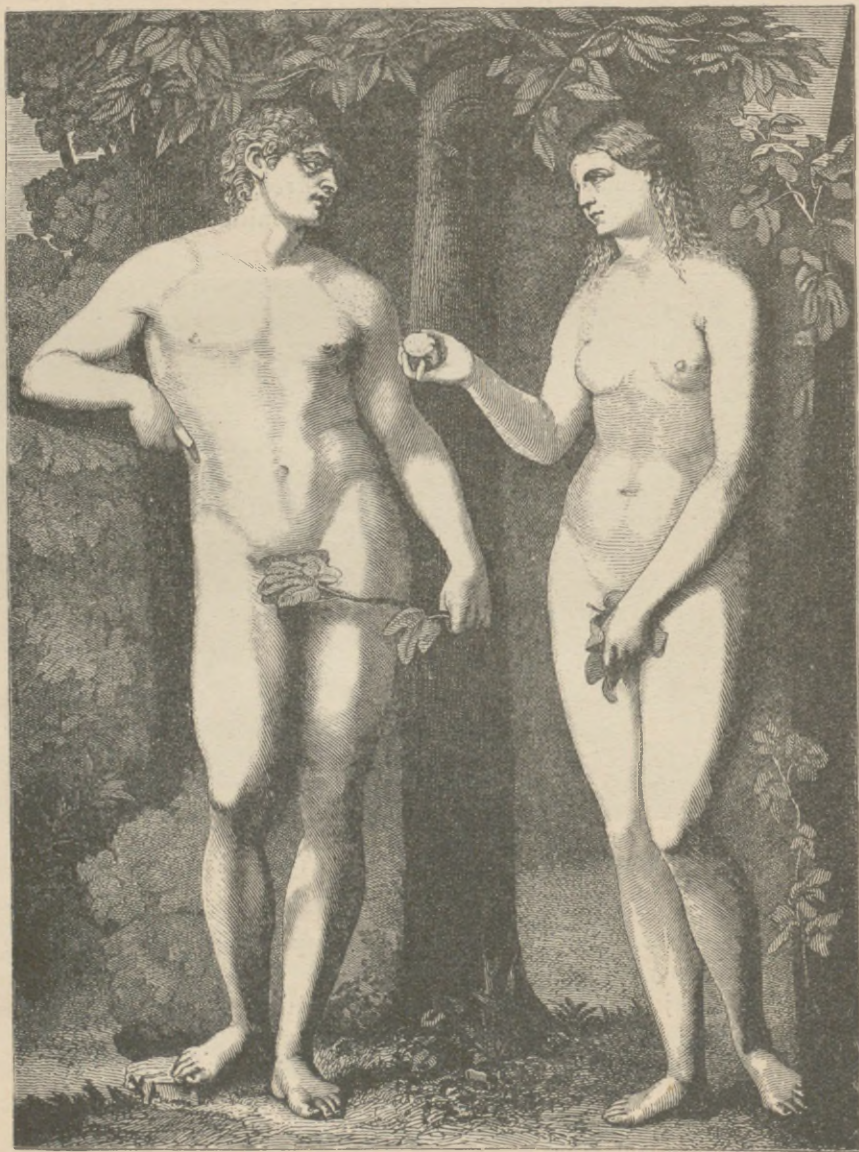


Fig. 283. Grzech pierworodny. Palma Vecchie. Brunświk.

lub indywidualności wyraźnie zarysowanej; cieszą się poprostu one wdziękiem własnym, i dyszą pogodą i słodyczą wyrazu. Wyobraża-

ją one typ kobiet o kształtach potężnych, wyglądzie kwitnącym, z obfitemi, złotawymi, jak tego wymagał zwyczaj ówczesny — farbowanymi włosami, o ciemnych oczach i cerze delikatnej, gorącej, we wspaniałych kostyumach. Żadna akcja, żadne żywsze poruszenie nie wyrywa ich ze stanu najzwyczajniejszego zadowolenia życiowego.



Fig. 284. Portret kobiety. T. z. Violanta. Palma Vecchio. Wiedeń.

Ich spokój, białe, pełne ręce, trzymające wachlarz, odgarniające sploty włosów lub leżące beczynnie na łonie — wszystko wyraża jedynie miłe i piękne ich istnienie. Giorgione to ucieleśnia ideały swoje w portretach pojedynczych osób, jak np. w „Violancie“ (fig. 284) Wiedeńskiej galeryi, w „Pięknej” w pałacu Sciarra w Rzymie,



Fig. 285. Św. Barbara. Palma Vecchio. Wenecya. S Maria Formosa.

to wyraża je w grupach, jak np. w t. zw. „Trzech siostrach“ w Dreźnie. Wypowiada je również w postaciach świętych, np. w św. Barbarze w S. Maria Formosa (fig. 285), w jednym z jego najlepszych utworów, oraz w obrazach Madonn.

Bliższym jeszcze Giorgiona, niż Palma, był w latach młodszych inny artysta, *Sebastiano Luciani del Piombo* (? 1485 — 1547), Palma bowiem pod względem kształtów i kolorytu był samodzielniejszy. Sebastiano byłby został prawdopodobnie najwybitniejszym spadkobier-

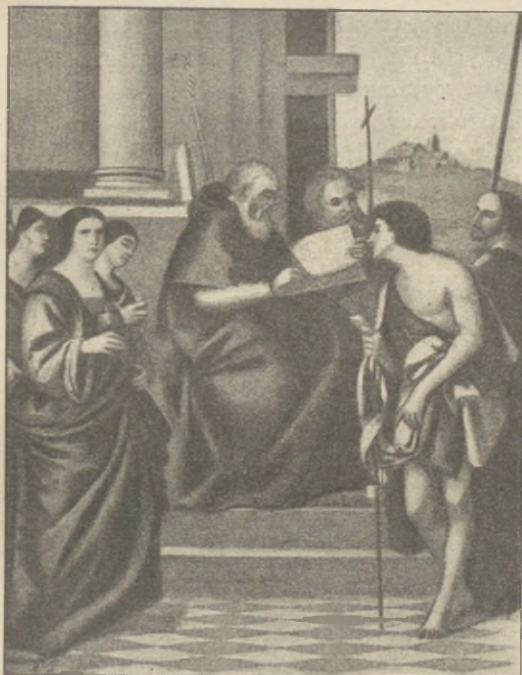


Fig. 286. Św. Chryzostom. Sebastiano del Piombo. Wenecja. S. Giovanni Calcostomo.

cą Giorgiona, gdyby losy nie były go tak wcześniej zapędziły z Wenecyi do Rzymu, gdzie tak silnie uległ wpływom Michała Anioła, ilość jego prac wykonanych w Wenecyi jest nieznaczną. Pierwszym jego dziełem jest obraz ołtarzowy w k. S. Giovanni w Wenecyi, przedstawiający św. Chryzostoma w otoczeniu świętych płci obojga, t. j. tak zwaną *sacra conversazione* (fig. 286). Podobieństwo typu kobiecego w tym obrazie ze wspaniałym kobiecym portretem w Trybunie we Florencyi, uważanym zwykle za podobiznę kochanki Rafaela (Fornariny) i podawanym za jego dzieło, zmusza nas zarówno utwór ten, jak i św. Dorotę w Berlinie, przypisać Sebastianowi.

Nadzwyczaj zręczne i pełne prawdy wykonanie futra w obydwóch obrazach jest jedną z wybitnych zalet Sebastiana (i Palmy) i wobec podobieństwa tych utworów pozwala dopatrywać w nich pochodzenia weneckiego; w Wenecyi bowiem tylko, dzięki ożywionym stosunkom handlowym ze Wschodem i Północą, można było mieć sposobność tak wiernie przestudyować futro cenne z natury. Z późniejszych czasów Sebastiana niektóre tylko portrety (Andrea Doria w Galeryi Doria w Rzymie) pełnem ujęciem życia, przypominają jego czasy weneckie. Świetność zaś kolorytu zatracił on zupełnie.

Rówieśnikiem Sebastiana, Giorgiona, Palmy był także *Lorenzo Lotto* z Treviso († 1556), czynny także po za Wenecyą. Oprócz licznych portretów, wykonanych z prawdziwym mistrzostwem, malował on również obrazy ołtarzowe (fig. 287). Jest on naprzemian pod wpływem Jana Belliniego i Alvisa Vivarini, w późniejszych zaś pracach zbliża się do Corregia. Pomimo, że na sztukę wenecką nie wywarł żadnego wpływu godnego uwagi, trzeba go jednak zaliczyć do najlepszych malarzy, jacy zasiedli u stóp starego Jana Belliniego. Sławę ich atoli zaemiło wkrótce wystąpienie zwycięskie Tycyana.

Tiziano Vecelli z Cadore nad Piave (1477 — 1576) w młodości swojej patrzył na panowanie Jana Belliniego, współzawodniczył z Palmą i Giorgionem i żył jeszcze w czasach Pawła Weronese i Bassana. Urodzony na kilka lat przed Raffaelem, umarł wtedy, gdy we Włoszech środkowych rozkrzewił się już najwstrętniejszy manieryzm, np. braci Zuccaro, a sztuka Rzymu i Florencyi zaledwie pamiętała o swojej wielkiej przeszłości. Był on świadkiem zmian prawie całego stulecia; a jednak własna jego natura nie podlegała im. W ostatnich jego pracach zaledwie dają się zauważyć ślady wieku starczego.

Szczegółowych wiadomości o młodości Tycyana nie posiadamy. Jego pierwszym nauczycielem miał być malarz mozaik, Sebastiano Zuccato; na bliski zaś stosunek z Palmą wskazuje posiłkowanie się w niektórych utworach wspólnymi modelami; z Giorgionem łączyły go napewno dobre stosunki osobiste, gdy ten bowiem w r. 1508 ozdobił freskami ściany zewnętrzne niemieckiego domu kupieckiego (dziś niestety zupełnie zatarte), zaprosił Tycyana do pomocy. Giorgione wywarł również znaczny wpływ na zmysł artystyczny Tycyana.

Bylibyśmy w błędzie, gdybyśmy w rozwoju Tycyana domyślali się raptownych skoków i zadziwiająco przedwczesnej dojrzałości. Postęp powolny, poprzedzony namysłem, najlepiej odpowiada ostrożnej i przewidującej naturze syna gór, której też Tycyan nie sprzeniewierzył się nigdy. Wrażenia, wyniesione z ojczyzny, silniej, niż

zwykle, osiadły w jego duszy. Z ojczyzny czerpał on chętnie tła krajobrazowe; żyłasty, silny typ ziomków swoich odtwarzał często



Fig. 287. Madonna. Lorenzo Lotto. Drezno.

w latach swojej młodości; czy był on zaś malarzem już doświadczonym, gdy mu Giorgione powierzył wykonanie pewnej części fresków na fondaco de'Tedeschi, tego nie wiemy. Pewnem jest tylko, że

oba najważniejsze dzieła z okresu pierwszego (do 1512) dowodzą w nim jeszcze wpływów obcych. Obraz, znajdujący się dziś w galerii Borghese (fig. 288) nazywał się dawniej „Dwoje dziewcząt przy studni”, obecnie zaś nosi tytuł epigramowy: „Miłość niebiańska i ziemską”. Czy jednak obie te postaci kobiece muszą być koniecznie uważane za krańcowe przeciwstawienie? Czy naga postać kobieca nie należy do tego samego świata, co bawiący się przy studni amorek, mianowicie do świata mitologicznego? Czy wobec tego nie inaczej należałoby tłumaczyć postać bogato ubranej kobiety? Znaczenie akcji, podobnie jak u Giorgiona, okrywa tajemnica, wy-



Fig 288. Miłość niebiańska i ziemską. Tycyan. Rzym. Gal. Borghese.

rażnie tylko, jasno przemawia do wzroku wspaniały i harmonijny nastrój, otwierający przed nami dziedzinę żywych płomiennych uczuć. Jeśli w tym obrazie, w jego treści i po części także w kształtach, zwłaszcza figur nagich, przebija wpływ Giorgiona, to wobec „Grosza czynszowego” Galerii Drezdeńskiej, mimowoli przypomina się Leonardo da Vinci. Zestawienie dwóch kontrastowych charakterów, następnie współdziałanie rąk w ogólnym wyrazie, tak niezwykle u Wenecyan, niewątpliwie wskazują na przykład Leonarda da Vinci. W w. 17 powstała anegdota, że Tycyan obraz ten malował, współzawodnicząc z Dürerem. Zawiera ona cokolwiek prawdy, albowiem i Dürer uległ w Wenecyi wpływom Leonarda i podobnie jak Tycyan w jednym z obrazów (Dwunastoletni Jezus w świątyni — gal. Barberini) wprowadził na sposób Leonarda typy

kontrastowo charakterystyczne oraz nadał rękom wymowną gestykulację. Między Dürerem a Tycyanem jest jednak ta ogromna różnica, że pierwszy zadanie to rozwiązywał jako w ścisłym słowa znaczeniu rysownik, Tycyan zaś jako malarz, wypowiadający się w przedziwnie pięknie przeprowadzonym kontraście karnacyi w celu oznaczenia różnicy natur Chrystusa i faryzeusza.

Po tak wspaniałych próbach Tycyan musiał zwyczajem weneckim postarać się o uznanie rządu i wnieść do rady prośbę, aby mu tak



Fig. 289. Grosz czynszowy. Tycyan. Dreżno.

samo, jak Belliniemu, powierzano roboty w pałacu dożów i przyznano przyjęte zwyczajem zaszczyty. Życzenia jego zostały spełnione, jakkolwiek nie tak prędko, jak sam tego może pragnął. O wiele jednak ważniejszemi, niż nominacya na malarza rządowego, stały się w jego życiu i rozwoju artystycznym stosunki bliskie, jakie pozawierał z włoskimi książęcymi domami (po r. 1516). Od czasów najdawniejszych protektorat nad sztuką był w ręku Kościoła, Kościołowi też przeważnie służyła sztuka, w wieku zaś 16 coraz bardziej przechodzi ona w ręce książąt. Zwyczaj zdobienia malowaniem ko-

mnat pałacowych, wprowadzony przez wykwintną Izabelę d'Este, doznał szerokiego rozpowszechnienia, ze światowem zaś przeznaczeniem obrazów szła w parze naturalnie i treść światowa. Zadaniem ich było pobudzać wyobraźnię, wzrokowi dostarczać miłego uspokojenia, oraz uświęcać ideały, jakim hołdowano na dworach. Malarstwo wyzwoliło się z więzów architektury, obraz zaczynał istnieć samodzielnie, barwa, nadająca obrazowi siłę życia, wesołość zmysłową i świetność, coraz większego nabierała znaczenia. Treść i forma obrazowania uległy bogatym w następstwa zmianom. Wyobrażanie wesołej pełnej rozkoszy życiowej, odtwarzanie powabnych wdzięków kobiecych i portret — stały się rzeczami ulubionemi; barwa w obrazie była najwyższym celem artystycznym.

Owa doskonalsza kultura renesansowa szczęśliwym trafem odbiła się na dworach włoskich i lubo odbicie to było słabe, przeszkodziło atoli panoszeniu się pustej nadętości i surowej zmysłowości. Tehnienie poezyi i czegoś prawdziwie wytwornego owiewa te obrazy rozkoszy życiowych; niezwalczona siła mężczyzn, skończona piękność kobiet czyni je czemś niepospolitem, widzi się w nich właściwości jakiegoś świata idealnego. Antyk i teraz nawet używa wiele, wprawdzie nie z zakresu bohaterskiego świata starożytności, lub z pośród wielkich bogów Olimpu, lecz z owego wiecznego, niewyczerpanego bogactwa idei związanych z dwoma tylko bóstwami, przedstawicielami rozkoszy życia, mianowicie — z Wenus i Bachusem. Owo życie, wyrażone w formach antycznych pomysłów, dodaje świetności obrazom dworskim.

Najdawniejsze i najtrwalsze stosunki łączyły Tycyana z księciem Ferrary, Alfonsem I d'Este, mężem Lukrecyi Borgia. Dla niego to namalował on owe trzy bachanalie, które niezaprzeczenie należą do najwspanialszych utworów tego artysty. Dla jednej z nich (muzeum madryckie) czerpie natchnienie z obrazu Filostratesa i wyobraża tłum bogów miłości, swobodnych, wesołych, zgromadzonych na skraju gaju. Zrywają z drzew jabłka, rzucają niemi wzajemnie na siebie, igrają i żartują w sposób wielce urozmaicony. Scenę tę wzbogaca on ofiarą składaną Wenus: posąg bogini stoi na wysokim cokóle, — nimfy znoszą jej dary ofiarne z wdzięczności za płodność. Drugi obraz (w Londyńskiej galeryi narodowej) przedstawia scenę zabiegów miłosnych Bachusa o Aryadnę podług Catulla (fig. 290); Aryadna napróżno stara się ujsć objąć roznamiętnionego boga, w spiesznej ucieczce osuwa się z niej ubranie, widać obnażone plecy, ramiona i nogi. Bachus, postać młodzieńca, promieniejąca pięknnością, zeskakuje z rydwanu, już bliski pochycenia ukochanej. Wesoły tłum menad i satyrów, jacy towarzyszą rydwanowi, zapobie-

ga wrażeniu, jakoby się tam dokonywał poważny akt gwałtu, nadto podobnie, jak w ofierze składanej Wenus, podnosi nastrój krajobrazowe tło, gaj cienisty i widok daleki na morze. Istną zaś bachana-lię wyobraża trzeci obraz, również znajdujący się w muzeum madryckim. Rozłożeni na tle krajobrazu satyry i menady piją, śpiewają i tańczą; oddają się swobodnie uciechom życia. Na planie pierwszym na prawo, niewzruszona hałasem i zgiełkiem, spoczywa piękna śpiąca postać kobieca (Aryadna?) Sen swobodnie ułożył jej



Fig. 290. Bacchus i Aryadna. Tycyan. Londyn. Gal. narodowa.

części ciała; błogie szczęście przebija się w jej rysach, w ułożeniu jej panuje zupełna przypadkowość.

