Inches 1 2 3 4 5 6 7 8

Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Colour Chart #13

DANES-PICTA .COM

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

C M Y K

R G B WH GR BL Grey Scale #13

A 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 B 13 14 15 16 17 18 19

DANES-PICTA .COM

HENRYK WÖLFFLIN

SZTUKA KLASYCZNA

KRAKÓW 1931

SZTUKA KLASYCZNA

HENRYK WÖLFFLIN

SZTUKA KLASYCZNA

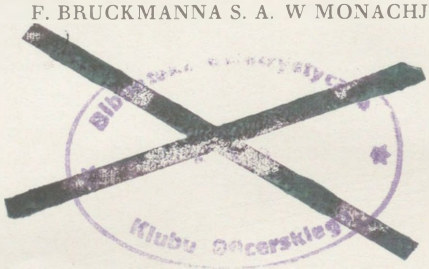
WSTĘP DO WŁOSKIEGO RENESANSU

Z SIÓDMEGO WYDANIA NIEMIECKIEGO
PRZETŁUMACZYŁ
JÓZEF MUCZKOWSKI

KRAKÓW — 1931

NAKŁADEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ
PRZY PREZYDJUM RADY MINISTRÓW

KLISZE WYKONANO W ZAKŁADZIE
F. BRUCKMANNA S. A. W MONACHJUM



B.19849.

BIBLJOTEKA GŁÓWNA-WYPOŻYCZALNIA
Nr ewid. .....
Akademii Obrony Narodowej

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

PAMIĘCI

JAKÓBA BURCKHARDTA



SPIS TREŚCI

Str.

Przedmowy IX
Wstęp 1

CZĘŚĆ PIERWSZA

I. Okres wstępny 5
II. Leonardo 20
1. Wieczerza Pańska 23
2. Mona Liza 29
3. Anna Samotrzecia 34
4. Bitwa pod Anghiari 36
III. Michał Anioł (do r. 1520) 40
1. Dzieła wczesne 41
2. Malowidła na stropie kaplicy Sykstyńskiej 52
Sceny historyczne 56
Prorocy i Sybille 60
Młodzieńcy 64
3. Grobowiec Juljusza 68
IV. Rafael 75
1. Sposalizio i Złożenie do Grobu 77
2. Madonny florenckie 82
3. Camera della Segnatura 86
Dysputa 88
Szkoła ateńska 94
Parnas 99
Prawodawstwo 102
4. Camera d'Eliodoro 103
Ukaranie Heljodora 104
Uwolnienie św. Piotra 107
Msza Bolseńska 109
5. Kartony arrasów 112
6. Rzymskie portrety 121
7. Rzymskie obrazy ołtarzowe 130
V. Fra Bartolommeo 143

Str.
VI. Andrea del Sarto 156
1. Freski w Anunziaty 157
2. Freski w Scalzo 161
3. Madonny i Święci 168
4. Portret Andrea del Sarto 175
VII. Michał Anioł (po r. 1520) 180
1. Kaplica Medyceuszów 180
2. Sąd Ostateczny i Capella Paolina 189
3. Manieryzm 191

CZĘŚĆ DRUGA

I. Nowe podstawy duchowe 195
II. Nowe piękno 218
III. Nowa forma obrazowa 240
1. Uspokojenie, przestrzenność, masa i wielkość 241
2. Uproszczenie i wyjaśnienie 245
3. Zbogacenie 256
4. Jedność i Konieczność 267
Spis rycin 277