Postać ta jest jak gdyby zarodkiem wszystkich obrazów z Wenerą, jakie Tycyan następnie stale tworzył. Najślynniejszym z nich jest *Venus z Urbino* w Trybunie we Florencyi (liczbę bowiem protektorów Tycyana powiększyli Gonzagowie z Mantui i Roverowie z Urbino). Na ciemno-czerwonym łożu, pokrytem białą laką, leży naga

kobieta, o skończenie pięknych, dojrzałych kształtach, w typie ulubionym przez weneccyan Wyszła z kąpieli. Oddając się jakiemuś błogiemu uczuciu, z przelotnym marzycielskim wyrazem trzyma w ręce kwiaty i spogląda gdzieś w dal, — oczekując na służące, które w sąsiednim pokoju przygotowują jej suknie. Tycyan zaniechał tu wszystkich akcesoryów, jakie mitologia łączy z boginią miłości, przeniósł natomiast scenę na grunt rzeczywistości; nie może tu być wszakże mowy o dopatrywaniu się w tej postaci podobizny którejkolwiek ze współczesnych osobistości. U Tycyana wogóle rzadko spotykamy podobizny kobiet w ścisłym znaczeniu słowa. Liczne za to są jego męskie portrety. Oprócz *portretu konnego Karola V* w Madrycie (fig. 291) i portretu tegoż króla do najwybitniejszych lub najbardziej znanych portretów (w pozie siedzącej) w Monachium, należą: antykwaryusza *Strady* (Wiedeń), *parę książęcej z Urbino* (Uffizi), *Aretina* (gal. Pitti), *papieża Pawła III* w Neapolu, „mężczyzny z rękawiczką” w Luwrze i in. Dowodzą one, że owo psychologiczne wejście, sztuka subtelniejszej i ściślejszej charakterystyki były darem nie tylko mówców republiki, jaki dziś jeszcze podziwiamy w ich relacjach i odezwach, lecz były one właściwe także i malarzowi. Gdy zaś chodziło o sportretowanie kobiety, Tycyan nie zwracał uwagi na indywidualność i przypadkowość rysów, lecz utrzymywał tylko typ i ogólny wdzięk kształtów. Dla niego piękność była jedyną i jedynie usprawiedliwioną charakterystyką kobiet; kobieta piękna była dlań zadaniem najgodniejszym talentu artysty. Zarówno jego mitologiczne postaci kobiece, jak portrety dyszą jednym i tem samym; zdają się posiadać jedne i te same uczucia i cel jeden: budzić miłość i rozkoszować się miłością. Tycyan jest portrecistą, lecz nie w tem znaczeniu, jak Velasquez lub późniejsi holendrzy, a zwłaszcza Franciszek Hals i Rembrandt. *Prawdziwym portretem* jest portret małej córki Roberta Strozzi (Berlin), wszystkie natomiast inne wizerunki kobiece są typami pokrewnymi. Aby swój ideał kobiecy, odtwarzany w jaknajrozmaitszych sytuacjach, ożywić krwią żywą i gorącą, Tycyan niebardzo posilkował się modelem. Jego postaci kobiece posiadają wdzięk wyjątkowy. Jak gdyby nieświadome swojej piękności, podobne do kwiatów, bez wymagań, są to skończenie doskonałe utwory natury, jak np. „Flora” w Uffizi, postać kobieca, malowana w pełni światła, z trefionemi włosami, w prawej ręce trzymająca różę. Bardziej zmysłowe czynią wrażenie te jego postaci kobiece, które jak gdyby podpatrujemy w chwili, gdy robią toaletę. Ukrywają one, napół zawstydzone, wdzięki swoje, w miękkich futrach (Wiedeń) lub też każą kochankom trzymać przed sobą lustro, same zajęte doprowadzaniem włosów do porządku (t. z. *Kochan-*

ka Tycyana w Luwrze), lub też występują w pełnym stroju, w bogatych ozdobach jak np. „La Bella” w galeryi Pitti (fig. 292). Ty-



Fig. 291. Portret konny Karola V. Tycyan. Madryt. Prado.

cyan przeszedł od tych postaci do półfigur, wyobrażających przypuszczalnie siostrę Tycyana, *Lavinię*. Świadoma swojej piękności,

z wdzięcznym zwrotem głowy trzyma w ręku naczynie z owocami lub kasetkę ozdobną, lub też bawi się wachlarzem (Berlin, Dreżno).

Ton i gusta, panujące na dworach książęcych, niewątpliwie odbiły się zarówno w treści tych obrazów, jak i w ich nastroju; niemniej jednak jest pewnem, że zakres tych tematów nigdy nie był-



Fig. 292. Księżna Urbino. Tycyan. Florencyja. Pitti.

by stanął na tak artystycznej wysokości, gdyby Tycyan nie był w nie wkładał całej swojej duszy. Do twierdzenia powyższego upoważniają nas wiadomości, jakie posiadamy o życiu Tycyana, a zwłaszcza o jego obcowaniu z Piotrem Aretino (od 1527), próżnym, ale duchowo wysoce obdarzonym i znanym z zalet towarzyskich człowie-

kiem. Obrazy te, ilustrujące życie wesołe, pełne wrażeń, swobodne, lecz wykwintne, muszą być rozumiane jako odbicie jego własnej istoty. Pomimo atoli całej wrażliwości Tycjana, pomimo lubowania się w rozkoszach życia, nigdy namiętność pospolita nie zwyciężyła jego poetycznej natury, ani jasnego, chłodno rozumnego pojmowania rzeczy w życiu prywatnym. Jako artysta stał on ponad materialnym powabem życia i zawsze hołdował jego formie idealnej, inaczej bowiem nigdyby nie mógł działać tak potężnie nastrojami pejzażowymi.

Ze średniego wieku Tycjana (od 1518 po lata trzydzieste) pochodzą także jego arcydzieła z zakresu sztuki kościelnej. Jako malarz Madonn wypróbował się on już w latach młodzieńczych (Madonna z trzema świętymi w Wiedniu) i wobec tu i owdzie odzywających się wpływów Belliniego, wcześniej ujawnił upodobanie swoje do formy pogodnej i świetnej barwności. Teraz zaczęły go nęcić sceny dramatyczne i postaci w ruchach gwałtownych. W roku 1518 stworzył swoje najwspanialsze dzieło religijne—Wniebowzięcie Matki Boskiej (Assunto), dobrze zastosowane do miejsca przeznaczenia (kościół de'Frazi) znajdujące się obecnie w akademii (fig. 293). W obrazie tym z rzeczy dawniej znanych i przyjętych pozostała tylko forma powierzchniowa: apostołowie stoją przy pustym grobie i spoglądają w górę ku Matce Boskiej, otoczonej wieńcem aniołów, unoszącej się ku Bogu Ojcu. Lecz o ileż dalecy są sami apostołowie w pojęciu od tego, co przekazała tradycja. Występują tu oni jako potężni, pełni namiętności i tęsknoty płomiennej mężowie, sama zaś Madonna, bez owego dawnego rysu pokory, pełna dumnej radości, promieniejąca unosi się ku niebu. Traktowanie tej sceny pojmowane ze stanowiska formy artystycznej jest nie mniej nowe. Widać tu prawdziwie malarskie natchnienie Tycjana. Ton dolnej części obrazu szeroki, ciemny, stopniowo przechodzi w jasny, złotawy; z tem powolnem rozświetleniem barw doskonale się harmonizuje wesołość gromady aniołów oraz żywość ruchów apostołów. Wkrótce potem (1526) Tycjan wykonał *Madonnę domu Pesaro* w S. Maria de'Frazi (fig. 294), której nadał symetryczny układ „sacre conversazioni“, potęgując jednocześnie siłę kompozycji czysto malarskimi środkami. Trzeci główny utwór, Zamordowanie dominikanina zw. św. Piotrem męczennikiem (fig. 295 w koś. Św. Giovanni e Paolo, zgorzał niestety w 1867 r. i przechował się tylko w sztychach i kopiach. Siłę dramatyczną tego obrazu ujawniają nawet sztychy. Z przedziwną prawdą odtwarza on momentowość faktu, doskonale charakteryzuje wszystkie trzy postaci, silnie akcentuje zwłaszcza obawę uciekającego przewodnika,



Fig. 293. Wniebowzięcie Maryi. Tycyan. Wenecya. Akademia.

któremu w tej pośpiesznej ucieczce grozi upadek. Kopie nie wystarczają nam wszakże do oceny nastroju malarskiego, który wyobraża gwałtowną burzę, wstrząsającą drzewami i szarpiącą fałdami sukien. Przez obłoki przedziera się ostry promień słońca, oświetlając tylko niektóre miejsca obrazu, jak np. twarz świętego. Nadzwyczaj silnie odbija na tle szarego otoczenia czerwony fartuszek mordercy. Krajobraz i kolor potęgują tu siłę akcji.

W ostatnich trzydziestu latach życia Tycyana sława jego stale wzrasta. Do dawnych protektorów przybyli Farneszowie. Jego podróż do Rzymu na dwór papieża Pawła III Farnese jest jednym pochodem tryumfalnym. Zamieszkuje w Watykanie, otrzymuje honorowe obywatelstwo Rzymu, podobnie jak przed nim Michał Anioł i posiada głos absolutnej wyroczni w sprawach sztuki. Nawet po za granicami Włoch znajduje gorących wielbicieli. Cesarz Karol V, król francuski, król Filip II, kardynał Granvella w Besançon ofiarowują mu gościnę, zapraszają go. Dwa razy, powołany przez cesarza Karola, bawi w Augsburgu; z Filipem hiszpańskim pozostaje w stałej korespondencji. Wiek nie osłabił sił artystycznych Tycyana. Jak każdy starzec, tak i on miał tylko wzrok osłabiony, skutkiem tego obrazy jego z lat ostatnich czynią właściwe wrażenie dopiero z pewnej odległości, jak np. scena humorystyczna w galerii Borghese, wyobrażająca Wenus, zaprawiającą amora do wykonywania psot, uzbrojonego w kołczan i strzały. W jednym tylko wypadku można dostrzedz jakgdyby przytępienie poczucia poetyckiego, prawdopodobnie wywołanego przez chęć zastosowania się do surowej natury nowych protektorów. Mianowicie Filip II (podobnie jak księżę Alba) ujawniał chorobliwą przesadę pod względem zmysłowym, a także w sprawach kościelnych. Tycyan był za mądry, aby tego nie uwzględnić i skutkiem tego do obrazów, przeznaczonych dla Madrytu, wprowadził ton inny, mniej miły. Kiedy w roku 1545 malował Danae dla Oktawjusza Farnese (obecnie w Neapolu) owiał wdzięczną postać kobiecą wykwinłem poetycznym techniem. Rysy jej przemawiają tęsknotą miłosną. Powtarzając tenże obraz dla Filipa II, wprowadził doń jeszcze starą babę, wszetecznicę, chciwie chwytającą deszcz złoty i skutkiem tego wpadł w popospolitość. W ten sam sposób tłumaczymy owe *napaści miłosne* (Wenus i Adonis w Madrycie, Jowisz i Antiope w Luwrze), które Tycyan w późnym już malował wieku, owe obrazy gwałtownych i pożądlivych namiętności i scen zmysłowych i podniecających. W jego obrazach kościelnych również zachodzą zmiany, z początku nieznaczne, takie same, jakim w w. 16 podległy poglądy na sprawy kościelne, Męczeństwo św. Wawrzyńca (w Eskuriale) niewątpliwie



Fig. 294. Madonna rodziny Pesaro. Tyceyan. Wenecya. S. Maria dei Frazzi.

musiało się podobać w kraju inkwizycyji podobnie jak *Ecce homo* i *Matka Bolesna* (*Addolorata*), które odpowiadały jego sile odczuwania, ujawniającej się również w obrazach religijnych. Tycyan jednak był zawsze daleki od owej miękkiej sentymentalności, która w tych właśnie tematach cechowała pokolenie młodsze. Pełność i wspaniałość barw przechował on do wieku późnego.

Tycyan, gdy go śmierć zaskoczyła w r. 99, dawno przebył zwykłą granicę życia ludzkiego, lecz i wówczas nie uległ starości, lecz padł ofiarą panującej zarazy. W porównaniu z Leonardem, Raffaelem, Michałem Aniołem, Tycyan ujawnia mniejszy zakres wszechstronnego uzdolnienia; o uniwersalności jego mowy być nie może. Pod tym więc tylko względem można w nim dostrzedz powinowactwo z modernistycznym kierunkiem w sztuce, że był tylko fachowcem; w fachu tym jednak przewyższa wszystkich współczesnych. Jest on największym malarzem renesansu, ku któremu wiek następny zwracał się z podziwem.

W sztuce weneckiej istnieją dwie rzeczy godne uwagi: po pierwsze, że obok Tycyana tylu malarzy znalazło uznanie i zatrudnienie i powtóre że ci pomimo ponętnych wzorów mistrza wielkiego zachowali pewną samodzielność! Należy to zawdzięczać okoliczności, że większość z nich odbierała wykształcenie po za Wenecją jak np. *Giorgio Antonio da Padovone* (1483-1539), który czynny był także we Friaul. Sławę swoją *Padovone* zawdzięcza głównie licznym freskom w Treviso, Spilimbergo, Piacenzy, Wenecyi i in. Nie jest on nowy, ani nie wybitnego nie ma w swoim pojmowaniu rzeczy, zwraca jednak uwagę wielką żywością opowiadania, bujnymi kształtami i wspaniałą barwnością postaci. W *Padovone* więc, którego nie należy mieszać z młodszym *Licinem Padovone*, cenionym zwłaszcza, jako portrecista) poznajemy silną stronę szkoły weneckiej. Z Werony pochodziła rodzina *Bonifazio*, której trzech członkowie, często brani jeden za drugiego i istotnie trudni do odróżnienia, byli malarzami. Za najwybitniejszego z nich uchodzi *Bonifazio Veronese* starszy († 1540). Lubowanie się Wenecyan w szerokiem a miłym opowiadaniu i żywym, skończonem obrazowaniu oraz skłonność do przenoszenia akcji na grunt teraźniejszości charakteryzuje ich jeszcze obecnie. Tak też i *Bonifazio* wprowadza nas swoim najsłynniejszym utworem w Uczcie u bogacza (w akademii Weneckiej fig. 296) w obraz wesołego życia bogatej rodziny weneckiej. Charaktery niektóre akcentuje jednak ostrzej, barwie zaś nadaje jasny i doskonale ogólnie zestrojony połysk. Te same cechy posiadają obrazy następujące: *Znalezienie Mojżesza* (w Dreźnie i Brera) oraz *Historja o synu marnotrawnym* w galeryi Borghese. Najwię-

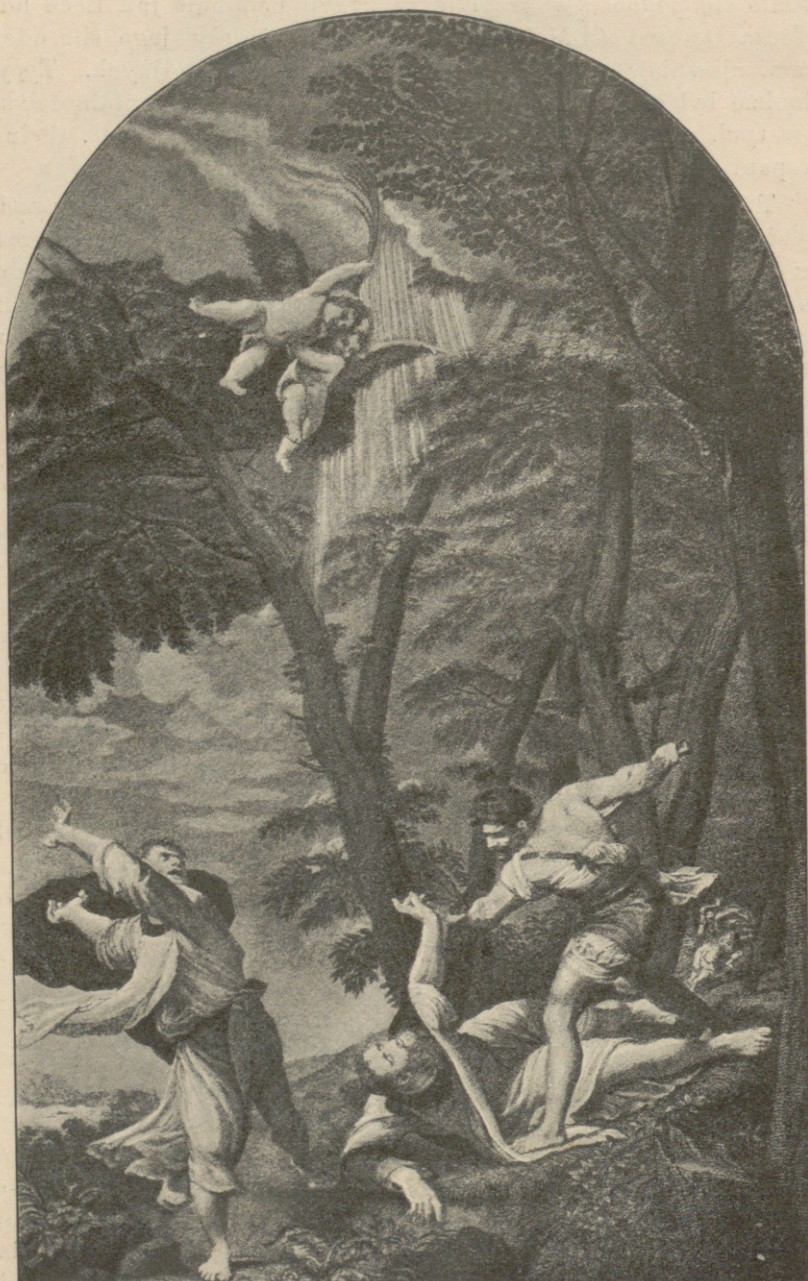


Fig. 295. Zamordowanie Piotra Męczennika. Tycyan.

kszy utwór *Parysa Bordone* (1500 — 1571) — Wręczenie doży pierścienia S. Marka przez rybaka (fig. 297) — z tematu również należy do kierunku dawniejszego. Między Bellinim a Bordonem stoi Tycyan. Bordone uczył się od niego kolorytu bogatego, harmonijnego, który tak wdzięcznymi czyni jego miękkie, wycackane portrety kobiece i mitologiczne półfigury.

Podobnie jak dla malarzy z Friaul, tak i dla pochodzących z Werony, z Bergamo i Brescii Wenecya jest środowiskiem pomimo, że całkowicie nie wyzbywają się samodzielności. Pomiędzy



Fig. 295. Grupa środkowa z uczyty bogacza. Bonifazio. Wenecya.

Bergamczykami najwybitniejszy jest *Giovanni Busi Cariani*, często po-
czytywany za Palmę. Brescياً reprezentują trzej dzielni malarze:
Girolamo Romanino (1485 — 1566), przypominający czasem Giorgiona,
portrecista *Giov. Batt. Moroni* († 1578) i przede wszystkim *Alessandro
Bonvicino*, zwany *Moretto* (1498 — 1555). Moretto, charakterystyczny
swoim zgłuszonym tonem srebrzystym, oprócz portretów namalował
znaczna ilość obrazów ołtarzowych; czynią one wrażenie bardzo sil-
ne dzięki spokojowi ugrupowania oraz ruchom postaci, pełnym god-
ności i doskonale odczutomu wyrazowi. W całej świetności podzi-
wiać go można tylko w jego mieście ojczystem, którego kościoły
zaopatrywał w obrazy; nadto galerie Frankfurtu i Wiednia (św.

Justyna) posiadają dobre dzieła jego sztuki. *Moroni*, uczeń *Moretta*, przewyższa swego nauczyciela swobodą układu w portretach i przekonywającą prawdą.

Niewyczerpana siła żywotna Wenecyi i naczelne stanowisko Tycyana na długo zabezpieczyły sztukę wenecką od upadku, nie mogły jednak zaradzić stopniowym wpływom, jakim uległy ze zmianą czasu pojęcia artystyczne i zasady malarskie. Jako przedstawiciele nowego kierunku występują: *Jacopo Robusti*, zwany *Tintoretto* (1519 — 1594) i *Paolo Caliari Veronese* (1528 — 1588).

Tintoretto zakłóca jednolitość stylu weneckiego, nietylko wprowadzając na miejsce złotawego kolorytu i równomiernego wszędzie rozkładu światła silniejsze zmiany kontrastowe światła i cieniów, lecz zwraca nadto na siebie uwagę swoim gwałtowniejszym, żywszym sposobem odczuwania. Nęcą go potężne postaci Michała Anioła, a jednocześnie nie może się przytem wyzwolić z dążności naturalistycznych i skutkiem tego jego późniejsze utwory rzadko kiedy są harmonijne. Pomimo to w utworach wcześniejszych, charakterystycznych wspaniałością dawnego kolorytu weneckiego, jak np. w Narodzinach św. Jana (w Petersburgu) lub w Cudzie św. Marka, zjawiającego się z nieba na pomoc (fig. 298) męczonemu chrześcijanom, uderza nadmierny prawie ruch i niezwykle upodobanie do bogatej kompozycyi. *Tintoretto* musiał mieć naturę niespokojną, która czuła się skrępowaną w granicach stylu przyjętego. Z chwilą w której doszedł do własnego sposobu malowania, który mu je ułatwiał dzięki używaniu szybko schnących werniksów, z płodnością jego zjawia się pośpiech w pracy i powierzchowność. Obrazami olbrzymimi wypełniał nietylko kościoły weneckie, lecz i pałac Dożów, który po pożarze w r. 1577 wymagał nowych ozdób malarskich. „Raj” *Tintoretta* w sali Rady wielkiej słynie ze swej wielkości, nie mniejsze jednak od niego są Sąd ostateczny i Hołd Złotego Cielca w kościele del'Orto. Z pośród obrazów malowanych dla Scuola di S. Rocco (dom bractwa) zwraca uwagę Ukrzyżowanie. Obrazowi temu nadał on charakter bogatej żywej sceny ludowej, w postaciach płaczących u stóp krzyża kobiet stworzył grupę skończenie doskonałą w rysunku i wzruszającą wyrazem (fig. 299).

Paolo Veronese, jako malarz skończony, ozdobiwszy wiele willi freskami i z powodzeniem zaznaczywszy się jako malarz obrazów kościelnych, przybył do Wenecyi dopiero w r. 1550. Nic dziwnego, że cechują go niektóre szczegóły szkoły miasta ojczystego, np. owe delikatne srebrzysto-szare tony; pomimo to jednak uchodzi on słusznie za prawdziwego reprezentanta życia weneckiego i sztuki weneckiej. Lubo znaczenie polityczne i potęgą kupiecka rzeczypospoli-

tej szybko upadały, pozostał jednak pozór dawnej świetności, Inbowanie się w okazałości i uroczystym nastroju. Dzieła Veronesa są



Fig. 297. Piersień Ś. Marka. Parys Bordone. Wenecya. Akademia.

przykładem tych stosunków. Wspaniałe kolumnady marmurowe czyni on widownią uczt biblijnych (Wesele w Kanie w Luvrze,

Uczta w domu Lewina w Akademii Weneckiej (fig. 300), Uczta u Symona w galerii Turyńskiej, Wesele w Kanie w Dreźnie i t.



Fig. 298. S. Marek zbawia niewolnika od smierci męczącej. Tintoretto. Wenecya. Akademia.

d.); ucztom nadaje przepych wykwintnie pojętych biesiad, podnosząc ich wygląd uroczysty okazałymi strojami kobiet, charakterystycz-



Fig. 299. Grupa środkowa Ukrzyżowania. Tintoretto. Wenecja. Senola die. Rocco.

nych już nie ową spokojną pięknoscią, lecz typem żywszym, o bardziej podniecających wdziękach. Nie da się to zaprzeczyć, że ów subtelny wyraz rozkoszy duchowej wiele stracił w niektórych obrazach na korzyść materyalności. Jakichże środków wymagają te postaci, aby się czuły zadowolone ze swojego bytu, a jak małych

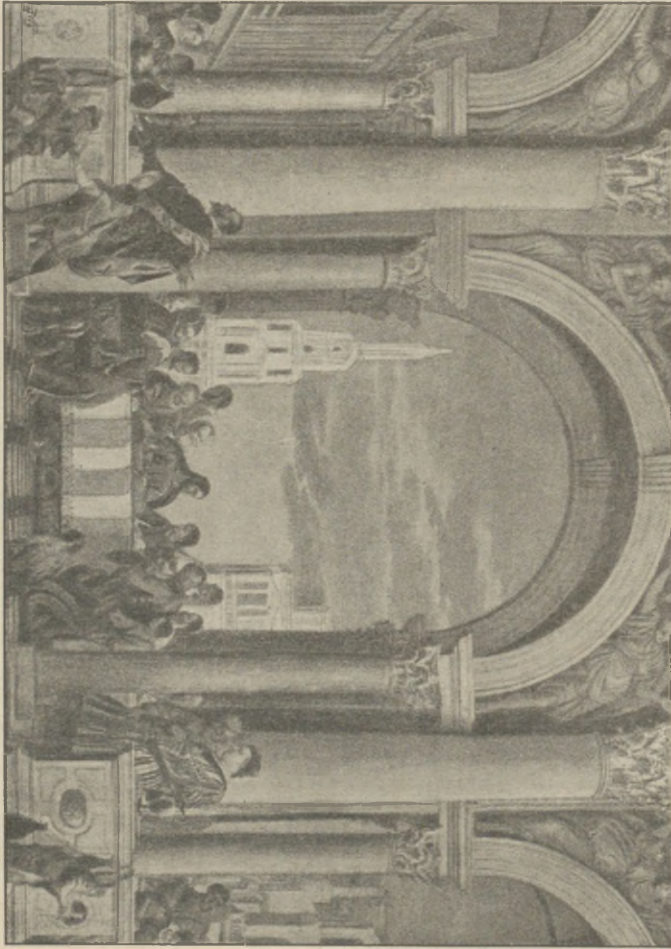


Fig. 300. Tercja u Levity. Paweł Veronese. Wiedeń, Akademia.

natomiast akcesoryów potrzebował Tycyan, aby bohaterki swoje natchnąć wiecznością! Nawet w obrazach kościelnych tu i owdzie spotyka się rysy czysto światowe, nie pochodzące bynajmniej z realizmu pełnego świeżości natury, lecz z dążeń powierzchownych, mających na celu zabawić widza. Nawet w najpiękniejszym swoim utworze (w Rodzinie Daryusza, klęczącej u stóp Aleksandra W.— w londyń-

skiej galeryi narodowej) Veronese nie omieszkał wprowadzić mały i zapełnić tarasu, wzniesionego ponad arkadami, tłumem ciekawych.

Za rys, charakteryzujący tego mistrza, należy uważać, oprócz unikania tła głębokiego, upodobanie do obrazów o przeważającym wymiarze szerokości. Niema w nich żadnej prawidłowości układu grup: w miły sposób gromadzą się przed oczami widza wytwornie ubrane, wdzięcznie uśmiechnięte lub z dumnym wyrazem samopoczucia spoglądające postaci kobiece. Pierwiastek dekoracyjny o wiele silniej panuje w obrazach Veronesa, niż u Tycyana, skutkiem tego czuł się on najbardziej powołanym do zadań wielkich jak np. do robót w pałacu Dożów i w willi Barbaro, (obecnie Giacomelli). W pałacu dożów Veronese zapełnił sufity i ściany ogromnymi obrazami historycznymi, mitologicznymi i alegorycznymi, między którymi wybitne miejsce zajmują Porwanie Eurpy oraz postać Wenecyi, siedząca na tronie. Willę Barbaro, zbudowaną przez Palladia dla braci Daniela i Markantonia Barbaro, Veronese ozdobił bogatemi freskami. Są one pełne poezyi; nie należy atoli szukać w nich ani myśli głębszych, ani pogłębionych charakterów. Bogowie—i boginie Olimpu — wszyscy mają czysto weneckie rysy i występują we współczesnych strojach i ozdobach. Lecz właśnie dzięki temu oraz zabawnym pomysłom, jak np. owemu z chłopcem i dziewczyną, którzy, zdaje się, że wchodzą przez drzwi, — dzięki przezroczom międzykolumnowym, przez które widać krajobraz wesoły, cały szereg obrazów posiada charakter swojski. W połączeniu z przepysznym kolorytem łagodzi on ów chłód, który tak łatwo zjawia się w późniejszym dekoracyjnym malarstwie renesansowem



Koniec Odrodzenia.

Biorąc za miarę sądu historycznego jedynie działalność artystów danego okresu i opierając się przytem na zdaniach, jakie sami oni o utworach swoich wygłaszali, przyjdziemy do wniosku, że sztuka włoska w. 16 bynajmniej nie upadła i że obniżenie się jej poziomu nie nastąpiło bezpośrednio po śmierci Raffaella. To, co we Włoszech środkowych wyrzeźbiono, odlano i namalowano w latach 1530 — 1570, przewyższa znacznie sumę dzieł, jakie wydała sztuka renesansowa. To też sztuka włoska—bez kwestyi—teraz dopiero zażywała największej chwały, ciesząc się powagą i znaczeniem wzoru w oczach obcych Gromady północnych artystów corocznie dążyły za Alpy, by we Włoszech poznać prawdziwą sztukę. Rzym stał się istną szkołą dla artystów europejskich. Partye natomiast artystów włoskich ciągnęły na północ i tu szerzyły sławę sztuki ojczystej. Nie można również artystom ówczesnym odmówić ani zdolności wrodzonych, ani należytego wykszolenia. Jeśli się dumnie wynosili ponad swych poprzedników, to pod pewnym względem mieli słusność. Z większemi przedsięwzięciami artystycznymi radzili sobie z większą łatwością, wprawę techniczną mieli o wiele większą, lecz na tem właśnie sąd nasz musi się ograniczyć. Wymiar, jaki sprawiedliwość daje tej epoce, określamy w ten sposób, że z pośród niezliczonych utworów, jakie ta epoka wydała, w pamięci potomnych pozostało niewiele. Większa wprawa pociągnęła za sobą większą pobieżność roboty. Artyści rzadko zadawali sobie trud sumiennego studyowania natury; zwracali się do wzorów gotowych, jakich dostarczyli im poprzednicy wielcy, a przedewszystkiem Michał Anioł; zadawali sobie powtarzaniem lub łatwemi zmianami. Sztuka więc była szczepiona na sztuce. W całym atoli jej historycznym przebiegu niema przykładu, aby się silniej rozwinął lub dłużej trwał taki kierunek, który lekceważył sobie te wiecznie świeże źródła twórczości: wyobraźnię i naturę. W tych tylko wypadkach, w których artyści byli zmuszeni trzymać się bezpośrednio natury, owa połowa w. 16 zdobyła się na rzeczy dzielne. W rzeźbie pierwsze miejsce zajmują portrety, w malarstwie obrazy treści religijnej i mitologicznej. Pod względem

wykonania należy podziwiać nawet pomnikowe posągi portretowe (posąg brązowy ces. Karola V w Madrycie odlany przez *Leona Leoni* w Medyolanie, posąg konny Kosmy I we Florencji *Giovanniego da Bologna*, posąg konny Filipa III w Madrycie, zaprojektowany przez *Giov. da Bologna*, odlany przez *Piotra Tacca* (fig. 301).

Utwory *dekoracyjne* wypadają również doskonale. Niektóre grobowce i wodotryski należą do rzeczy najwspanialszych, jakie w tej dziedzinie twórczości wykonano. Fontanna delle Tartarughe w Rzymie, tak nazwana od żółwi, które czterej młodzieńcy unoszą nad basenem, zdaniem potomności jest godną *Raffaela*. W rzeczywistości wykonał ją florentczyk *Taddeo Landini*, w drugiej połowie w. 16. Powyższe wyjaśnia się łatwo. Jeśli artyści tworzą postaci mniej-szego znaczenia, nie zawierające jakiejś poważniejszej treści i zadawalają się łatwą grą kształtów, wówczas brak natury rzadko kiedy w utworach ich da się zauważyć, ów brak bowiem jest powodem zarzutu, jaki należy uczynić całemu kierunkowi. Odczuwamy go wszędzie, w pozach, ruchach, twarzach postaci, wyobrażanych w sposób niezgodny z rzeczywistością. Błąd ten nie pochodzi, jak dawniej, skutkiem niezręczności ręki i niewyrobiaenia oka; nie można również brać go za chęć spotęgowania wyrazu, za jakieś niezwykle podniesienie charakterystyki i nastroju, jakie cechują dążenia do idealizowania. Postać idealna stoi ponad naturą, nie może się jednak sprzeciwiać naturze. Tu zaś cała wadliwość polega na tem, że pod tą powierzchownie pojętą przesadną akcją ukrywa się zupełna bierność duchowa. Figury mówią wiele, ale nic nie wypowiadają. Cały ten kierunek porównaćby można z deklamacją, która zadawalnia się często donośnem, czasem przyjemnie dźwięcznem brzmieniem głosu, nie troszczy się natomiast o znaczenie słów. Wina spada tu tylko w nieznaczej części na osobowość artystów. Pośpiech bowiem w robocie rzadko kiedy pozwalał dojrzeć ich kompozycyi.

Z drugiej strony jednak artyści, o ile pod względem siły i prawdy w kompozycyi nie osiągnęli tego, co ich poprzednicy, o tyle więcej przywiązywali wagi do wykonania. Zakres pomysłów, właściwych epoce Odrodzenia, niemal zupełnie się wyczerpał; artystyczne formy, w jakie je wcielano, prawie wszystkie się zużyły. Żaden nowy pogląd nie zrodził się we Włoszech tak, jak to się działo z tej strony Alp. Wyobraźnia mocą przyzwyczajenia trzymała się dawnego sposobu obrazowania, nie umiała się jednak do niego roznamiętnić. Nadętość zaś i pretensjonalność powierzchowna kształtów nie mogła wynagrodzić ubogiej treści. Powstanie nowych form, polegające na przekształceniu się idealizmu, dawniej przeważnie uplastycznianego, na malowniczy realizm — było to możliwe w po-

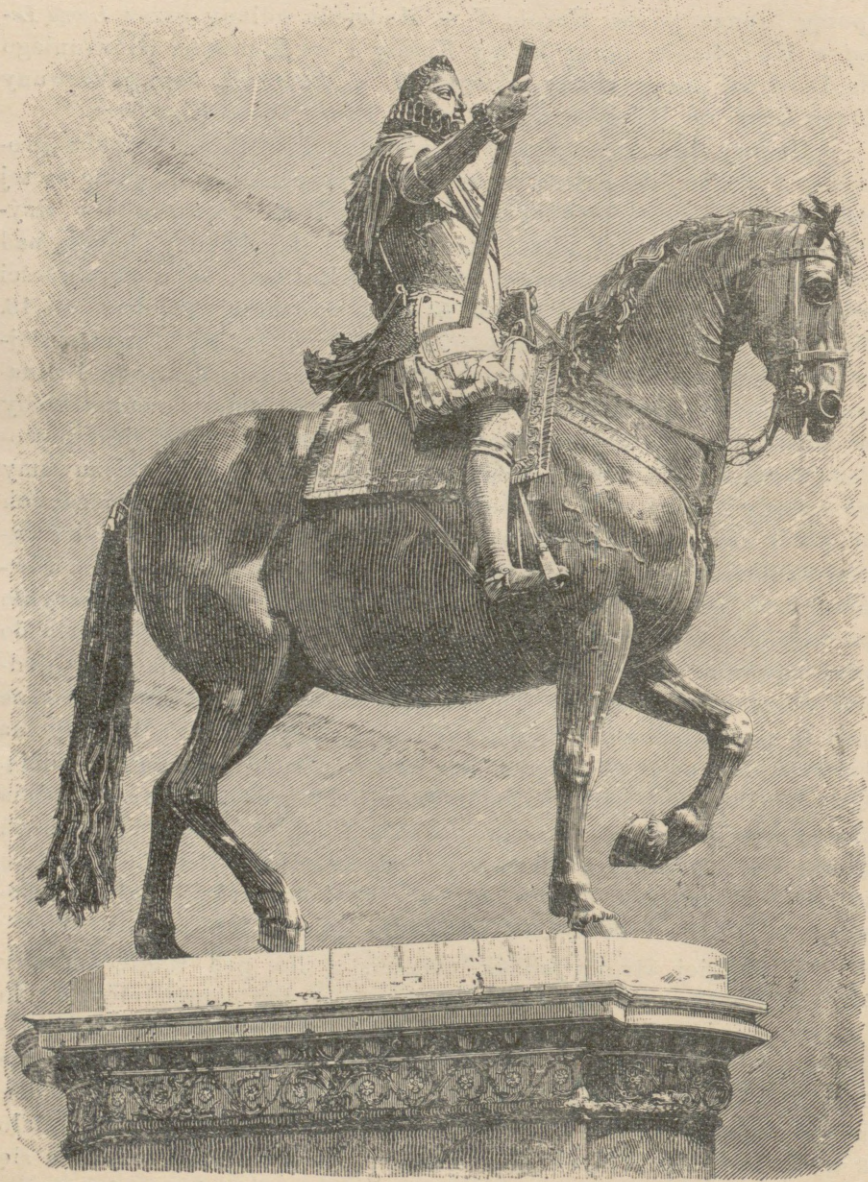


Fig. 301. Posąg konny Filipa III. Giov. da Bologna i Rietro Taeca. Madryt.

łączeniu z powstaniem nowych poglądów narodowych. Tymczasem w tym właśnie okresie rwie się łączność sztuki z narodowym grun-

tem. Tłomaczy się to zaś ciągłą zmianą miejsca pobytu artystów, łatwością, z jaką obcy artyści północni zdobywali grunt i uznanie we Włoszech i wreszcie wysokimi względami, którymi się cieszyła sztuka włoska na dworach zagranicznych. Potrzebowano jej tam jako ozdoby koniecznej, ile że kultura włoska ogólnie przybrała charakter międzynarodowy, a to nie z powodu treści swojej, lecz że bogaciej rozwinęła formy i wykwintniejszy zdobyła pozór.

Trudno byłoby stanowczo powiedzieć, co więcej ucierpiało skutkiem zmiany stosunków — rzeźba, czy malarstwo. Przyglądając się płaskorzeźbom na cokółach pomników większych rozmiarów, lub na wspaniałych ołtarzach, możnaby przypuszczać, że rzeźba uległa większemu zwyrodnieniu. Zatracono w niej poczucie pięknego układu kompozycyjnego, symetrycznego ugrupowania, spokoju i harmonii ogólnej; silniej zaś akcentując poszczególne postaci, nie osiągało malowniczości. W malarstwie wykonanie i nieme kształty postaci olbrzymich, religijnych i historycznych obrazów rażą jeszcze bardziej. Co do ilości jednak dzieł godnych uwagi, to jest ona znaczniejsza w dziedzinie rzeźby, niż w malarstwie.