PRZEDMOWA DO PIERWSZEGO WYDANIA

Zainteresowania dzisiejszej publiczności, o ile ona odczuwa sztuki piękne, zwracają się znowu więcej do zagadnień artystycznych. Żąda się dzisiaj od książki z dziedziny historji sztuki, nietylko biograficznej anegdoty lub przedstawienia ducha czasu, lecz chciałoby się dowiedzieć cośkolwiek o tem, co stanowi wartość i istotę dzieła sztuki; domagamy się uporczywie nowych pojęć, gdyż stare wyrazy wypowiadają służbę, a odsunięta na bok estetyka, znowu zaczyna zwracać na siebie uwagę. Książka Adolfa Hildebranda «Problem formy», była jakgdyby ożywczym deszczem na wysuszonem polu. Wskazuje ona nareszcie nowe drogi podejścia do sztuki, jest rozważaniem, które nietylko obejmuje nowy materjał, ale posuwa się o znaczny krok w głąb. Artysta, który jest autorem tej rozpowszechnionej książki uwił naszym rozważaniom naukowym ciernisty wianuszek. Historyczny punkt widzenia, mówi on, doprowadza do coraz większego uwypuklenia różnic i zmian w artystycznym wyrazie; traktuje on sztukę, jako wypływ różnych indywidualności jako osobistości, lub też jako czynniki stwarzające różne okoliczności czasowe i narodowe właściwości. Rodzi się stąd fałszywe pojęcie, jakoby w dziedzinie sztuki chodziło przedewszystkiem o stosunek do osoby i do stron nie artystycznych człowieka — a w ten sposób wszelki sprawdzian wartości w sztuce przepada. Uboczne okoliczności stają się głównym tematem, a zapoznaną zostaje artystyczna treść, która nie troszczy się o żadne zmiany czasu, lecz posłuszna jest swym wewnętrznym prawom.

Wydaje mi się to tak, mówi Hildebrand, jak gdyby ogrodnik kazał rosnąć swym roślinom pod różnej wielkości kloszami i musiał w ten sposób gałązkom nadać najrozmaitsze formy i gdyby następnie temi różnemi formami się zajmowano, zapominając o tem zupełnie, że idzie tutaj o rośliny z ich wewnętrzym popędem życiowym i własnemi prawami natury.

Krytyka ta jest jednostronną i surową, ale może bardzo pożyteczną [1].

Zadaniem historji sztuki pozostanie po wszystkie czasy charakterystyka artystów, stylów indywidualnych i epok stylowych i będzie ona budzić silne ludzkie zainteresowanie, ale nauka historyczna prawie że wypuściła ze swych rąk obszerniejszy temat «sztuki», pozostawiając ją wydzielonej z niej filozofji sztuki, której już tyle razy odmawiała prawa bytu. Byłoby najprostszą rzeczą, aby każda artystyczna monografja, zawierała także nieco estetyki.

Autor tej książki miał taki cel przed oczyma. Jego zamiarem było wydobyć artystyczną treść z włoskiej sztuki klasycznej. W epoce cinquecenta dojrzała sztuka włoska — kto ją chce zrozumieć, dobrze zrobi, jeżeli weźmie byka za rogi t. zn. zapozna się ze zjawiskiem będącem w pełnym rozwoju, gdyż dopiero tutaj wypowiada się cała istota i tutaj dopiero można zdobyć sprawdziany sądu. Rozważania te ograniczają się tylko do wielkich mistrzów środkowych Włoch. Wenecja rozwija się podobnie, ale opowiadanie zaciemniłoby się, gdyby się chciało wchodzić bliżej w odrębne warunki Wenecji. Rozumie się samo przez się, że tylko dzieła wybitne wzięte są pod uwagę i tutaj nawet autor zastrzega sobie pewną swobodę w wyborze i traktowaniu przedmiotu, gdyż w jego planie nie leży przedstawianie poszczególnych artystów, lecz ujęcie wspólnych rysów stylu ogólnego. Aby ten zamiar tem pewniej osiągnąć, po pierwszej historycznej części następuje jako próba przeciwna, druga część systematyczna, ułożona nie podług osobistości lecz podług pojęć i ta druga część zarazem ma objąć wyjaśnienie zjawiska.

Książka niniejsza niechce być akademicką, ale przecież jest w niej trochę elementu szkolarskiego, a autor chętnie się przyznaje do tego, że doświadczenie z młodymi miłośnikami sztuki, radość w nauczaniu patrzenia i uczenia się patrzenia w ćwiczeniach praktycznych, zachęciły go do tego zuchwałego zamysłu, aby chociaż sam nie będąc artystą wypowiedział o tak wybitnie artystycznym temacie, jak styl klasyczny głośno swe uwagi.

Bazyleja w jesieni 1898.

HENRYK WÖLFFLIN

[1] Właściwa analogja odnośnie do skrytykowanej metody historyków sztuki, nie leży w tej historji ogrodnika, lecz w nauce botaniki, która chciałaby być tylko geografją roślin.