Pomijając *Tribola*, który po części idzie jeszcze śladami Andrzeja Sansovino, należy przyznać wybitne stanowisko *Benvenuto Cellini* (1500 - 1572) i *Giugliemowi della Porta* († 1570). Cellini pragnął swoją samochwalczą, ale interesującą autobiografią sławę swoją rozgłosić jaknajdalej. Powodzenie jego, jako artysty, w ojczyźnie i we Francji, gdzie przebywał, dłuższy czas zajęty na dworze Franciszka I, trwało istotnie tak długo, jak sam to mówi. Na szczególną uwagę zasługuje jego uzdolnienie do rozmaitych gałęzi sztuki, — jako złotnik bowiem o wiele silniej żyje on w pamięci naszej, niż jako rzeźbiarz w ścisłym znaczeniu słowa, jakkolwiek jego *Perseusz* (*Loggia de' Lanzi*) jest dziełem, przewyższającym pod względem doskonałości większość współczesnych prac. Surowo naturalistyczne kształty młodzieńczego bohatera przypominają ulubione typy w. 15 i wolne są od przesady manierycznej. Posąg siedzącego papieża Pawła III *Giugliemowi della Porta* jest dziełem niemniej udatnem; artysta nadał mu świeżość i bezpośredniość życia pomimo, że pod wieloma względami naśladował Michała Anioła i że najwidoczniej hołdował tu owemu przekonaniu, cechującemu cały późny renesans, iż dzieło sztuki działa najsilniej wielkimi rozmiarami. Pogląd ten wpływał z dążenia do naśladowania Michała Anioła, o ile jednak dążenie do wypowiedzania się przez ogrom było u tego mistrza wynikiem indywidualności duchowej, o tyle naśladowcy jego ograniczali się tylko na stronie powierzchownej, mianowicie na mechanicznym powtarzaniu potężnych wymiarów.

Baccio Bandinelli stara się współzawodniczyć z Michałem Aniołem w sposób jeszcze mniej artystyczny. Jeśli można wierzyć wiadomościom Vasarego, był on naśladowcą Buonarottiego nawet

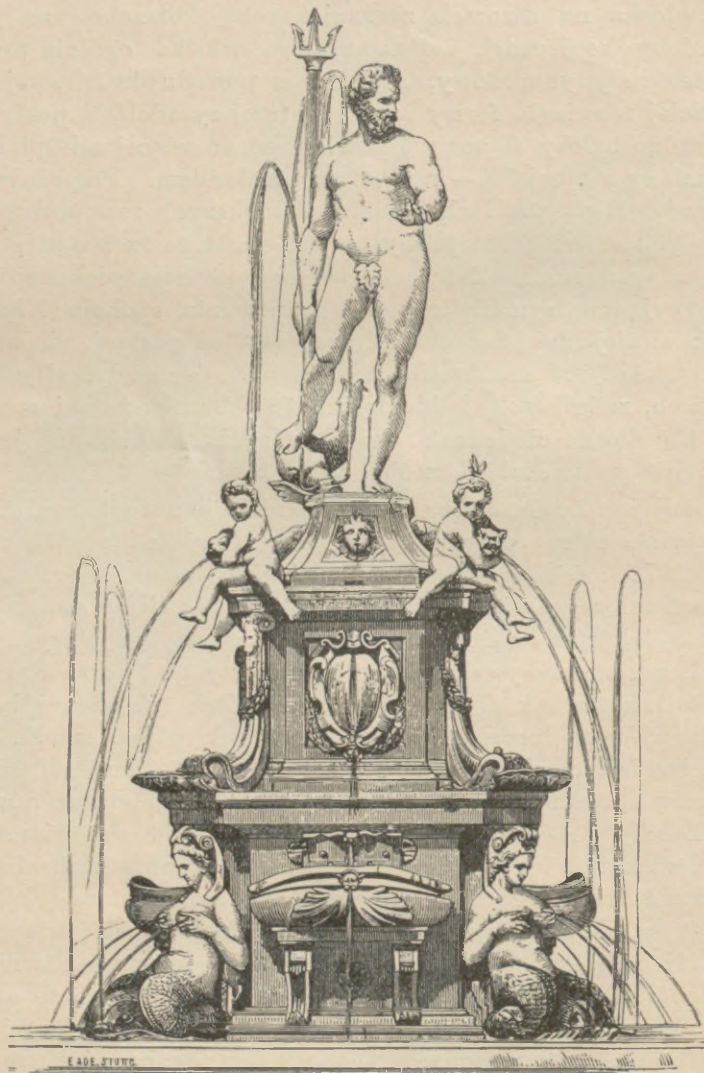


Fig. 302. Fontanna Neptuna w Bolonii. Giovanni da Bologna.

i w życiu codziennem. Całe życie dręczyła go zawiść i zazdrość, każde też dzieło tem rozpoczynał, że z ukosa spoglądał na mistrza, lub, jak sam twierdził, na swojego współzawodnika. Nie brakowało

mu nawet zdolności; dowodzą tego np. płaskorzeźbione postaci apostołów na balustradzie chóru katedry florenckiej, odznaczające się prawdą i pięknnością linii. Gdzieindziej znowu możemy zauważyć dowody wielkiej zręczności technicznej. Wielkie zaś grupy jego, pośród których najbardziej znaną jest grupa Herkulesa i Kakusa na placu della Signoria we Florencyi, grzeszą gwałtownemi kontrastami ruchów, niczem nie usprawiedliwionemi, wykonanemi z woli—nie z potrzeby.

W ostatnich czasach Odrodzenia cudzoziemiec, *Jean de Boullogne* z Donay (1524 — 1608), początkowo uczeń wielce cenionego w Holandyi mistrza Jakóba Dubroeuca, odnosi zwycięstwo nad artystami miejscowymi. W utworach tego artysty, znanego pod nazwą *Giovanni'ego da Bologna*, nie dostrzegamy bynajmniej śladów szkoły holenderskiej, hołdował on bowiem wyłącznie sztuce włoskiej, pilnie studyując Michała Anioła. Z natury jednak będąc spokojniejszym, obdarzony przymiotem jasnego widzenia i pewnością ręki, jest on wolny od wszelkiej przesady i trzyma się ściśle w granicach swojej sztuki. Odznacza się on nawet, jak tego dowodzą jego posągi Madonn, silniejszym poczuciem prawdy życia, niż je mieli jego koledzy. Jego fontanna *Neptuna* w Bolonii (fig. 302) czyni wrażenie ogólnemi liniami oraz dobrze pomyslanymi szczegółami; śmiałość zaś budowy grupy „Porwania Sabinek“ w loży de'Lanzi zawsze będzie budziła podziw pomimo, że kalkulacya rozumowa przeważa w niej nad wyobraźnią. Posąg brązowy Merkurego, szybującego w powietrzu i zlekka tylko dotykającego jedną nogą podmuchu wiatru (Muzeo Nazionale we Florencyi fig. 303), jest skończenie doskonały. Dzieła tego mogą mu zadrościć nietylko bezpośredni jego koledzy, lecz i artyści wszystkich czasów. Giovanni przewyciężył w nim szczęśliwie granice panującego kierunku i pomysłowi antycznemu nadał prawdziwie nowe życie. W licznych atoli utworach dekoracyjnych widać, że jest on prawdziwym dzieckiem swego czasu: lubi ogrom, zastosowuje dawny styl groteskowy, maskarony i fantastyczne postaci zwierzęce.

Malarstwo tego czasu nie wydało dzieła takiej doniosłości, co Merkury Giovanni'ego da Bologna w rzeźbie. Stając wobec niezliczonych fresków i obrazów olejnych, wykonanych w latach 1530 1570, łatwo zauważymy obniżenie się doskonałości w rysunku i kolorytu, brak charakterystyki indywidualnej, nadto—jako cechy stałe słodkość, czczość i przesadę w ruchach. W związku z niemi pozostaje i wprawa techniczna, która wiedzie do pracy powierzchownej, pospiesznej, a nadto pewna ogólnikowo i również powierzchownie rozumiana poezya, która jednak nie była odczuwana dość głęboko, aby mogła dzieło uchronić od pustej frazeologii i dziwactw.

Naśladowanie Michała Anioła w malarstwie również wydało owoce jaknajgorsze, zwłaszcza zaś we Florencyi, gdzie wprost opanowało tych artystów, którzy się zgromadzili koło Andrzeja del Sarto. Na uznanie zasługuje jedynie malarstwo portretowe, obok tego zaś te i owe obrazy Madonn i Rodzin Świętych, w których widać dawne dobre tradycje. O licznych freskach i wielkich obrazach ołtarzowych da się natomiast to tylko powiedzieć, że natura osobista artysty i jego właściwości pojmowania życia poddały się kierunkowi modnemu pod wpływem ogólnego nastroju. To też pomimo, że można poznać z poszczególnych cech różnorodność pochodzenia dzieł, w gruncie rzeczy jednak są one wszystkie do siebie podobne; dlatego też niema potrzeby zatrzymywać się przy dziełach poszczególnych, wystarczy zaś wymienić artystów najwybitniejszych.

Pośród artystów florenckich, obok *Giorgia Vasari* (1511—1574), który małą doniosłość swoją jako malarz powetował sobie rozgłosem literackim, na pierwszym miejscu stoi *Angelo Bronzino* (? 1502—1572). Bywa on ceniony jako portrecista. Jego obrazy ołtarzowe, np. Chrystus w przedpiekle w gal. Uffizi, dowodzą sumiennosci rysunkowej, nie ma on natomiast zupełnie poczucia harmonii kolorytu. W Rzymie wybitniejszą rolę odgrywali bracia *Taddeo* (1529—1566) i *Federico Zuccaro* (?1542—1609); ostatni miał wielu protekto-

rów i po za Rzymem. Wpływ Michała Anioła słabł stopniowo, ustępu-



Fig. 303. Merkury. Giovanni da Bologna. Florencya. Museo nazionale.

jąc miejsca łagodnemu powierzchownemu wdziękowi i miłszemu kolorystowi, nie usuwał atoli pustki duchowej i wymuszonej. Wymienić tu należy *Giuseppa Cesari*, więcej znanego pod nazwiskiem *Cavaliere d'Arpino*, który zdobył uznanie wielkie w Rzymie i Neapolu, oraz *Fe'leriga Baroccio* (1528—1612), pochodzącego z Urbino, zręcznego następcę Corregia, z tą jednak różnicą, że brak mu poczucia kolorytu i owego rysu wesołości właściwych Corregiowi.

Kto chce poznać wielkie zmiany w poglądach i poczuciu kształtów, jakie spowodowało zaledwie kilka dziesiątków lat, temu możemy polecić ozdoby freskowe Palazzo Vecchio we Florencji. Twórca ich Vasari opisał je szczegółowo, współcześni cenili go i naśladowali. Ornamenty, służące za ramy do pól, straciły płynność i lekkość, z groteskami łączą się wstęgi płaskie, delikatne latorośle przerywają maskarony i poczwary. Malowane szczyty nad drzwiami naśladowują faliste pokrycia sarkofagowe, znajdujące się na grobowcach Medyceuszów Michała Anioła. Same obrazy przedstawiają niezwykłą mieszaninę natury i napuszonej alegorii. Jak gdyby z wysokości lotu ptaka patrzy się na pola walk, na miasta, krajobrazy i gdy w środku tła tłoczą się niezliczone drobne figury, na planie pierwszym występują alegoryczne, nie mówiące, dumne postaci naturalnej wielkości. W większości obrazów przebija się odcień służalczej chęci podobania się naszym oczom, ton niskiej dworskiej czołobitności. Cóżby na to powiedział Michał Anioł, gdyby był widział, jak jego uczeń apoteozował w obrazie oblężenia Florencji nieprzyjaciół rzeczypospolitej?

Nie należy bynajmniej przypuszczać, że działalność artystyczna ograniczyła się jedynie na miastach wielkich, na Rzymie i Florencji. Wiele mniejszych miast posiadało akademie i stowarzyszenia artystyczne, którym nie zbywało na ruchliwości i te przeciwnie ujawniały ściślejszą łączność z dawnymi tradycjami, a ponieważ nie kładziono w nich nacisku na ów pośpiech wykonania przeto mogły być dawać gruntowniejsze wykształcenie techniczne. Szkoły takie, o żywej i stosunkowo dodatniej działalności, posiadały: Medyolan, Genua, Cremona, Ferrara i Bolonia.

W Medyolanie pierwsze miejsce zajęła rodzina *Procaccinich*, a zwłaszcza należący do niej *Ercole* (1520 † po 1591), który odznaczał się starannością wykonania swoich obrazów, oraz syn jego *Giulio Desare*—obaj słynni, jako szczęśliwi naśladowcy Corregia. W Genui, w przeciwieństwie do licznych malarzy dekoratorów, odznaczających się pobieżnością, *Luca Cambiaso* (1527—1585) posiada miły, wesoły i naturalny koloryt. Cremona jest siedzibą rodziny *Campich*, której głowa *Galeazzo* († 1536) studyował w Wenecji; z pośród młod-

szych zaś *Giulio* († 1572) również podlegał wpływom innych szkół, nie zapominają wszakże—przynajmniej w niektórych wypadkach—o świeżości wzorów natury. Cremona była również miejscem urodzenia *Sofonisby Anguiscioli* (?1535—1625) najsłynniejszej z wielkiej liczby malarzek, jakie w owym czasie istniały. Celowała ona w malarstwie portretowym. Pochodzenie z rodu szlacheckiego ułatwiało jej stosunki z wybranymi sferami i książęcymi dworami, między którymi szczególniejszem wzięciem cieszyła się na dworze hiszpańskim za panowania Filipa II.

We Włoszech środkowych w połowie w. 16 żadne miasto nie może poszczycić się taką ruchliwością artystyczną jak Bolonia. Pień drzewa genealogicznego malarzy bolońskich stanowią *Francia* i uczniowie *Raffaella*, którzy z Bolonii pociągnęli ku wielkiemu mistrzowi rzymskiemu, jak *Bagnacavallo* i *Innocenzo da Imola*. Skutkiem tego reminiscencye raffaelowskie przetrwały tu dłużej, niż w innych szkołach, a nadto zakorzeniły się tu silnie podobne poglądy artystyczne jak w Mantui za *Giulia Romana*. Wszyscy malarze bolońscy są technicznie wyćwiczeni, ale wybitnym jest tylko *Pelegrino Tibaldi*, którego współcześni stawiają na jednym z wielkimi mistrzami stopniu. Los zapędził go później do Hiszpanii i lubo uchodził on za ucznia *Michała Anioła* i jednakowo poświęcił się malarstwu jak architekturze, obrazy jego posiadają zadziwiającą świeżość i życie.

Przy studyowaniu owych małych szkół prowincjonalnych uwagę naszą zwracają dwie rzeczy: artyzm przechodzi tam często z ojca na syna, a sama działalność artystyczna ma jeszcze poniekąd charakter rzemiosła. Najsłynniejsze jednak siedliska tych szkół były w północnych Włoszech. Wychowanie mieszczańskie bardziej sprzyjało technicznemu wyrobieniu, oddalenie od głównych siedlisk sztuki warunkowało ich niezależność, a nadto chroniły fantazyę od lekceważenia natury i prawdy. Szkoły te przygotowały grunt dla zmiany ku lepszemu, jakiej malarstwo podległo w ostatnich latach w. 16, oraz zapobiegły zupełnemu upadkowi sztuki we Włoszech.



D. Renesans włoski w przemyśle artystycznym.

Granice między sztuką czystą a przemysłem artystycznym renesansu włoskiego są bardzo zmienne i nieuchwytne. Rzemiosło artystyczne stosownie do przyjętych poglądów miało zadanie dekoracyjne. W dziedzinie dekoracyjności atoli obracają się również zadania pomnikowego budownictwa i rzeźby, zwłaszcza w okresie

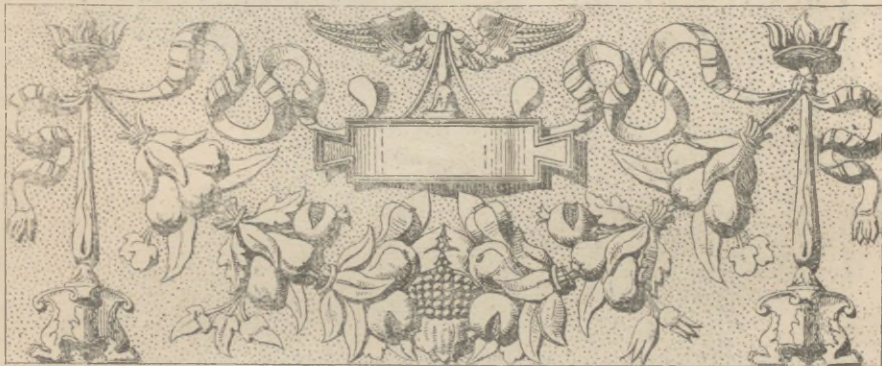


Fig. 304. Z drzwi loggi Watykańskiej.

wczesnego Odrodzenia; usuwając z nich pierwiastek dekoracyjny, pozbawilibyśmy je w znacznym stopniu wdzięku i znaczenia. Sami artyści nie robili żadnej różnicy między sztuką a przemysłem artystycznym i z jednakową gorliwością poświęcali się obojgu. Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano i wielu innych rzeźbiarzy odgrywają w historii sztuki zdobniczej rolę wybitną. Znakomici malarze brali udział w urządzeniu sypialni i miejsc spoczynku, upiększali je obrazami, że pominiemy już ów myt, łączący imię Raffaela z powstaniem garncarstwa w Urbino. Następstwem tego żywego udziału artystów w rzemiośle artystycznym było trzymanie się stałe form wyrobionych; architektura zwłaszcza wywierała wybitny wpływ na kształty i ozdoby wyrobów. Ołtarze i grobowce powtarzają motywy architektury monumentalnej; w przedmiotach urządzeń mieszkaniowych, np. w kominkach, widzimy za-

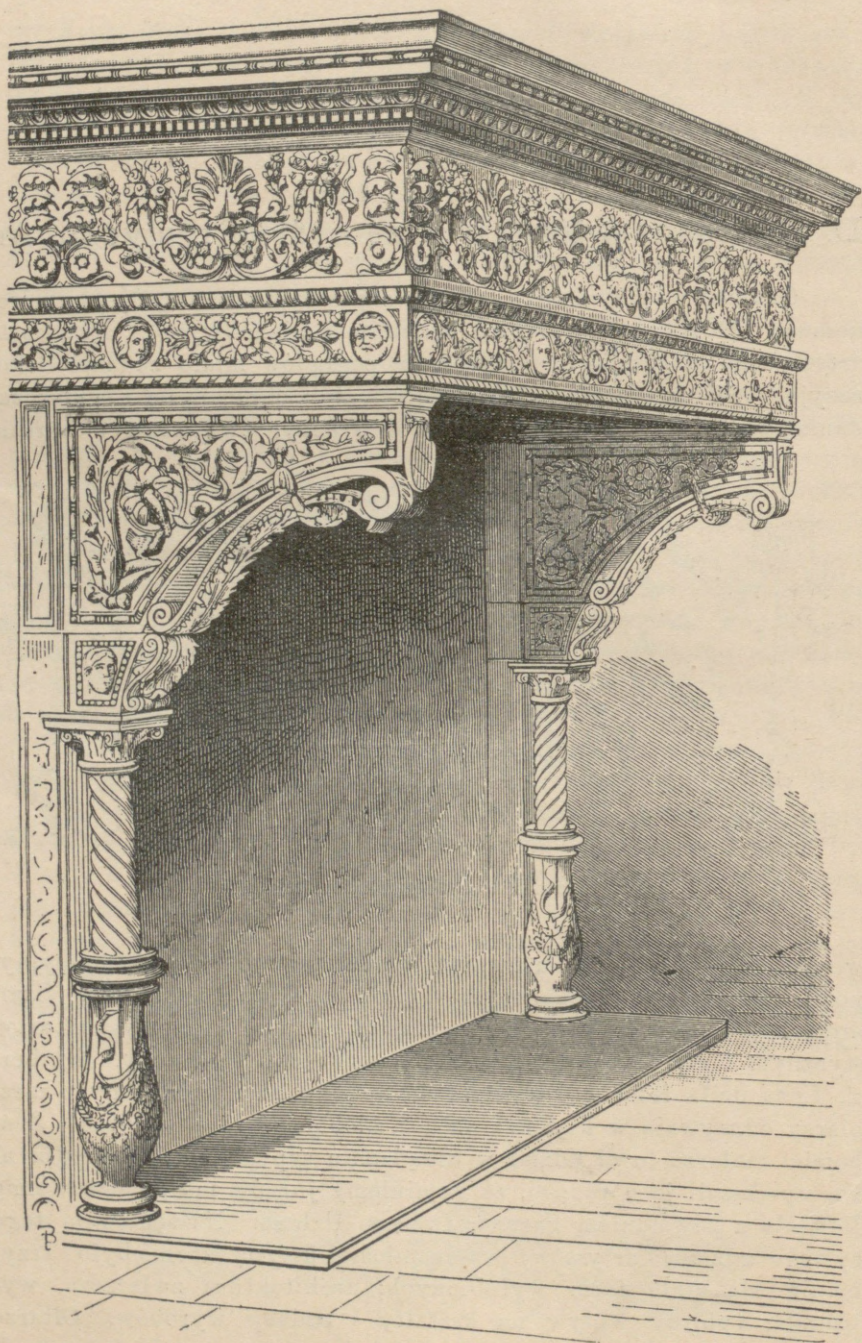


Fig. 305. Ko ninek marmurowy. Wenecya. Pałac dożów.

chowany porządek architrawu, fryzu i gzymsu koronującego, oraz części dzielących i łączących, jak: wałków, perełkowań, zębów i t.

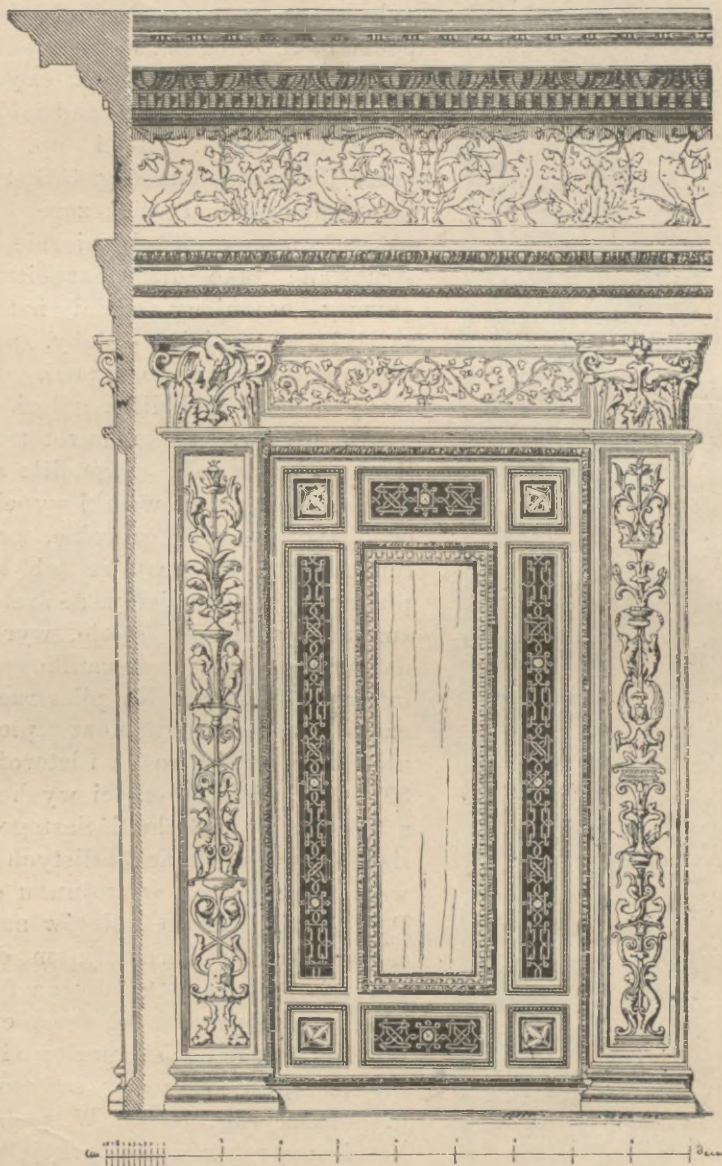


Fig. 306. Wykładanie ścian z Sta. Croce we Florencyi.

d. (fig. 305). Między stylem dekoracyjnym renesansowym i gotyckim, który również opierał się na podstawach architektonicznej

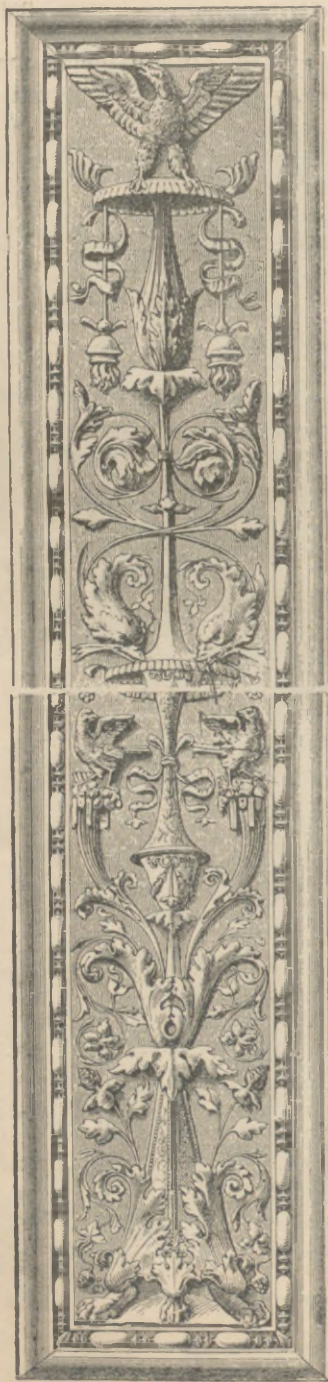


Fig 307. Ornament pilastrowy. Wenecja. S. M. dei Miracoli.

sztuki zdobniczej, istnieje jednak różnica poważna. W gotyku również posilkowano się poszczególnymi motywami zdobniczymi, wziętymi z architektury; całą płaszczyznę, np. skrzyni, pokrywano ostrymi łukami i innymi podziałami. Renesans ściśle odróżnia w utworach dekoracyjnych części dekoracyjne od zwykłych podziałów architektonicznych. Jeśli np. ściana jakaś jest ozdobiona (fig. 306), to części wspierające i wieńczące bywają ukształtowane architektonicznie, konstruowane jako filary, architrawy i gzymsy koronujące; podziały natomiast są traktowane jako ozdoby, pokryte płaskorzeźbionymi obrazami, o ulubionych motywach liści, gałęzi, wieńców z owoców, czasem nawet trofeów. Ze sposobu, w jaki doskonalilo się poczucie przestrzeni, w jaki wypełniano ozdobami wąskie i szerokie, poziome lub pionowe, kwadratowe lub koliste płaszczyzny, poznajemy, że architekci użytkowali siły swoje, wyrobione na wielkiej sztuce pomnikowej, dla sztuki zdobniczej. Na pilastrach zaczęto stosować ornament pionowy, ułożony z wąsów roślin i latorośli (fig. 307). Po większej części wychodzi on z wazonu lub kielicha liściastego i wije się do góry w liniach falistych w dowolnych zwrotach w stosunku do osi. Pełność i bogactwo splotów znajduje się w stosunku harmonijnym do szerokości pilastra. Ozdoby na fryzach i listwach poprzecznych mają charakter linii snujących się poziomo i nigdy nie mogą być użyte w zastosowaniu pionowym (fig. 304). W podziałach kwadratowych również przyjęto zasadę wyprowadzania linii z punktu środkowego bez kierowania się wszakże żadnymi stałymi punktami wytycznymi ich biegu. Prawdliwość tę, a za-

razem ostrą kontrastowość między częściami głównymi konstrukcyjnymi a zwykłymi podziałami można spotkać najczęściej w dziełach wczesnego renesansu. Organiczne to wyrobienie się ornamentu zadziwia tem bardziej, że antyki pod tym względem były właśnie nadzwyczaj ubogim wzorem. Skutkiem tego surowego podporządkowania zjawia się w sprzętach coś chłodnego i odmierzonego, częściej jednak wykuintność i miły spokój, zwłaszcza zaś wtedy, kiedy przedmiot jest wykonany z materiału szlachetnego, np. z marmuru. To też artyści renesansu, pracując w innym materiale niż marmur, nie-



Fig. 308. Kolatka. Wiedeń. Muzeum austriackie.



Fig. 309. Kolatka. Berlin. (Kunstgewerbe muzeum).

wątpliwie mimo to mieli przed oczyma jakieś wzory, wykonane w marmurze, i skutkiem tego w ich dziełach czuć ów charakter zdobnictwa, związanego z przedmiotami wykonywanymi w tym materiale.

Zarówno kościół, jak pałac i bogatszy dom mieszkalny potrzebowały do urządzeń i ozdób artystycznego rzemiosła, zasilaly więc obficie wszystkie gałęzie sztuki zdobniczej. Najdłużej znajduje się ona w usługach kościoła; służy to ze swej strony za dowód przeciw niedostatecznie usprawiedliwionemu przekonaniu, renesans jakoby we wszystkim zajmował stanowisko wręcz przeciwległe w stosunku do wieków średnich, że jedno z jego głównych zadań

polega na tem, aby treść odziedziczoną uczcić piękną i artystyczną formą. W kościołach znajdują się ołtarze (ołtarz ścienny, rozczłonkowany architektonicznie z kolumnami i szczytami, utrzymuje pierwszeństwo przed średniowiecznym, wolno stojącym ołtarzem), kazalnice, grobowce, cyborya, przeznaczone do przechowywania hostyi, następnie chrzcielnice, kraty, sprzęty prezbiterium, kandelabry i lichtarze, w skarbcu cenne przedmioty, klejnoty, bogate ubiory, sło-

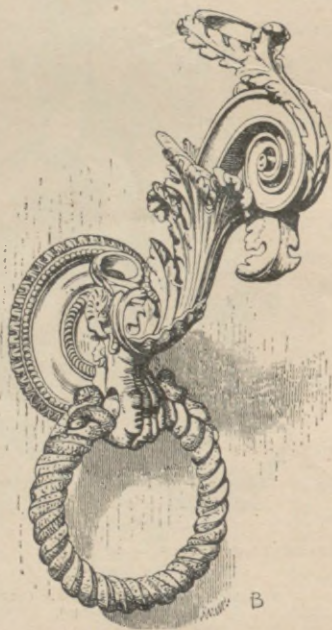


Fig. 310. Obsada dla pochodni. Siena.

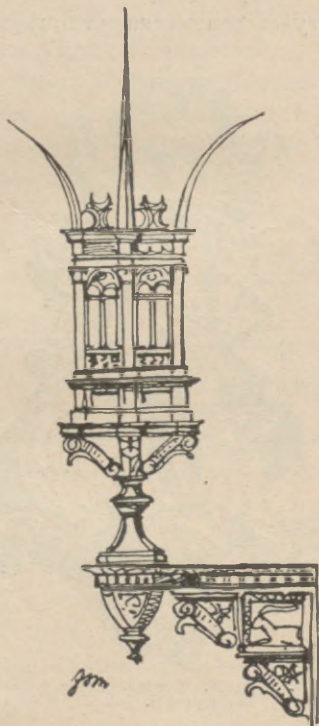


Fig. 311. Latarnia z pał. Strozzi we Florencji.

wem najrozmaitsze przedmioty, będące zadaniem dla robót w marmurze, metalu, drzewie i dla haftowania.

Zanim przestąpimy progi pałaców renesansowych, już nas witają liczne dowody umiłowania sztuki, które w epoce Odrodzenia rzucają pewien blask idealności nawet na najzwyczajniejsze przedmioty użytku praktycznego, mianowicie na ustawione u wejścia podstawy do pochodni, latarnie oraz kołatki na drzwiach. Między latarniami najświetniejsza jest latarnia narożna w pał. Strozzi, wykuta przez Niccolò Grosso inaczej Caparrę, prosta, ale będąca dziełem arty-

stycznie wyrobionego rzemieślnika (fig. 311). Z żelaza początkowo wykuwano również kołatki i kółka do drzwi, później jednak odlewano je z brązu. Ferrara, Bolonia i Wenecja są ojczyzną bogato ozdabianych kołatek; kołatka w pałacu Pisani w Wenecji z wizerunkiem Neptuna na tarczy środkowej bywa słusznie poczytywana za

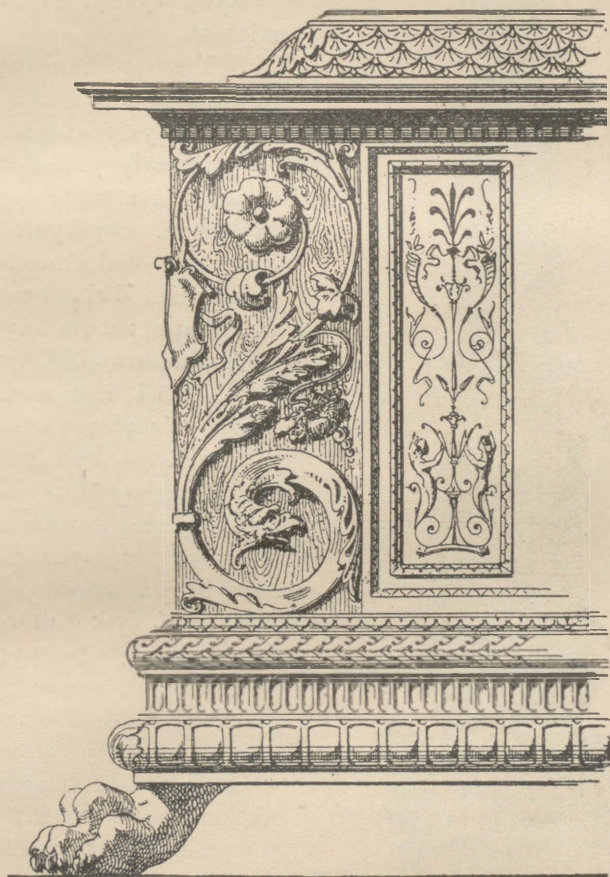


Fig. 312. Rzeźbiona skrzynia. Florencia. Museo Nazionale.

pierwszorzędny wyrób artystyczny. Kołatka taka pomimo, że jest tak drobnym szczegółem, wystarcza dostatecznie dla uświadomienia sobie fantazyi renesansowej. Kształty bowiem kołatki nigdy nie są martwe, nadają one przedmiotowi życie dzięki temu, że linie jego zawsze jasno tłumaczą jego celowość. Kołatka powstała ze zwykłego kółka, które w celu wygodniejszego ujęcia otrzymało kształt owalny, w górze zlekka ostro zakończony, tak, że ciężar jego

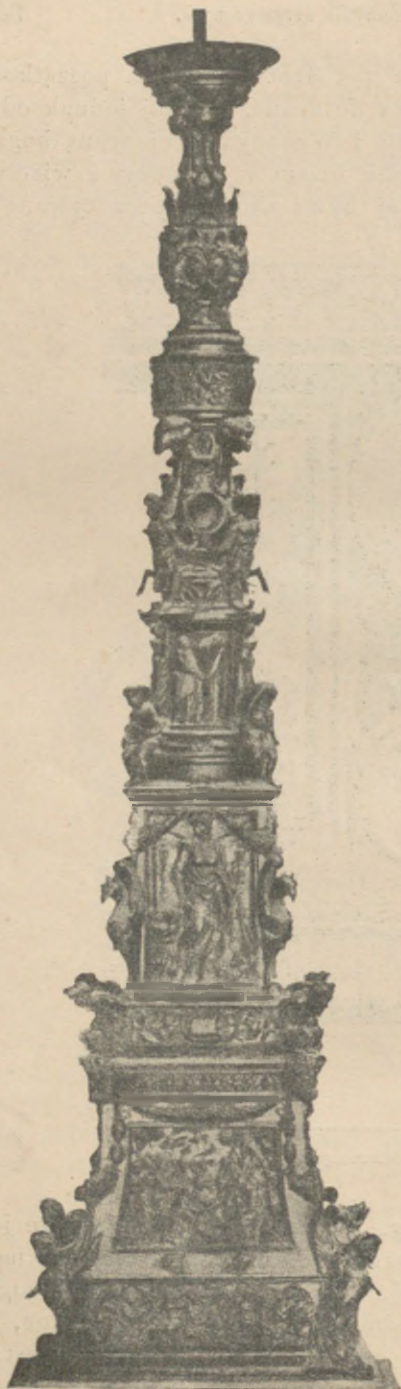


Fig. 313. Kandelabr brązowy Riccia. Pałwa

głównie koncentruje się u spodu. Krzywizny linii bocznych wyobrażenia zamienia w delfinów, drakonów i syreny; środek zdobią głowy lwów, pole wewnętrzne wypełnia figura (fig. 308 i 309). Jakiś rys pomnikowości nadaje świetny wygląd martwemu przedmiotowi.

Ten sam charakter posiadają sprzęty w komnatach pałacowych, artystyczne bowiem ozdoby posiadały jedynie tylko mieszkania sfer wybranych, nie zaś drobnych, zwykłych mieszczan. Szczytem ozdobności były łoża i skrzynie. Zwłaszcza drugie, wykonywane robotą snycerską, złoczone i malowane, otwierały pole działalności malarzom i rzeźbiarzom. Wciąganie artystów znakomitszych do prac koło urządzeń mieszkaniowych wydaje się nam niekiedy niepotrzebnym marnowaniem sił artystycznych. W rzeczywistości zaś winniśmy w tem dopatrzeć tylko dowodów wysoko rozwiniętego poczucia form, właściwego epoce odrodzenia. Bardziej natomiast zastanawia okoliczność, że niektóre dwory książęce posiadały niewielkie obrazy ołtarzowe w szafeczkach zdobionych płaskorzeźbami, wykonanymi w wonnej masie muszkatowej t. z. pasta di odore. Jest to już objaw zwyrodniającego się zamiłowania rozkoszy. Wspaniałe wrażenie, jakie wywoływało wnętrza pałacowe, warunkowało się nie tylko wytwórczością sprzętów. Sztuka tkacka była niemniej ważnym współczynnikiem. Dywany pokrywały ściany, złotem hafto-

wane kapy i wezłowia zaścielały łoża, nakrycia jedwabne powlekały stoły.