Z PRZEDMOWY DO DRUGIEGO WYDANIA

..... przez większą pełnię tematu, lub przez obszerniejsze opowiadanie, które może tu i ówdzie byłyby pożądane, główny cel autora małoby zyskał, a mianowicie wszechstronne i doraźne ujęcie i objaśnienie sztuki całego okresu. Bezwątpienia należałoby jeszcze pytania, dążące do ujęcia zjawiska uzupełnić i pogłębić — cała dziedzina kolorytu zgóry została pominięta — narazie jednak musi być podjęta próba wprowadzenia porządku w rozpatrywaniu. Pojęcia «umysłowość», «piękno» i «forma obrazowa», wskazują wielkie kierunki i przyznaję, że nie można mię było gorzej zrozumieć, jak proponując mi usunięcie rozdziałów o pięknie i formie obrazowej. Historja sztuki musi przecież raz uprzytomnić sobie formalne zagadnienia, które nie będą w ten sposób załatwione, że jeden ideał piękna odgrodzi się od drugiego t. zn., że styl od stylu odróżni się dokładnie; te formalne zagadnienia zaczynają się daleko wcześniej t. j. przy pojęciu przedstawienia jako takiego. I tutaj jest jeszcze bardzo dużo do zrobienia. W zakresie rozwoju rysunku, traktowaniu światłocienia, perspektywy i przedstawienia przestrzeni i t. d. muszą być przedsięwzięte łączne badania, jeżeli historja sztuki nie ma być tylko ilustracją historji kultury, lecz ma stanąć na własnych nogach. Narazie wszystkie te usiłowania wykazują jeszcze grube szwy, ale jeżeli oznaki nas nie mylą to chwila już nadchodzi, że ważne te prace uzupełniające podejmie się jako przyczynki do ogólnej «historji artystycznego widzenia».

PRZEDMOWA DO SIÓDMEGO WYDANIA

Autor tego nowego opracowania ograniczył się tylko do odnowienia materjału ilustracyjnego i do dopełniających uwag oraz nieznacznej zmiany tekstu, gdzie tego wymagały najnowsze badania i bogata literatura przedmiotu: nie było jego zamiarem obciążać książki naukowym balastem, nie wymaga też wreszcie szczególniejszego usprawiedliwienia, że ujęcie klasycznej sztuki przez Wölfflina jako czyn jego osobisty zostało uszanowane i od jakiegokolwiek zmodernizowania obcą ręką uchronione, jak niemniej że zaniechano uzupełnienia tej książki nowemi rozdziałami.

Zürich, w grudniu 1923.

KONRAD ESCHER

WSTĘP

Wyraz «klasyczny» ma w sobie coś mrożącego. Czujemy się uniesieni z bujnego i żywego świata w bezpowietrzne przestrzenie, gdzie żyją tylko widziadła, a nie ludzie o krwi czerwonej i gorącej. «Klasyczna sztuka», zdaje się być czemś wiecznie zamarłem, czemś wiecznie dawnem, owocem akademji, wytworem poglądów naukowych a nie życia. A przecież mamy nienasycone pragnienie tego co żyje, co jest rzeczywistem, co jest uchwytnem. Czego nowożytny człowiek wszędzie pożąda, to tej sztuki, która ma zapach ziemi. Ani cinquecento, ani quattrocento, z wyjątkiem średniowiecza i dawnego Wschodu, nie są ulubieńcami naszej generacji; nie zdecydowany zmysł dla rzeczywistości, naiwne oko i odczucie, lecz bardzo często surowy, rzeczywistość przewyższający rozmach i wielkość (Signorelli) oraz szczególne, nowożytnie przemawiające problemy kolorystyczne (Piero della Francesca). Niektóre archaiczne wyrazy zyskują przytem nasze przebaczenie: wszak chętnie lubimy i podziwiać i pośmiać się zarazem.

Z niesłabnącem upodobaniem rozkoszuje się podróżnik we Florencji obrazami dawnych mistrzów, opowiadających poprostu i serdecznie, tak, że czujemy się przeniesieni do mieszczańskich miłych izb, gdzie położnice przyjmują wizyty, lub w uliczki i place ówczesnego miasta, gdzie ludzie się gapią i gdzie ten i ów odwraca się z obrazu i patrzy na nas z prawdziwie osłupiającą prostotą.