Wyroby z brązu, jak zawsze, tak i w czasach odrodzenia cieszyły się wielkiem wzięciem. Technika odlewnicza, rozwinięta przez puzkarstwo, doszła wkrótce, zwłaszcza we Włoszech północnych, do doskonałości i pozwalała wyobraźni rzeźbiarza wypowiadać się w sposób zupełnie dowolny. Najważniejszym rodzajem wyrobów

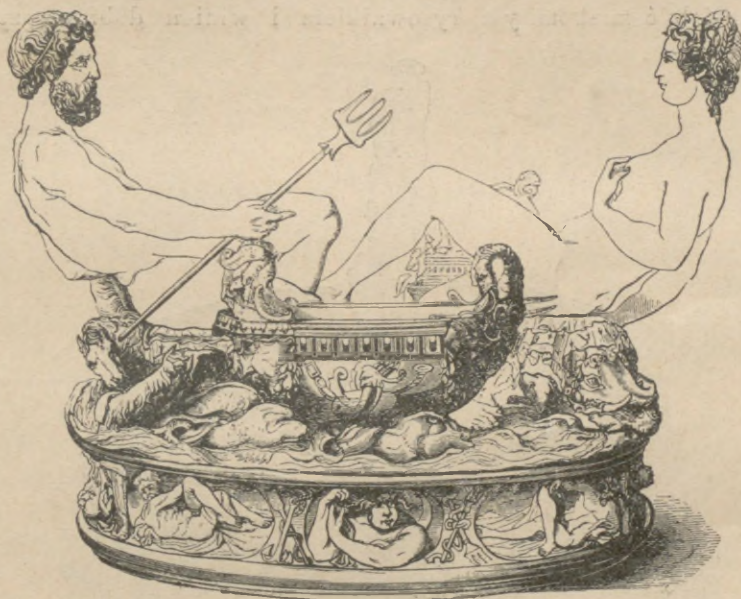


Fig. 314. Solniczka Benvenuta Cellini. Wiedeń.

brązowych były kandelabry, w których wzorowano się nie na antycznych lichtarzach brązowych, lecz na kandelabrach, wyrabianych dawniej z marmuru. Wskazują na to wazonowe wydęcia i wklęsłości trzona. Włochy Północne najobficiej dostarczyły kandelabrow, najwspanialszym zaś między nimi jest kandelabr wykonany przez *Andrea Riccio* w kościele św. Antoniego w Padwie (fig. 313). Składa się on z trzech podziałów i stopniowo zmienia kształt sześcianu w formę okrągłą. Kanty jego zdobią siedzące figurki i maski, pośredniczące w przejściu z jednej formy do drugiej. Cokolwiek mniejsza ilość figur, wypełniających te liczne pola i mniej raptowne przedziały części poszczególnych byłyby z tego wspaniałego dzieła uczyniły rzecz w całym znaczeniu tego słowa doskonałą. Mniej skomplikowane kandelabry i lichtarze, jak np. w Certozie pod Pawią, mają kształty lepiej organicznie rozwinięte.

Podobnie jak wyroby bronzowe często wchodzą w granice wyrobów marmurowych tak, że różnią się od nich nie kształtami, lecz materiałem, tak też wyroby bronzowe i złotnicze ściśle łączą się z sobą. Ludwisarz i złotnik często był jedną i tą samą osobą, ten drugi bowiem, wyrabiając najrozmaitsze przedmioty, jak puhary, patery, różne drobne naczynia (*lavori di grosseria*), musiał posiadać znajomość sztuki odlewniczej. Zdanie Vasarego, że prawdziwy złotnik musi być znakomitym rysownikiem i winien dobrze rozumieć

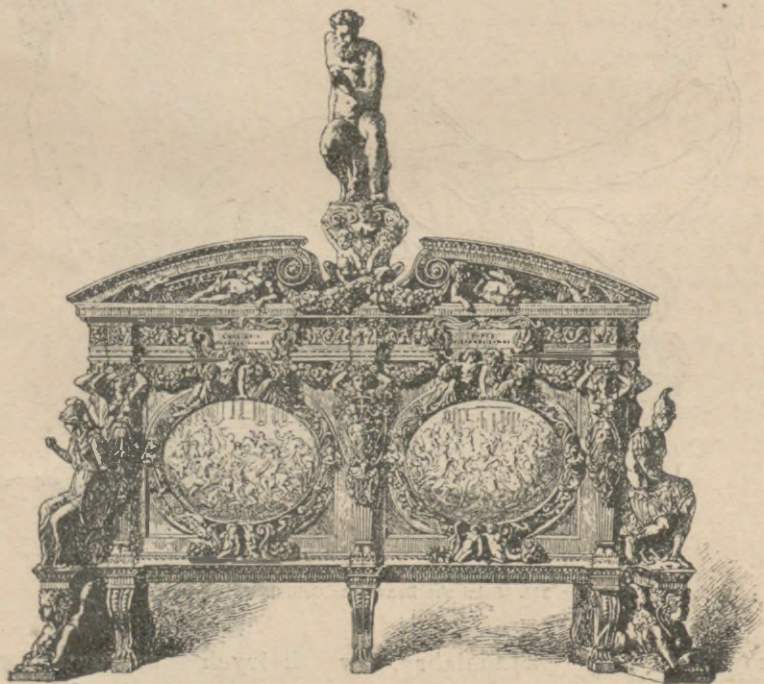


Fig. 315. T. zw. kasetta farnezyjska. Neapol. Muzeum.

rzeźbę, najlepiej wskazuje nam na wysokie zalety włoskich wyrobów złotniczych. Pod względem wykonania technicznego artyści włoscy nie przewyższają bynajmniej mistrzów cudzoziemskich; ogólnie jednak odznaczają się większem poczuciem wykwintniejszych form artystycznych i doskonalszym rysunkiem. Złotnikom włoskim należy również przyznać bogatą wyobraźnię. Co za przedziwne i rozmaite kształty nadają oni uchom dzbanków i pater, w jak zmysłowy sposób umieją kształtować otwór dzbanka, nadając mu formę liścia palmowego lub dyademu, podczas gdy część górna wklęśła wyobraża głowę!

Renesans charakteryzują wyjątkowo te wyroby złotnicze, w których fantazyja artysty, zrywając ze ściśle architektonicznymi zasadami, buja w świecie motywów roślinnych i zwierzęcych, zastosowuje je w ozdobach naczyń i sprzętów, łącząc w nich wdzięk



Fig. 316. Snycerskie ozdoby drzwi. Barile. Rzym. Loggie.

plastyczny i malarski. Ze szlachetnych i półszlachetnych kamieni, jak agat, jaspis, lapis lazuli, nawet z muszel, dobierając kolory, układa artysta pełne życia postaci, kształtuje wszystkie części naczyń, ucho, nogę, ujęcie – dekoracyjnie i bogato. Najślynniejszym przykładem tej sztuki jest solniczka *Benvenuta Cellini*, znajdująca się

obecnie w cesarskim skarbcu w Wiedniu. Na owalnej podstawie widzimy Neptuna z łodzią, która stanowi właściwie solniczkę; naprzeciwko niego siedzi Hera (Ziemia) ze świątynią u boku, przeznaczoną na naczynie dla korzeni; dokoła widzimy zwierzęta ziemne i wodne, ryby i muszle. Solniczka ta jest jedynym niezaprzeczeniem oryginalnym dziełem tego mistrza. Inne zaś, o których wspomina on w swoim życiorysie, na nieszczęście zaginęły, jak np. sprzączki papieskiego pluwiálu, lubo też autentyczności ich nie można dziś stwierdzić z zupełną pewnością. Zręczność swoją rozwinął on w najrozmaitszych gałęziach tej sztuki. Robił przepyszne oprawy dla gemm antycznych, odlewał, cyzelował i emaliował dzbanki, puhary, patery, wyrabiał kolczyki i pierścienie, kował zbroje i ze wszystkim tem łączył jeszcze żywą działalność rzeźbiarza. Benvenuto Cellini sławą swoją przyemił wszystkich złotników włoskich tak dalece, że nietylko wszystkie najlepsze utwory bywają zwykle jemu przypisywane, lecz cała ta sztuka nosi nazwę stylu Celliniego. Posiadał on jednak licznych współzawodników jak np. autora słynnej kasety farnezyjskiej w Neapolu *Bernarda da Castelbolognese* (fig. 315). Wszystkie rodzaje prac, w utworach jego stosowane, były już dawniej uprawiane jak np. emaliowanie, które w epoce renesansu przybrało nowy charakter. Zamiast średnio-wiecznych sposobów emaliowania zjawia się emalia wypukła (*émail translucide sur relief*), wykonywana w ten sposób, że na płycie z pomocą bardzo delikatnego dłutka i igły rytowniczej robiono płaskorzeźbę, którą powlekano cieniej lub grubiej tak przezroczystą emalią, że sama płaskorzeźba wydawała się kolorową.

Wyroby snycerskie po części należy zaliczyć do plastyki, po części do malarstwa. Snycerstwo odznacza się przede wszystkim tem, że lubo poddaje się prawom architektonicznym, bezpośrednio jednak zasad budownictwa nie rozwija. Obramienia, podziały i pola odgrywają rolę główną. Arcydziełem sztuki snycerskiej są drzwi łóż watykańskich, wykonanych za Klemensa VII, (fig. 316), jak również prace snycerskie w stancach dłuta *Giovani'ego Berile* ze Sieny, który, wraz ze swym bratem Antonim, wielką w tym kierunku rozwinęli działalność. Obok Florencyi na polu snycerstwa odznaczyła się także Wenecya. Ze snycerstwem współzawodniczy inkrustacja (*intarsia*), uprawiana głównie w Lombardyi przez braciszków klasztornych, dla których praca ta, wymagająca tak wielkiej cierpliwości, była bardzo odpowiednia. Na motywy zdobnicze składały się tu latorośle, arabeski, przedmioty żyjące i nieżyjące, instrumenty muzyczne, trofea, ptaki a nawet architektura, widoki i sceny historyczne. Dla takich atoli skomplikowanych obrazów

nie wystarczało zwykle zestawienie jasnego rysunku na tle ciemnym. Bejcowano więc i farbowano drzewo w celu otrzymania różnych półtonów. Pola stall, krat i drzwi najczęściej zdobiły inkrustacje, z którymi często łączono ozdoby snycerskie. Sztuka inkrustowania w w. 15 liczy pośród swoich przedstawicieli najsłynniejsze nazwiska, jak: Brunelleska, Giuliana da Majano; w epoce cinquecenta z najcenniejszymi utworami inkrustowanymi łączą się głów-



Fig. 317. Dzban majolikowy i talerz z Urbino. Berlin. (Kunstgewerbe Muzeum).

nie imiona dominikanów, jak Fra Giovanni'ego da Verona, Fra Damiana da Bergamo i in.

Sztuka garncarska zajmuje w renesansie wybitne stanowisko. Zaniedbana przez narody zachodnie, w wiekach średnich była uprawiana i rozwijana tylko przez ludy Wschodu. W ceramice perskiej ozdoby barwne z kwiatów i arabesków odgrywają rolę główną. Natomiast budowa naczyń, ich kształty plastyczne są rozwinięte słabo zwłaszcza, jeżeli się je porówna z antykami. Maurowie uprawiali tę sztukę również z powodzeniem i doskonale się znali na wyrobach

glinianych glazurowanych, których ozdoby, po większej części motywy liściaste na tle białym, trzymane pod światło, posiadają połysk metaliczny, żółto-czerwony. Zdaje się, że ojczyzną hiszpańsko-maurytańskiego garncarstwa była jedna z wysp Balearskich, Majorka, stąd zaś upodobanie do tego rodzaju wyrobów przeniosło się w wieku 15 do Włoch. Wskazuje na to przyjęta we Włoszech nazwa „majoliki“. We Włoszech białą, nieprzejrystą glazurę wynalazł



Fig. 318. Patera majolkowa z wizerunkiem kobiecym. Wiedeń. Muzeum austryackie.

już Luca della Robbia, stosował on ją wszakże tylko do ozdób architektonicznych i plastycznych. Ojczyzną zaś prawdziwą majolik włoskich jest Umbrya, gdzie powstał cały szereg pracowni. Wyliczymy najważniejsze: Deruta pod Perugią, Faenza, od której pochodzi nazwa fajansów, Gubbio, Pesaro, Urbino (fig. 317), Casteldurante. Sławą cieszyły się również Caffagiolo w Toskanii i Ferrara (fig. 319).

Najlepsze czasy dla majolik przypadają na pierwszą połowę w. 16. Wielkie koszta wojenne wypróżniły skarby książęce, zmu-

szaly do wyzbycia się nawet srebrnych naczyń i serwisów stołowych. Zamiast nich przeto zjawily się wyroby ceramiczne, które oczywiście, będąc przeznaczone na dwory, otrzymywały bogatsze artystyczne ozdoby i utracily charakter zwykłego naczynia domowego. Początkowo zadawalano się malowaniami arabeskami, robiono jasne ozdoby na tle kolorowem, niebieskiem lub złotem; później odważono się na reprodukcye z obrazów i starano się nadać glazurze połysk metaliczny, prawie rubinowo czerwony. Najlepiej robił to mistrz Giorgio inaczey *Giorgio Andreoli* († ok. 1525) z Pawii, który osiedlił się z dwoma braćmi w Gubbio, gdzie dostarczane zkaład przedmioty gliniane pociągali rubinową glazurą.

Z majoliką urbinacką wiążą się nazwiska *Xanta Avello* z Rovigo (do 1542) i *Orazia Fontany*. Majoliki są to przeważnie naczynia zbytkowe, nie przeznaczone do codziennego użytku. Patery, na których znajduje się wizerunek ideału z napisem obok w rodzaju: *Cintia bella*, *Beatrice diva* i t. p. (fig. 318) były prawdopodobnie miłosnymi darami. Ozdobami plastycznymi wyróżniają się również i inne naczynia, np. dzbany, i skutkiem tego muszą być wyłączone z liczby naczyń użytku codziennego. W czasach późniejszych wazono się na bogatsze ozdoby, odtwarzano więc większe kompozycje jak np.: sztychy podług Raffaela, samodzielnie wykonane rysunki; dla nich zaś najczęściej używano za wzór kompozycji *Battisty Franco*. Dobór barw zawsze jednak bywa w nich ograniczony, majoliki te bowiem posiadają tylko charakter dekoracyjny. Skutkiem tego naczynia z ozdobami czysto ornamentacyjnymi mają wyższość nad temi, które zdobią obrazy figuralne dlatego, że tu zawsze odczuwa się w nich pewną niezgodność między malarstwem dekoracyjnym, zawarunkowaniem barwnością konwencyonalną, a prawdą natury, której wymagają sceny historyczne lub portrety.

Wyroby *szklane* znajdują się w pewnem powinowactwie z ceramicznymi. Sztuka ta w antykach doszła do zadziwiającej doskonałości, zdolna do zupełnego naśladowania szlachetnych kamieni i kamiei za pomocą spławu szklanego, produkując przytem lekkie, przezroczyste i siatką szklaną powleczone szklanki. Bizantyjczycy odziedziczyli antyczną tę sztukę i cały świat zaopatrywali w kolorowe emaliowane wyroby szklane. Z Bizancyum dostała się ona do Wenecyi, tu zaś z powodu, że proceder jej mógł zagrozić miastu poza-rem, umiejscowila się na wyspie Murano. Wenecya nie wyprzedzila w tej sztuce Wschodu, wyroby jej jednak odznaczają się specjalną zaletą. Istotę szkła, polegającą na jego podatności do wydymania i wyginania, wyzyskano tu w najdoskonalszy sposób. *Millefiori* weneckie i szkła filigranowe długo uważano za nie do naśladowania.

Umiano np. tak stapiać razem nitki różnobarwnego szkła, że przy zachowaniu barw, bez względu na kształt i kierunek, biegły równoległe lub skręcały się ślimakowato. Właściwość szkła wyzyskano tu również w nadawaniu zręcznych fantastycznych kształtów ujęciom i nogom naczyń.

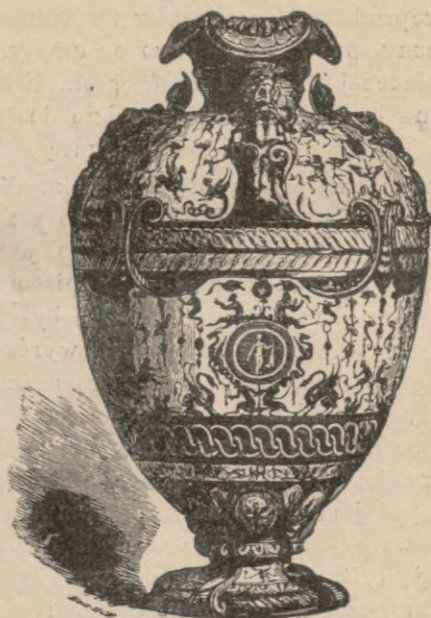


Fig. 319. Wazon majolikowy z Ferrary.

KONIEC TOMU TRZECIEGO.

SPIS RZECZY

do tomu III.

A. Niccolo Pisano i Giotto.

Rzeźby z XII i XIII w Weronie i Parmie, str. 1; we Florencyi, str. 6, w Pistoii i w Lucce str. 7.—Rzeźba południowo-włoska z czasów Fryderyka II str. 10.

Niccolo Pisano. Stosunek jego do antyków. Kazalnica w baptysteryum; w Pizie. str. 10. Arnolfo di Cambio, Fra Guglielmo, str. 14. Giovanni Pisano. Zmiany w kierunku: żywość twarzy i wyrazów. Kazalnice w Pistoii, Pizie i w Prato, str. 15.—Andrea Pisano i rzeźba florencka pod wpływem Giotta (płaskorzeźby na wieży i na pierwszych drzwiach baptysteryum); Orcagna (Andrea di Cione); rzeźba dekoracyjna: kapitele w pałacu dożów w Wenecyi; obramienia drzwi katedry we Florencyi (Piero Tedesco), str. 16.

Giotto. Jego poprzednicy (Cimabue), str. 21. Charakterystyka jego stylu, str. 22. Obrazy ściennie w Assyżu, Florencyi i w Padwie, str. 25.—Uczniowie i następcy Giotta (Orcagna, Spinello), str. 28. Wpływ zakonników kających na sztuce; freski kaplicy Hiszpańskiej, str. 29. Freski na Campo Santo w Pizie, str. 33.

Duccio i malarstwo kościelne w Sienie, str. 35. Simone Martini (freski w ratuszu), str. 36. Bracia Lorenzetti, freski w ratuszu (dobry i zły rząd). str. 37.

Malarstwo w XIV w Rzymie i Padwie str. 39.

B. Wiek XV-ty, Renesans wczesny.

1. ARCHITEKTURA. Istota renesansu włoskiego i stosunek do antyków (Leon Battista Alberti), str. 40. Brunellesco, str. 45. Pałace florenckie (Michelozzo, Benedetto da Majano, Cronaca), str. 47.

Leon Battista Alberti, str. 50. Bracia Sangallo. str. 52. Działalność budowlana w Rzymie i w Urbino. str. 55.—Bramante w Medyolanie. str. 58. Kartuzi pod Pawią. str. 61.—Tum w Turynie; pałace w Bolonii, Weronie i Brescii. str. 62.—Budowle Lombardich w Wenecyi, str. 66. Ozdoby plastyczne we Włoszech północnych, str. 68.

2. RZEŻBA. Współzawodnictwo w sprawie drugich drzwi baptysteryum florenckiego; Ghiberti i jego rówieśnicy, str. 69.

Donatello, str. 75. Jego utwory na fasadzie katedry, na Kampanili i na Or San Michele. str. 76. Jego biusty; str. 75. Utwory jego w bronzie. str. 83. Rzeźba na kazalnicy k. ś. Lorenzo we Florencyi, str. 85.

Luca della Robbia. Utwory jego w marmurze, bronzie i glinie. str. 86.—Szkoła Robbii (Andrea i Giovanni). str. 88. Agostino di Ducio str. 90.

Jacopo della Quercia. Sztuka dekoracyjna w Sienie. str. 91.—Rzeźbiarze florenccy: Bernardo i Antonio Rosselino, Desiderio da Settignano, str. 96. Civitale, str. 97. Mino da Fiesole, str. 98. Benedetto da Majano, str. 99. Bracia Pallajuoli, str. 102. Verocchio str. 102.

Rzeźbiarze lombardzcy: Bellano, Riccio, Gagini, Laurana, str. 107. Ozdoby plastyczne u Kartuzów pod Pawią, str. 109.—Medale, plakiety, str. 112.—Rzeźba w Wenecyi: Antonio Rizzo, Pietro Solaro, Leopardi, str. 115.

3. MALARSTWO. Dążności realistyczne, studia nad naturą, koloryt i perspektywa. Masaccio i jego freski w kaplicy Brancacci, str. 116. Masolino str. 118.—Współcześni florentzycy: Uccello, Castagno, Domenico Veneziano, str. 124.—Fra Giovanni da Fiesole, str. 125.

Fra Filippo Lippi, str. 129. Benozzo Gozzoli, str. 131. Botticelli, str. 133. Filipino Lippi, str. 134. Ghirlandajo, str. 136.—Andrea Verocchio i jego szkoła, str. 140. Lorenzo di Credi, str. 143. Piero di Cosimo, str. 144.

Szkoły miejscowe we Włoszech środkowych i artyści wędrujący. Pierodella Francesca, str. 144. Mellozo da Forli, str. 146. Signorelli, str. 149.—Szkoła Padewska, str. 151. Jacopo Bellini, str. 153. Mantegna, freski w Padwie i Mantui, str. 152.—Rozwój miedziorytu włoskiego, str. 158.—Szkoła wenecka: Jan i Antoni da Murano, str. 159. Antonello da Messina, str. 160. Szkoły lombardzkie miejscowe: Werona i Wicenza (Vittore Pisano, Liberale, Buonsignori. Montagna, str. 162. Medyolan (Foppa, Borgognone, Bramantino), str. 162.—Szkoła ferraryjska: Cossa i Tura, str. 163. Lorenzo Costa i Ercole Grandi, str. 165. Francia i malarstwo kościelne w Bolonii, str. 166.—Szkoła umbryjska (Timoteo Viti, Giov. Santi, Nelli, Alunno, Gentile da Fabriano), str. 167.—Fiorenzo di Lorenzo Perugino, str. 168. Pinturicchio, str. 174.

C. Wiek XVI-ty: rozkwit renesansu.

Wstęp. Florencja po śmierci Wawrzyńca Wspaniałego; wpływ Savonaroli na sztukę. Przewaga Rzymu jako środowiska sztuki. Wykopaliska i studowanie antyków, str. 177. Wyzbywanie się w sztuce pierwiastków narodowych, str. 179.

1. ARCHITEKTURA. Istota renesansu z okresu rozkwitu, str. 181. Bramante i jego szkoła, 183. Antonio da Sangallo; Peruzzi, str. 186.—Działalność Raffaela jako budowniczego, str. 191. Giulio Romano, str. 193.

Działalność Michała Anioła—budowniczego we Florencji i Rzymie str. 193. Historia budowy kościoła ś. Piotra, str. 194. Wpływ Michała Anioła na pokolenie młodsze budowniczych, str. 197. Vignola i Serlio; kościół Jezuitów w Rzymie str. 199.

Budownictwo pałacowe w Genui, str. 200. Werona (Sanmicheli) str. 206. Jacopo Sansovino w Wenecji, str. 206.—Palladio. Badania naukowe budownictwa (Teatro Olimpico, klaszter Carita); pałace i wille w Wicency, str. 207. Kościoły Palladia w Wenecji, str. 209. Ozdoby fasad plastyczne i malowane; sgraffito, str. 213. Ozdoby wewnętrzne (groteski i stucco), str. 215. Rzymskie malarstwo dekoracyjne (Pinturicchio, Giovanni da Udine, Giulio Romano, Perino del Vaga), str. 217.

3. RZEŻBA I MALARSTWO WE WŁOSZECH ŚRODKOWYCH W PO-CZĄTKACH W. XVI. Sztuka we Francji; kierunek idealizujący w rzeźbie str. 222. Andrea Sansovino (Chrząst Chrystusa na baptysteryum we Florencji, grobowce w S. Maria del Popolo), str. 224.—Jacopo Sansovino. Jego uczniowie i pomocnicy (Campagna, Vittoria), str. 227.—Tribolo i Alfonso Lombardi w Bolonii.

Malarska szkoła florencka. Fra Bartolommeo, str. 231. Rozwój techniki malarskiej; poprzedzanie obrazów rysunkami, str. 236. Mariotto Albertinelli str. 236. Andrea del Sarto, str. 238.—Sienieńska szkoła malarska, Sodoma (freski w Monte Oliveto), str. 241. Pacchia; Peruzzi; Beccafumi, str. 224.

3. LEONARDO, MICHAŁ ANIOŁ I RAFFAEL. a. Leonardo da Vinci. Pochodzenie, nauka, prace młodzieńcze, str. 246. Jego wielostronność. Tratta-to della pittura str. 249. Leonardo na dworze L. Sforzy w Medyolanie (posąg konny, portrety kobiece, Wieczera Pańska) str. 249. Karton; Mona Liza; ś. Anna samotrzecia, str. 252.—Lombardzka szkoła malarska. Andrea Solario; Boltraffio, Gaudenzio Ferrari, Bernardino Luini str. 258.

b. Michał Anioł przed śmiercią Juliusza II. Indywidualność jego sztuki, str. 260. Wychowanie i dzieła młodzieńcze. Ucieczka do Bolonii i powrót do Florencji, str. 262. Ś. Rodzina w Trybunie i „Kąpiący się żołnie-

rze", str. 264. Wyjazd do Rzymu; zamówienie na grobowiec Juliusza II; malowanie kaplicy Sykstyńskiej, str. 265. Powrót do Florencji, str. 272.

c. Raffael, jego pochodzenie i nauka; wpływ Perugina, str. 272. Sen rycerza i inne prace młodzieńcze, str. 277. Raffael we Florencji, obrazy Madonn i portrety, str. 278. Raffael w Rzymie, str. 282. Freski w Stanzach, str. 283. Madonny i portrety z czasów Rzymskich; portret Juliusza II, str. 289. Loggie, str. 295.—Freski w Farnesinie, str. 297. Wielostronna działalność Raffaela (budowa k. ś. Piotra, rysunki dla miedziorytów) Madonna Sykstyńska, Przemienienie Pańskie str. 300. Szkoła Raffaela, str. 301.

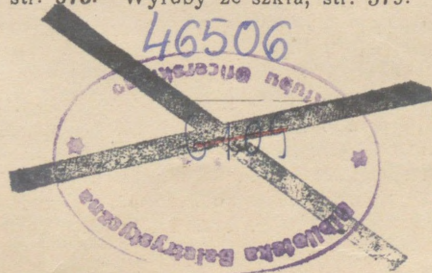
d. Późniejsza działalność Michała Anioła. Grobowce Medyceuszów, str. 301. Pomnik Juliusza Medyceusza, str. 304. Sąd ostateczny w kaplicy Sykstyńskiej, str. 309.—Freski w kaplicy ś. Pawła w Watykanie. Uczniowie Michała Anioła (Daniele da Volterra, Sebastiano del Piombo) str. 309. „Pieta” i studia architektoniczne oraz plany, str. 310.

4. MALARSTWO w w. XVI WE WŁOSZECH PÓŁNOČNYCH. Znaczenie szkół miejscowych; szkoła ferraryjska (Garofalo, Mazzolino Dosso Dossi) str. 312. Corregio, str. 313. Parmegianino, str. 315. Giulio Romano, str. 315.—Szkoła wenecka. Wpływ Wschodu i zamiłowania patrycjuszów do okazałości, 318. Giovanni Bellini, str. 319. Gentile Bellini; Carpaccio; Cimada Conegliano i Marco Basaiti, str. 321—Giorgione. Obraz nastrojowy, str. 322. Madonna z Castelfranco, t. z. Rodzi na Giorgiona. Trzej filozofowie, Wenus śpiąca, str. 323—Palma Vecchio, str. 325.—Sebastiano del Piombo, str. 329. Lorenzo Lotto, str. 330.—Tycjan: jego stosunek do Giorgiona; jego obrazy wcześniejsze, str. 330. Prace jego w pałacu dożów, stosunki z księżętami, str. 336. Wenus urbinacka, str. 335. Portrety, str. 336. Obrazy z lat późniejszych, str. 341.—Giovanni Antonio da Pordenone, str. 343. Parys Bordone, str. 305. Romanino, Moretto, Moroni, str. 346.—Zakończenie szkoły weneckiej, Tintoretto. Wpływ Michała Anioła; wielkie obrazy dekoracyjne do pałacu dożów, str. 346.—Paolo Veronese str. 346. Dekoracyjność jego malarstwa, str. 351.

5. KONIEC RENESANSU. Utwory artystyczne renesansu późnego; zaniebdanie rysunku; zubożenie fantazyi; portrety i posągi, str. 352.—Rzeźba dekoracyjna, fontanna delle Tartarughe Landiniego, str. 353. Cellini i Guglielmo della Porta; Bandineli, str. 355.—Giovannida Bologna str. 357.—Upadek malarstwa pomnikowego; portret (Vasari, Bronzino, bracia Zuccaro, Cavaliere d'Arpino. Baroccio), Niccolo della Pomerance, str. 358.—Akademie i gminy artystyczne w miastach mniejszych (Ercolle; Cesare Procaccini; Luca Cambiaso; Campi; Innocenzo da Imola; Pelegrino Tibaldi, str. 360.

Renesans włoski w przemyśle artystycznym.

Stosunek sztuki do przemysłu artystycznego. Wpływ architektury na ukształtowanie i podziały przedmiotów użytku, ozdób ściennych, kominków i t. p. str. 361. Ozdabianie kościołów i pałaców utworami sztuki małej (ołtarze, grobowce, cyborya, chrzcielnice i t. d.) str. 365. Odlewy z brązu (Riccio), str. 369. Wyroby ze srebra i złota (Cellini, Bernardo da Castelbolognese) str. 370. Garncarstwo, str. 373. Wyroby ze szkła, str. 375.



SPIS RYCIN.

	Str.		Str.
Płaskorzeźba z portalu koś św. Zenona w Weronie	4	Przez Giovaniego Pisano	15
Płaskorzeźba z chrzcielnicy w S. Giovanni w Weronie	5	Posąg Matki Boskiej w Prato. Giovanni Pisano	16
Fragment Zdjęcia z Krzyża B. Antelami'ego w katedrze Parmeńskiej.	5	Stworzenie kobiety. Płaskorzeźba z tumu w Orvieto. Giovanni Pisano	17
Narodziny Chrystusa. Płaskorzeźba z kazalnicy w S. Leonardo we Florencyi	6	Z płaskorzeźby „Zmartwychwstanie” w tumie w Orvieto. Giovanni Pisano	17
Narodziny Chrystusa. Płaskorzeźba Guida da Como na kazalnicy w S. Bartolomeo w Pistoii	7	Ścięcie głowy Janowi Chrzcielowi. Andrea Pisano. Płaskorzeźba na drzwiach południowych Baptysterium we Florencyi	18
Biust. Raveilo pod Amalfi	8	Rolnictwo i rzeźba. Płaskorzeźby na dzwonnicy we Florencyi. Andrea Pisano	19
Biust. Muzeum Berlińskie	8	Sąd Salomona. Głowica z pałacu Dożów w Wenecyi	20
Kazalnica Nicola Pisano w Baptysterium Pizańskim	9	Płaskorzeźba z portalu południowego katedry we Florencyi. Piero Tadesco	21
Trzej Królowie. Z kazalnicy Baptysterium Pizańskiego	10	Madonna Ruccellai. Cimabue Florencya. S. Maria Novella	22
Scena w świątyni. Z kazalnicy Baptysterium Pizańskiego	11	Św Joachim przybywa do pastery. Giotto. Padwa, Capella dell'Arena	23
Madonna z grobowca kardynała de Braye w Orvieto. Przez Arnolfa di Cambio	12	Opłakiwanie Chrystusa. Giotto. Padwa. Capella dell'Arena	25
Grobowiec (arka św. Dominika w S. Domenico w Bolonii (bez posągu końcowego). Płaskorzeźba wielka na cokóle jest roboty Niccola Pisano i Fra Giugliema).	13	Uczta u Heroda. Giotto. Florencya. S. Croce.	26
Św. Dominik wraca życie rycerzowi który spadł z konia. Płaskorzeźba z grobowca św. Dominika w Bolonii. Przez Niccola Pisano i Fra Giugliemo.	14	Sw. Benedykt przepowiada Totyli jego koniec. Malowidło ścienne Spinella w S. Miniato we Florencyi.	28
Wymordowanie dzieci w Betleem. Płaskorzeźba z kazalnicy w koś. św. Andrea w Pistoii.		Powrót papieża Aleksandra do Rzymu. Malowidło ścienne Spinella w Pal. Publico w Sienie	29
		Św. Franciszek zaślubia ubóstwo. Obraz ścienny Giotta w koś.	

II.

	Str.		Str.
dolnym w Assyżu	30	Kartuzi pod Pawią	62
Tryumf śmierci. Obraz ścienny w Campo santo w Pizie . . .	31	S. Francesco w Ferrarze. Wnę- trze	63
Z malowań na ścianie w kapli- cy hiszpańskiej w S. Maria Novella we Florencyi	32	Pal. Fava w Bolonii	63
Madonna na tronie (Majestas). Duccio. Siena Pal. Publico . .	33	Loggia del Consiglio w Weronie Przez Fra Gioconda	64
Majestates (część środkowa) Si- mone Martini, Siena, Pal. Pu- blico	34	Pal. Municipale w Brescii . . .	65
Guldoriccio Fogliani. Simone Martini. Siena. Pal. Publico . .	36	S. Maria dei Miracoli w Wene- cyi. Pietro Lombardo	66
Głowa Zgody z obrazu pułku dobrego Ambrogia Lorenzetti Siena, Pal. Publico	37	Pal. Bendramin Calergi w Wene- ncyi. Pietro Lombardo	67
Męczeństwo św. Jerzego. Alt- chiero da Zevio. Padwa, kapli- ca S. Felice in Santo	38	Dziśdziniec w pałacu Dożów w Wenecyi. Antonio Bregno . .	68
Kapitel kolumny w Pal. Scrofa we Florencyi	39	Ewangielista Mateusz. Z daw- nych drzwi Ghiberti'ego w Baptysterium we Florencyi . .	69
Kapitel pilastra. Wenecya, S. Maria di Miracoli	41	Ofiara Izaaka. Piaskorzeźba bron- zowa Brunellesca. Florencya. Muzeum Narodowe	70
Portal południowy tamu w Co- mo	43	Ofiara Izaaka. Piaskorzeźba Ghibert'ego Florencya. Mu- zeum Narodowe	71
Ornament pilastrowy. Medyolan S. Satiro	44	Drzwi główne Baptisteryum flo- renckiego p. Ghibertiego	72
Katedra we Florencyi	45	Stworzenie człowieka i wypę- dzenie z raju. Fragment z dru- gich drzwi Ghibartiego. Bap- tisterium florenckie	73
Kaplica de'Pazzi w podwórzu klasztornem w S. Croce	46	Św. Stefan. Posąg bronzowy Ghibart'ego Or San Michele we Florencyi	74
Rustica pałacu Pitti we Floren- cyi. Brunellesco	48	Św. Piotr. Posąg marmurowy Donatella Or San Michele we Florencyi	74
Palazzo Strozzi we Florencyi. Benedetto da Majano	49	Św. Jan Ewangielista Donatella Florencya. Trybuna katedry . .	75
Palazzo Strozzi we Florencyi. Przecięcie dziedzińca	49	Św. Jerzy. Posąg marmurowy Donatella na Or San Michele we Florencyi (Oryginał w Mu- zeum Narodowem)	76
Palaz. Guadagni we Florencyi Przez Cronaca	50	Jan Chrzciciel. Posąg bronzowy Donatella. Berlin Muzeum . . .	77
Fasada koś. S. Maria Novella we Florencyi. Leon Battista Alberti	51	Dawid. Posąg bronzowy Dona- tella. Florencya. Muzeum Na- rodowe	78
Pal. Rucellai we Florencyi, L. B. Alberti i Bern. Rossellino . .	52	Biłst terrakotowy Niccola da Uzzano Donatella Florencya. Muzeum Narodowe	79
Portal w S-ta Maria Novella we Florencyi	53	Św. Cecylia. Piaskorzeźba Do- natella (?) Własność lorda Elcho	80
Wnętrze koś. San Francesco da Rimini	54	Z fryzu z dziełmi Donatella. Flo- rencya, Museo di S. M. di Fiore	81
S. Francesco w Rimini. Przez L. B. Albertiego	55	Zwiastowanie. Tabernakl mar- murowy Donatella. Florencya. S. Croce	82
Grób św. w koś. S. Pancrazio we Florencyi. Przez L. B. Al- bertiego	56	Posąg bronzowy Gattamelaty w Padwie. Donatella	83
Madonna di San Viaggio w Mon- tepulciano. Przez Antonia di S. Callo starszego	57	Ukrzyżowanie. Piaskorzeźba bronzowa Donatella. Floren- cya, S. Lorenzo	84
Zakrystya w S. Spirito we Flo- rencyi. Przez Giugliano da San Gallo	58		
Palazzo del Pretorio w Pieuzy. Bernardo Rossellino	59		
Podwórze pałacowe w Urbino . S. Maria della Croce pod Crema .	60 61		

III.