Powszechnie znane są malowidła Ghirlandaja w kościele S. Maria Novella. Z jaką radością po mieszczańsku przedstawione są tam opowiadania z życia P. Marji i św. Jana, ale przecież nie po małomieszczańsku, z życiem widzianem w uroczystym blasku ze zdrową radością, w pełni i w krasie kosztownych strojów, ozdób i przedmiotów pośród bogatej architektury. Czy jest coś bardziej uroczego nad obraz Fillipina w Badji, gdzie Madonna ukazuje się św. Bernardowi i kładzie mu swą delikatną wąską rękę na książkę? I jakaż woń na-

tury tkwi w tych cudownych aniołkach dziewczęcych, towarzyszących Marji i trwożliwie a przecież z ciekawością, z mechanicznie do modlitwy złożonemi rękami, cisnących się poza jej płaszczem, aby oglądać tego dziwnego obcego człowieka. A przed urokiem Botticellego czy nie musi ustąpić nawet sam Rafael, i kto raz odczuł ten zmysłowy i tęskny wzrok jego oczu, czy może go jeszcze zainteresować Madonna della Sedia?

Wczesny renesans — to figury dziewczęce o delikatnych członkach w barwnych sukniach, kwitnące łąki, rozwiane zasłony, przewiewne hale, o rozwartych łukach na cienkich kolumnach. Wczesny renesans to całe bogactwo młodych jednak sił. Prosta natura, a przytem swoistych trochę jakgdyby z bajki wspaniałości.

Z niedowierzaniem i niechęcią przechodzimy z tego wesołego i barwnego świata do wysokich, spokojnych hal klasycznej sztuki. Co to są za ludzie? Ich ruchy są nam nagle obce.

Brak tam czegoś serdecznego i naiwnie bezwiednego. Tutaj niema nikogo, ktoby patrzał na nas z ufnością jak stary znajomy. Niema już tych przytulnych izb z mnóstwem rozkosznych gracików, są tylko bezbarwne ściany i wielka, ciężka architektura.

W rzeczywistości stoi nowożytny człowiek północy przed takiemi dziełami jak Szkoła ateńska lub do niej podobnemi, tak całkiem nieprzygotowany, że jego zakłopotanie jest zrozumiałem. Nie można nikomu brać za złe, jeżeli się po cichu pyta, dlaczego Rafael nie namalował raczej rzymskiego targu kwiatowego, lub też tej wesołej sceny, gdy chłopi na Piazza Montanara golą się w niedzielę rano. Rozwiązane tutaj zostały zagadnienia, nie stojące w żadnym związku z nowożytnem miłośnictwem sztuki, a my z naszym archaistycznym smakiem jesteśmy już zgóry mało uzdolnieni, aby ocenić te dzieła formy. Nas cieszy prymitywna prostota. Podoba nam się twarda dziecinna i niezgrabna budowa zdania, styl posiekany, o krótkim oddechu, podczas gdy kunsztownie zbudowanych, pełnobrzmiących nie zrozumiemy i nie cenimy.

Ale nawet i tam, gdzie założenia są bliższe, gdzie cinquecento podejmuje stare i proste tematy chrześcijańskie, jest powściągliwość publiczności zupełnie zrozumiała. Czuje się ona niepewną i nie wie, czy gesty i myśli sztuki klasycznej ma brać jako szczere. Tyle się nałykano w XIX w. fałszywego klasycyzmu, że żołądek domaga się czegoś bardziej cierpkiego, byleby ono było tylko czyste. Dlatego też wiara w wielkie gesty upadła. Staliśmy się słabszymi i niedowierzającymi. Dosłuchujemy się wszędzie pustej, teatralnej deklamacji.

Wkońcu zachwianą została nieuprzedzona wiara przez coraz

częstsze podszepty, że to nie jest sztuka oryginalna, że ona wywodzi się z antyku, że świat marmurowy dawno zamarłej starożytności położył swą zabójczą, zimną rękę duchów na kwitnącem życiu renesansu.

A przecież sztuka klasyczna nie jest niczem innem, jak tylko naturalnym dalszym ciągiem quattrocenta i zupełnie swobodnym wyrazem włoskiego narodu. Nie zrodziła się ona jako naśladownictwo obcych wzorów antyku, nie jest wytworem szkolnym, lecz wyrosła na otwartem polu, w godzinie najsilniejszego rozrostu.