	Str.		Str.
Z fryzu z dziećmi Luki della Robii (marmur). Florencyja. Museo S. M. di Fiore . . .	85	bronzowa Verocchia or San Michele we Florencyi . . .	106
Płaskorzeźba ceramicz. Giovanni'ego della Robia. Kolonia. Zwiastowanie. Płaskorzeźba ceramiczna Andrzeja della Robia. Florencyja. Spedale degli Innocenti	86	Oplakiwanie Chrystusa. Ceramiczna grupa kolorowa Guida Mazzoni. Modena S. Giovanni	107
Dziecko w powijaku. Płaskorzeźba ceramiczna Andrzeja della Robia. Florencyja Spedale degli Innocenti	87	Madonna del Popolo. Grupa z ceramiczki Antonia Begarelli. Modena. Museo civico	108
Część fryzu terakotowego na Ospedale del Ceppo w Pistoja	89	Pieta. Płaskorzeźba Christofora Solari. Z ołtarza wielkiego w Certozie p. Pawią	109
Ukrzyżowanie Płaskorzeźba bronzowa Agostina di Duccio Florencyja. Muzeum Narodowe	90	Z grobowca Gian-Galeazza. Visconti. Certosa p. Pawią	110
Ucieczka do Egiptu. Płaskorzeźba marmurowa Jakóba della Quercia. Bolonia. Portal w S. Petronio	91	Mianowanie Gła-Galeazza na wodza głównego. Płaskorzeźba Amadea. Z grobowca Gian Geleazza w Certozie pod Pawią	111
Z grobowca Galeazza Bentivoglia. Jakóba della Quercia Bologna, S. Giacomo maggiore .	92	Przez Wiktora Pisano	112
Biust portretowy—Desideria da Settignano. Berlin. Muzeum .	93	Przez Boldu	112
Biust marmurowy Piotra di Medici—Mino da Fiesole. Florencyja Muzeum Narodowe .	93	Przez Wiktora Pisano (Plakiety i monety pamiątkowe z wieku 15 i 16)	112
Grobowiec Marzuppiniego. Desiderio da Settignano Florencyja S. Croce	94	Grobowiec doży Bendramina Aleksandra Leopardi'ego. Wenecya. S. Giovanie Paolo . . .	114
Z grobowca Leonarda Bruni. Bernardo Rosselino. Florencyja S. Croce	95	Uczta Heroda. Salome z głową Jana Chrzciciela. Obraz ścienny Masolina w Castiglione d'Olona	116
Zwiastowanie. Płaskorzeźba marmurowa Bernarda Rosselina. Empoli. Misericordia	96	Fragment Ukrzyżowania p. Masolina w S. Clemente w Rzymie	117
Św. Sebastian. Antonia Rosselina Empoli. Tum	97	Popętnienie grzechu. Masolino Florencyja. Carmine	118
Część dolna ołtarza Regulusa w Civitale. Lucca. Tum	98	Wypędzenie z raju. Masacio. Florencyja. Carmine	118
Wiara. Płaskorzeźba marmurowa Mattea Civitale. Florencyja. Muzeum Narodowe . . .	99	Uzdrowienie chromego. Wskreszenie Tabithy. Obraz ścienny Masolina w kaplicy Brancaccich	119
Cyboryum Benedetta de Majano. Siena, S. Domenico	100	Grupa z obrazu ściennego Masolina w Castiglione d'Oldona	120
Kazalnica w S-ta Croce we Florencyi. Benedetto da Majano	101	Głowy z obrazów ściennych w kaplicy Brancaccich we Florencyi	121
Śty Franciszek przed Inocentym III. Płaskorzeźba Benedetta da Majano. Florencyja Kazalnica w S. Croce	102	Grosz celnika. Obraz ścienny Massacia. Kaplica Brancaccich w koś. del Carmine we Florencyi	122
Posąg Bartolommea Colleoni Verocchia. Wenecya	103	Bitwa pod Egidio. Obraz ścienny Pawła Ucelio. Londyn. Galeria Narodowa	123
Głowa Colleoni'ego z tegoż pomnika	104	Anioł trąbiący na puzonie (na ramach Madonny siedzącej na tronie) przez Fra Angelico da Fiesole. Florencyja. Uffizi . . .	124
Dawid. Posąg bronzowy Verocchia. Florencyja Muzeum Narodowe	105	Zwiastowanie. Obraz ścienny Fra Angelico da Fiesole. W klasztorze S. Marco we Florencyi	126
Chrystus i św. Tomasz. Grupa			

IV.

Str.	Str.		
Św. Wawrzyniec przed prefektem Deciuszem. Obraz ścienny Fra Angelico da Fiesole w kaplicy Mikołaja V-go w Watykanie	127	Rysunek Jakóba Belliniego. Paryż. Luwr	152
Madonna Filipa Lippi. Florencyja. Pitti	128	Św. Jan chrzcił poganina. Mantegna. Padwa. Eremitani	153
Koronacya Matki Bożej. Filipo Lippi. Florencyja. Akademia	130	Margrabia Ludwik II z rodziną. Mantegna. Mantua. Castello di Corte	154
Z pochodu Trzech Królów. Obraz ścienny Benozza Gozzoli. Florencyja. Pal. Riccardi	131	Z pochodu tryumfalnego Cezara. Mantegna. Zamek Hamptoncourt	155
Narodziny Venus. Botticelli. Florencyja. Ufici. Obraz ścienny Botticellego. Rzym. Kaplica Syxtyńska	132	Z fresku na suficie Mantegni w Castello di Corte w Mentui	156
Mojżesz i czerwona Korah. Botticelli	133	Madonna z św. Janem i Magdaleną. Montegna. Londyn—Galerja Narodowa	157
Madonna z aniołami. Botticelli. Florencyja	135	Włoski miedzioryt (około 1450) Berlin	158
Z tryumfu św. Tomasza z Aquino. Obraz ścienny Filipa Lippi. Rzym. S. Maria Sopra Minerwa	136	Madonna ze świętymi. Luigi. Vivarini. Wenecya. Akademia	160
Męczeństwo św. Piotra. Filippino Lippi. Florencyja. Kaplica Braccacci	137	Hołd pasterzy. Carlo Crivelli. Strasburg. Muzeum	161
Wizya św. Bernarda p. Filipina Lippi. Florencyja-Badia	138	Ukazanie się Matki Boskiej. Vittora Pisano. Londyn. Galerja Narodowa	163
Hołd Trzech Króli. Dom. Ghirlandajo. Florencyja. Spedale degli Innocenti	139	Zwiastowanie. Francesco Cossa. Dreżno	164
Odwiedziny. Obraz ścienny D. Ghirlandajo. Florencyja. S. Maria Novella	140	Ogród Muz Izabelli d'Este. Lorenzo. Costa. Paryż. Luwr	163
Chrzest Chrystusa. Verocchio. Florencyja. Akademia	141	Madonna w ogrodzeniu róż. Francesco Francia. Monachium. Pinakoteka	166
Tobiasz prowadzony przez aniołów. Verocchio (?). Florencyja. Akademia	142	Hołd Trzech Królów. Gentile da Fabiano. Akademia	168
Uwielbienie Dzieciątka Jezus. Lorenzo di Credi. Florencyja	143	Grupa środkowa Wręczenia kluczków. Pietro Pierugino, Rzym. Kaplica Syxtyńska	170
Królowa Saby, kłęcząca przed drzewem Krzyża Świętego. Obraz ścienny Piera de Franceschi. Arezzo	145	Chrysus na Krzyżu. Perugino. Florencyja. S. Maria Magdalenena de Pazzi	171
Sykstus IV przyjmuje uczonogo Platyna. Obraz ścienny Melozza da Forli. Rzym. Watykan	146	Dekoracye ścienne Perugina w Combio w Perugii	172
Anioł-Melozza da Forli. Rzym. Baz. św. Piotra	147	Madonna, modląca się do Dziecka Florencyja. Gal. Pitti	173
Grupa niższa z Upadku Antychrysta. Signorelli. Orvieto. Capella nuova w tumie	148	Enensz Sylwiusz, poseł przyjmowany przez króla szkockiego. Obraz ścienny Pinturicchia. Slena. Biblioteka katedralna	175
Kara potępionych. Signorelli. Orvieto. Capella Nuova	149	Anioł (Leonarda) z chrztu Chrystusa Verocchia	176
Grupa niższa (prawa) z Upadku Antychrysta. Signorelli. Orvieto. Capella nuova	150	Maria delle Grazie. Bramante. Fasada Cancellarii w Rzymie. Bramante	181
Rysunek Jakóba Belliniego. Paryż. Luwr	151	Gzysm koronujący i okno Cancellarii. Bramante	182
		Tempietto przy S. Pietro in Montorio w Rzymie. Bramante	183
		La Madonna di Loreto z Casa Santa. Bramante	185
		Madonna della Consolazione w Todl. Cola da Caprarola	186
		Fasada pałacu Farnezyjskiego	

	Str.		Str.
w Rzymie. Antonio da Sangal- lo.	187	da w Rzymie. Giulio Romano.	220
Gzysmowanie na pałacu Farne- zyjskim.	188	Tab. Z pałacu Doria w Genui. Chrystus zmartwychwstały. Gru- pa marmurowa Alfonsa Lom- bardi. Bologna. S. Petronio.	222
Willa Farnesina w Rzymie. Bal- tassere Peruzzi.	189	Faryzeusz i Lewita. Figury bron- zowe Rustici. Florencyja. Ba- ptisterium.	224
Fasada byłego pałacu dall'Aqui- la w Rzymie. Raffael.	189	Chrzest Chrystusa. Grupa mar- murowa Andrzeja Sansovino. Florencyja. Baptisterium.	225
Część piętra pałacu Spada w Rzymie. Dekoracya stucco. p. Giulia Mazzoni.	190	Grobowiec Aksaniasza Sforzy. Andrea Sansovino. Rzym. S. Maria del Popolo.	226
Pał. Prefettizio w Pesaro Giro- lamo Genga.	191	Bachus. Jacopo Sansovino. Flo- rencyja. Muz. nar.	227
Hala ogrodowa pał. del Te w Mantui. Ginlio Romano.	192	Wskreszenie utopionego. Pła- skorzeźba Jakóba Sansovina. Padwa, Santo.	228
Plan poziomy koś. św. Piotra. Bramante.	193	Hołd trzech królów. Płaskorzeź- ba Alfonsa Lombardi na coko- le arki Ś. Dominika. Bolonia.	229
Plan poziomy koś. św. Piotra. Michał Anioł.	194	Oplakiwanie Chrystusa. Fra Bar- tolommeo. Florencyja. Pał. Pitti. Chrystus przyniesiony do świą- tyni. Fra Bartolommeo. Wie- deń. Muzeum dworskie.	231
Widok fasady koś. św. Piotra pod- ług planu Michała Anioła.	195	Madonna na tronie w otoczeniu Świętych. Fra Bartolommeo. Florencyja. Uffizi.	233
Plan poziomy koś Św. Piotra w Rzymie.	196	Rysunek Raffaella, podmalowany sepia. Studium do Dysputy. Windsor.	234
Wnętrze koś. Św. Piotra w Rzy- mie.	197	Rysunek lubryką Andrzeja del Sarto. Studium do złożenia do grobu w pał. Pitti. Floren- cyja.	235
Kolumnada placu Św. Piotra w Rzymie.	198	Odwiedziny. Albertinelli. Flo- rencyja. Uffizi.	237
S. Maria di Carignano w Genui. Galeazzo. Alessi.	199	Narodziny Maryi. Obraz ścienny Andrea del Sarto. Florencyja. Przedsiónek Annunziaty.	239
K. del Gesu w Rzymie. Vignola. Willa Seassi w Sampierdazena pod Genuą. Galeazzo Alessi.	201	Madonna del Sacco. Andrea del Sarto. Florencyja. Kruźganek Annunziaty.	240
Układ schodów w pał. Balbi w Genui.	202	Zwiastowanie. Andrea del Sar- to. Gal. Pitti.	241
Dziedzinniec uniwersytetu w Ge- nui.	203	Wesele Aleksandra z Roksana. Obraz ścienny Sodomy. Wil- la Farnesina. Rzym.	243
Pałac Canossa w Weronie. San- micheli.	204	Głowa Roksany.	244
Pałac Corner del Canale grande w Wenecyi. Jacopo Sansovino.	205	Św. Wiktor. Sodoma. Siena Pal. Publico.	245
Loggetta przy wieży w Wenecyi. Jacopo Sansovino.	206	Hołd magów. Leonardo da Vin- ci. Florencyja. Uffizi.	247
Biblioteka Św. Marka w Wene- cyi. Jacopo Sansovino.	208	Grupa z obrazu: Madonna pod skałą Leonardo da Vinci. Lon- dyn. Gal. narod.	248
Scena w Teatro Olimpio w Wi- cenzy. Andrea Pelladio.	209	Wieczerza Pańska. Leonardo da Vinci. Medyolan. Refektarz w S. Maria delle Grazie.	250
Pałac Thiene w Wicenzy. Pal- ladio.	210		
Bazylika w Wicenzy. Palladio.	211		
Kościół del Redentore w Wene- cyi.	212		
Fasada sgraffito we Florencyi. Zakończenie okna sgraffito w pal Corsi we Florencyi.	214		
Dekoracya sufitu z Cambio w Pe- rugli. Perugino.	216		
Dekoracye sufitu podług Serlia. Dekoracya łóż w Watykanie. Raffael.	217		
Z łóż Watykanu	218		
Ozdoby stiukowe w pałacu Spa-	219		

VI.

Str.	Str.		
Grupa konnych z Bitwy pod Anghiari. Leonardo da Vinci. Rysunek (Rubensa?) w Luwrze.	251	w Stanzach.	284
Mona Lisa. Portret Leonarda da Vinci. Luwr.	252	Wypędzenie Heliodora. Fresk Raffaela w Stanzach.	286
Karton do obrazu Madonna ze Św. Anną. Leonardo da Vinci. Londyn. Akademia.	253	Oswobodzenie Piotra. Fresk Raffaela w Stanzach.	287
Karykatury Leonarda. Luwr.	254	Pożar zamku. Fresk Raffaela w Stanzach.	288
Ecce homo. Andrea Solario. Medyolan. Muzeum Poldi-Pezzoli.	255	Madonna z rybą Raffael. Madryt. Prado.	290
Madonna z Dzieckiem. Gaudenzio Ferrari. Medyolan. Brera.	256	Św. Cecylia. Raffael. Bolonia. Pinacoteca.	291
Z fresków Luiniego w Saronno.	257	Portret Juliusza II p. Raffaela. Uffizi.	293
Powrót młodego Tobiasza. Bernardino Luini. Medyolan. Ambrosiana.	259	Cudowny połów. Karton Raffaela. Londyn. Kensington.	294
Walka centaurów. Piaskorzeźba Michała Anioła. Florencya. Casa Buonarrotti.	260	Kazanie św. Pawła w Atenach. Londyn. Muzeum Kensingtonskie.	296
Pieta. Grupa marmurowa Michała Anioła. Rzym, koś. Św. Piotra.	261	Sala Psycho w willi Farnesynie. Rzym.	298
Dawid. Michał Anioł. Florencya. Akademia.	262	Amor z Gracyami. Raffael. Farnesyna.	299
Ś-ta Rodzina. Michał Anioł. Florencya. Tribuna.	263	Transfiguracya. Raffael. Watykan.	300
Grupa z kartonu „Kąpiący się żołnierze“. Michał Anioł. Ze sztychu Raimondi'ego.	265	Z grobowca Juliusza Medyceusza. Florencya. S. Lorenzo	302
Freski Michała Anioła na sklepieniu kaplicy Syxtyńskiej.	266	Grobowiec Wawrzyńca Medyceusza. Michał Anioł. Florencya. S. Lorenzo.	303
Stworzenie Adama. Michał Anioł. Kaplica Syxtyńska.	268	Noc i dzień. Z grobowca Juliana Medyceusza. Florencya. S. Lorenzo	304
Stworzenie słońca i roślin. Michał Anioł. Kaplica Syxtyńska.	269	Mojżesz. Z grobowca Juliusza II Michał Anioł. Rzym. S. Pietro in Vinceli.	306
Prorok Jeremiasz. Michał Anioł. Kaplica Syxtyńska.	270	Chrystus jako sędzia świata. Grupa z Sądu ostatecznego Michała Anioła. Kaplica Syxtyńska.	308
Sybila erytrejska. Michał Anioł. Kaplica Syxtyńska.	271	Zdjęcie z Krzyża. Michał Anioł. Florencya. Tum.	310
Chrystus na krzyżu. Raffael.	273	Zdjęcie z Krzyża. Daniel da Volterra. Rzym. S. Trinita de' Monti.	311
Zaślubiny Maryi. Medyolan. Brera.	274	Z fresków Correggia na kopule w S. Giovanni w Parmie.	314
Zaślubiny Maryi. Perugino. Caen.	275	Madonna ze św. Sebastyanem. Correggio. Drezno.	316
Madonna Connestabile. Raffael. Petersburg.	276	Z pogromu olbrzymów. Obraz ścienny Giulia Romano. Montua. Pal. de Te.	317
Sen rycerza. Rysunek piórkowy Raffaela. Londyn. Gal. narod.	277	Sacra conversazione. Giov. Bellini. Wenecya.	319
Madonna del Granduca. Raffael. Pitti.	278	Z legendy o św. Urszuli. Carpaccio. Wenecya. Akademia.	320
Madonna ze szczygłem. Raffael. Uffizi.	279	Madonna na tronie. Giorgione Castelfranco.	322
Ś-ta Rodzina z barankiem. Raffael. Madryt. Prado.	280	T. zw. rodzina Giorgiona. Wenecya. Gal. Giovanelli.	324
Złożenie do grobu. Raffael. Gal. Borghese.	281	Śpiąca Wenus. Giorgiona. Wenecya. Gal. Drezdeńska.	325
Dysputa. Fresk Raffaela w Stanzach Watykanu.	283		
Szkola Ateńska. Fresk Raffaela			

VII.

	Str.		Str.
Grzech pierworodny. Palma Vecchio. Brunświk.	326	Posąg konny Filipa III. Giov. da Bologna i Pietro Tacca. Madryt.	354
Portret kobiety. (T. z. Violanta). Palma Vecchio. Wiedeń.	327	Fontanna Neptuna w Bolonii. Giovanni da Bologna.	356
S. Barbara. Palma Vecchio. Wenecya. S. Maria Formosa.	328	Merkury. Giovanni da Bologna. Florencyja. Museo nazionale.	358
S Chryzostom. Sebastiano del Piombo. Wenecya. S. Giovanni Chrisostomo.	329	Z drzwi loggii Watykańskich. Kominek marmurowy. Wenecya. Pałac dożów.	361
Madonna Lorenzo Lotto. Drezno. Miłość niebiańska i ziemska. Tycyan. Rzym. Gal. Borghese.	331	Wykładanie ścian z Sta. Croce we Florencyi.	362
Grosz czynszowy. Tycyan. Drezno.	332	Ornament pilastrowy. Wenecya. S. M. dei Miracoli.	363
Bachus i Ariadna. Tycyan. Londyn. Gal. narodowa.	333	Kołatka. Wiedeń. Muzeum austriackie.	364
Portret konny Karola V. Tycyan. Madryt. Prado.	334	Kołatka. Berlin. (Kunstgewerbe museum).	365
Księżna Urbino. Tycyan. Florencyja. Pitti.	335	Obsada do pochodni. Siena.	366
Wniebowzięcie Maryi. Tycyan. Wenecya. Akademia.	336	Latarnia z pał. Strozzi we Florencyi.	366
Madonna rodziny Pecaro. Tycyan. Wenecya. S. Marla dei Frari.	337	Rzeźbiona skrzynia. Florencyja. Museo Nazionale.	367
Zamordowanie Piotra Męczennika. Tycyan.	338	Kandelabr bronzowy Riccia. Padwa.	368
Grupa środkowa z uczty bogacza. Bonifazio. Wenecya.	339	Solniczka Benvenuta Cellini. Wiedeń.	369
Pierścień ś. Marka. Parys Bordone. Wenecya. Akademia	340	T. z. Kasety farnezyjska. Neapol. Muzeum	370
S. Marek zbawia niewolnika od śmierci męczeńskiej. Tintoretto. Wenecya. Akademia.	341	Snycerskie ozdoby drzwi. Bari. Rzym. Loggie.	371
Grupa środkowa Ukrzyżowania. Tintoretto. Wenecya. Scuola di s. Rocco.	342	Dzban majolikowy i talerz z Urbino. Berlin (Kunstgewerbe museum).	371
Uczta u Levity. Paweł Veronese. Wenecya. Akademia.	343	Patera majolikowa z wizerunkiem kobiecym. Wiedeń. Muzeum austriackie.	372
		Wazon majolikowy z Ferrary.	376

Biblioteka Główna
Akademii Obrony Narodowej

22202/III



03-022202-000-0