Dla naszego pojęcia stosunek ten został tylko zaciemniony, gdyż uogólniono to, co nawskroś było wynikiem warunków narodowych, i tutaj tkwi właściwy powód do uprzedzeń przeciwko włoskiemu klasycyzmowi; chciano powtarzać twory mające sens i warunki do życia tylko na właściwym gruncie i pod właściwem niebem, w zupełnie odmiennych warunkach. Sztuka rozwiniętego renesansu we Włoszech jest sztuką włoską, i «idealne» stopniowanie form rzeczywistości, które tutaj miało miejsce, było tylko stopniowaniem włoskiej rzeczywistości.

Już, wedle Vasarego, rozpoczyna się w XVI w. nowy rozdział, owa epoka, wobec której to co było wcześniej jest tylko krokiem wstępnym i przygotowaniem. Rozpoczyna on trzecią część swej historji sztuki Leonardem. Wieczerza Leonarda powstała w ostatnim dziesiątku XV w., jest to pierwsze wielkie dzieło nowej sztuki. Równocześnie występuje Michał Anioł, prawie o 25 lat młodszy, i swemi pierwszemi pracami opowiada już zupełnie nowe rzeczy. Rówieśnikiem jego jest Fra Bartolomeo. Znowu po przerwie prawie dziesięcioletniej zjawia się Rafael a tuż obok niego Andrea del Sarto. Jest to okrągło ćwierćwiecze od 1500—1525, które stanowi klasyczny styl w sztuce florentyńsko-rzymskiej.

Nie jest to łatwem objąć całokształt tej epoki. Chociaż znamy z czasów naszej młodości, ze sztychów i reprodukcyj wszelkiego rodzaju, główne jej dzieła, to przecież powoli tylko wytwarza się w nas żywe i zwarte wyobrażenie o świecie, który wydał te owoce.

Z quattrocentem rzecz ma się inaczej. Wiek XV we Florencji mamy jeszcze bardzo żywo przed oczyma. Wprawdzie wiele dzieł się rozprószyło, wiele z ich naturalnej siedziby powędrowało do więzień muzealnych, a pomimo tego jest jeszcze dosyć przestrzeni, gdzie można oddychać powietrzem tych czasów. Cinquecento dochowało się bardzo fragmentarycznie i wogóle wypowiedziało się niezupełnie. Ma się uczucie we Florencji, że szerokiej podbudowie quattrocenta brak uwieńczenia. Nie widzimy należycie końca rozwoju. Nie wspominam wczesnego wywozu obrazów sztalugowych zagranicę, tak że np. z Leonarda prawie nic we Włoszech nie pozostało, ale już na samym początku

siły się rozpraszają. Wieczerza Leonarda, która koniecznie należała się Florencji, znajduje się w Medjolanie. Michał Anioł stał się prawie Rzymianinem, Rafael jest nim w całości. Z rzymskich zadań, sykstyński strop jest absurdem, męczarnią dla artysty i dla widza, a Rafael musiał swoje obrazy watykańskie malować częściowo na ścianach, gdzie ich nigdy niemożna dokładnie oglądać. A wreszcie — ileż z tych dzieł doszło wogóle do skutku? wiele z nich w tym krótkim okresie najwyższego rozkwitu pozostało tylko projektami lub też na zawsze przepadło. Wieczerza Leonarda jest tylko szczątkiem. Jego wielka bitwa, przeznaczona dla Florencji, nie została wykończona a nawet jej karton zaginął. Taki sam los dzielą «Kąpiący się żołnierze» Michała Anioła. Grobowiec Juljusza, z wyjątkiem kilku figur, nie doczekał się wykonania, również i fasada kościoła św. Wawrzyńca, która miała się stać odzwierciedleniem toskańskiej architektury i plastyki. Kaplica Medyceuszów może uchodzić tylko w połowie za rekompensatę, gdyż stoi ona już na granicy baroku. Sztuka klasyczna nie pozostawiła żadnego dzieła w wielkim stylu, gdzieby architektura i rzeźba wspólnie w swym czystym wyrazie się wypowiedziały, a głównemu zadaniu architektury, na które składały się wszystkie siły, rzymskiemu św. Piotrowi nie było danem być pomnikiem epoki rozkwitłego renesansu.

Tak więc można sztukę klasyczną porównać z ruiną nigdy nie dokonanej budowli, której pierwotne formy muszą być uzupełnione z daleko rozprószonych odłamków i niedostatecznych przekazów, i może nie bez racji się twierdzi, że z całej włoskiej historji sztuki żadna epoka nie jest tak mało znaną, jak jej wiek złoty.

CZĘŚĆ PIERWSZA

I. OKRES WSTĘPNY

U zarania włoskiego malarstwa stoi *Giotto*. On to rozwiązał język sztuce. To co malował, przemawia do nas, a jego opowiadania stają się zdarzeniem. Dotyka on ludzkich uczuć w szerokim kręgu i opowiada historje biblijne oraz legendy świętych, i wszędzie są one żywem, przekonywującem wydarzeniem. Chwyta je w swej istocie a scena odbywa się przed naszemi oczyma, dając pełne wrażenie tak jak się to musiało rzeczywiście wydarzyć. Giotto podejmuje się w uczuciowy sposób wyjaśniać święte zdarzenia i wyposaża je intymnemi szczegółami, jak to czynili wówczas kaznodzieje i poeci z kierunku św. Franciszka. Ale nietylko w poetyckim pomyśle, lecz i w malarskiem przedstawieniu leży istota jego twórczości, w unaocznianiu przedmiotów, których nikt dotychczas nie mógł w obrazach przedstawić. Miał on zmysł do tego, co w zjawisku przemawia, a malarstwo nigdy nie przesunęło może za jednym zamachem tak daleko swej granicy wyrazu, jak wówczas. Nie należy sobie wyobrażać Giotta, jako chrześcijańskiego romantyka, noszącego w kieszeni wylewy serca franciszkańskiego braciszka i jakoby jego sztuka wykwitnęła jedynie pod tchnieniem tej wielkiej miłości, zapomocą której Święty z Assyżu ściągnął niebo na ziemię a świat uczynił niebem. Nie był on marzycielem, lecz mężem rzeczywistości, nie był lirykiem, lecz obserwatorem, artystą, który się nigdy nie rozpala do porywającego wyrazu, ale który mówi zawsze jasno i bardzo dobitnie.

Pod względem szczerości odczucia i namiętnej siły inni go przewyższają. Giovanni Pisano, rzeźbiarz, daje w swym bardziej kruchym materjale więcej duszy, aniżeli malarz Giotto. Zwiastowanie nie da się w duchu tej epoki wyrazić w sposób bardziej delikatny aniżeli to uczynił Giovanni na płaskorzeźbie kazalnicy w Pistoji, a w jego namiętnych scenach odczuwa się coś z gorącego tchnienia Dantego. Ale to właśnie było jego zgubą. On zbyt porywczo przesadził w wyrazie. Strona cielesna jest u niego prawie zupełnie pochłonięta przez wyraz uczuciowy a sztuka musiała zwyrodnieć.

Giotto jest spokojniejszy, chłodniejszy, bardziej zrównoważony. Jest on niezmiernie popularny, gdyż każdy mógł go rozumieć. Ludowe prostactwo jest mu bliższe, aniżeli wytworność. W skupieniu zawsze szuka tego, co jest ważne, a wrażenia chce osiągnąć przez jasność, a nie przez piękną linję. Uderzającem jest, że niema u niego ani śladu melodyjnych linij w załamaniu szat, rytmiki i polotu w ruchu i postawie, to co wówczas było stylem. Obok Giovanniego Pisana wydaje się ciężki, a obok Andrea Pisana, mistrza drzwi bronzowych baptysterjum florenckiego, jest wprost brzydki. Gdy Andrea Pisano w Nawiedzeniu każe się dwom niewiastom obejmować ramionami i obok umieszcza towarzyszącą służebnicę, to brzmi to jak śpiew; Giotta układ rysunkowy jest bardzo twardy, ale niesłychanie wyrazisty. Nigdy nie można zapomnieć linji jego pochylonej Elżbiety (Padwa Arena) i Marji patrzącej równocześnie w oczy. U Andrea Pisana pozostaje nam tylko wspomnienie o pięknem falowaniu i harmonijnym akordzie krzywizn.

Najwyższy szczyt sztuki Giotta spoczywa w malowidłach w Sta Croce. W jasności przedstawionego zdarzenia wyszedł on daleko poza swe wcześniejsze dzieła, a w kompozycji dąży do takich efektów, które zgodnie co do zamiarów, stawiają go w jednym rzędzie z mistrzami XVI w. Jego bezpośredni następcy tutaj go nie zrozumieli. Porzucą oni znowu uproszczenia i koncentracje; pod wpływem daleko postępowszych sieneńczyków dążą do bogactwa i rozmaitości, obrazy muszą mieć większą głębię i przytem stają się zagmatwane i niepewne w swym wyglądzie. Wówczas zjawia się z początkiem XV w. nowy malarz, który gwałtownem pchnięciem sprzęga razem przedmioty i świat widoczny obrazowo ustala: *Masaccio.*

Będąc we Florencji nie należy pominąć oglądnięcia bezpośrednio po sobie Giotta i Masaccia, aby się przekonać o gwałtownej różnicy pomiędzy nimi. Odstęp jest rzeczywiście olbrzymi.

U Vasarego jest o Massaciu zdanie, które brzmi trywjalnie. Uznał on, że malarstwo nie jest niczem innem, jak tylko naśladownictwem [1]) rzeczy, tak, jakiemi są. Możnaby się zapytać, dlaczego tego samego nie możnaby powiedzieć o Giocie? Jest jednak głębsza myśl w tem zdaniu. To, co nam się dzisiaj wydaje tak naturalnem, że malarstwo winno oddawać wrażenie rzeczywistości, nie było tem zawsze. Był czas, gdy tego wymagania wcale nie znano, dlatego gdyż zgóry zdawało się niemożliwem przedstawić wszechstronnie na płaszczyźnie przestrzenną rzeczywistość. Całe średniowiecze tak myślało i zadawalniało się przedstawieniem, zawierającem tylko wskazania przedmiotów i ich

[1]) Vasari, Vite (ed. Milanesi) II, 288.

stosunkiem do przestrzeni, ale nie miało bynajmniej zamiaru porównywania go z naturą. Błędnem jest utrzymywać, że na średniowieczny obraz patrzano kiedykolwiek ze stanowiska naszych pojęć o iluzjonistycznem wrażeniu. Był to bezwątpienia jeden z najważniejszych punktów zwrotnych w rozwoju artystycznego patrzenia, gdy zaczęto znowu, tak jak przed dwoma tysiącami lat, odczuwać to ograniczenie jako uprzedzenie i wierzono w możliwość osiągnięcia pomimo zupełnie odrębnych środków działania, czegoś, coby się równało wrażeniu natury. Jeden człowiek nie może dokonać takiego przekształcenia, ani nawet jedno pokolenie. Giotto uczynił niejedno, ale Masaccio dodał do tego tyle, iż można powiedzieć, że on pierwszy przedarł się do naśladownictwa przedmiotów jakiemi one są.

Masaccio zadziwia nas przedewszystkiem doskonałem opanowaniem problemu przestrzeni. Po raz pierwszy obraz jest sceną, zbudowaną przy zachowaniu jednolitego punktu widzenia, przestrzenią, w której ludzie, drzewa, domy mają swe wyznaczone, geometrycznie odmierzone miejsce. U Giotta wszystko dusi się razem, głowa ukazuje się na głowie, bez zdawania sobie dokładnie sprawy, jak te ciała mogą sobie znaleźć miejsce, a architektura tła jest tylko przysuniętą, jak niepewnie chwiejąca się kulisa, nie będąc co do wielkości w najmniejszym realnym stosunku do ludzi. Masaccio daje nietylko możliwe, zamieszkałe domy, lecz w obrazach przestrzenie jasne aż do ostatnich linij pejzażu. Bierze punkt widzenia na wysokości głów a figury na równej scenie, mają więc wszystkie tę samą wysokość; jak silne wrażenie dają trzy głowy ustawione jedna za drugą z profilu poza sobą, zamknięte w dodatku przez czwartą głowę en face. Krok za krokiem wciągnięci jesteśmy w głąb przestrzeni, wszystko układa się jasno warstwami, a chcąc podziwiać nową sztukę w całej jej glorji, udajmy się do S. M. Novella i oglądnijmy fresk Trójcy św., gdzie zapomocą architektury i z wykorzystania przecięć rozwinięte są cztery strefy w głąb z najsilniejszem wrażeniem przestrzeni. Giotto obok tego wydaje się zupełnie płaski. Jego freski w S. Croce czynią wrażenie dywanu a jednolita błękitna barwa nieba wiąże już sama różnorodne obrazy w jednopłaszczyznowe wrażenie. Zdaje się, że obcą mu była myśl, aby dać wycinek rzeczywistości: odgraniczona płaszczyzna jest o ile możności aż do góry jednolicie wypełniona, jakgdyby miała być tylko ornamentalnie przyozdobiona [1]). Naokoło biegną wstęgi z mozaikowemi wzorami, a gdy

[1]) Uważać należy za postęp w poglądach na sztukę ostatnich lat, że dekoratywny styl płaszczyznowy Giotta uznany został za coś zasadniczego, ale należy przestrzec przed jednostronnością, która chce uważać to za główny moment artystyczny.

te same wzory także na obrazie się powtarzają, to fantazja nie znajduje żadnej różnicy pomiędzy obramieniem i tem co jest obramione, i wrażenie płaskiej dekoracji ściennej musi nam się koniecznie narzucić. Masaccio daje bezpośrednio ramy zapomocą namalowanych pilastrów i stara się wywołać złudzenie, że poza niemi obraz jeszcze dalej się rozciąga.

Giotto dawał tylko zupełnie słaby cień własny ciała, a ignorował zupełnie silne cienie rzucone. Nie dlatego żeby ich nie widział, ale uważał za zbędne niemi się zajmować. Uważał je za przeszkodę przypadkową w obrazie, która przedmiotów wcale nie uwydatnia. U Masaccia światła i cienie są momentami pierwszorzędnego znaczenia. Jemu idzie przedewszystkiem o to, aby oddać jaźń, t. j. bryłowatość w całej sile wrażenia natury. Nie to, jak on poszczególne odczuwa ciała i masy, rozstrzyga u niego, nie siła jego pleców lub zwarte grupy ludzi lecz to, jak traktuje samą tylko głowę kilkoma potężnemi zaznaczeniami formy, daje już zupełnie nowe wrażenie. Objętość przemawia tutaj z niesłychaną siłą. I tak jest z każdym innym kształtem. Jest on też konsekwentnym, gdy jasny kolor dawniejszych obrazów z ich niewyraźnym wyglądem, zastępuje bardziej cielistym kolorytem. Cała zjawa obrazu jest utrwalona i tutaj też na miejscu jest uwaga Vasarego, że u Masaccia ludzie w obrazach po raz pierwszy stoją mocno na nogach.

Ponadto mamy jeszcze z czemś innem do czynienia, t. j. z zaostrzonem odczuciem tego co jest osobiste, z osobowościami indwidualnemi. Giotto także różniczkuje swoje postacie, ale są to tylko ogólne rozróżnienia, u Masaccia mamy zupełnie jasno określone indywidualne charaktery. Mówi się o nowem stuleciu, jako o wieku «realizmu». Wyraz ten przechodził przez tyle rąk, że brak mu już właściwego znaczenia. Przylgnęło do niego coś proletarjackiego, pozór zażartej opozycji, która swą brutalną brzydotę chce narzucić i domaga się swych praw, gdyż i ona jest na tym świecie. Realizm zaś quattrocenta jest w swej istocie pogodny. Jest to wzmożone wartościowanie, które przynosi nowe elementa. I teraz zainteresowanie idzie nietylko w kierunku charakterystyki głowy, ale wydobywa się na jaw całą pełnią w dziedzinie przedstawień indywidualnej postawy i ruchów, idzie się za wolą i grymasami każdego szczególniejszego tematu, raduje się kapryśną linją. Dawne formuły piękna zdawały się zadawać gwałt naturze, postawę wspaniałą, bogate falowanie draperyj, odczuwa się teraz tylko jako piękne i nudne frazesy. Teraz dąży się do zaspokojenia silnej potrzeby rzeczywistości, i jeżeli coś ma dowodzić czystej wiary we wartości ujęcia barokowego w nowym duchu pojętego, to ta okoliczność, że nawet niebianie do-

piero wówczas zdają się być prawdopodobnemi, gdy się ukazują w ziemskich szatach z indywidualnemi rysami i bez śladu idealności w prezentacji.

Wszelako nie u malarza, lecz u rzeźbiarza, miał się objawić nowy duch w sposób najwszechstronniejszy. Masaccio umarł w bardzo młodym wieku i dlatego mógł się jedynie krótko wypowiedzieć. Ale *Donatello* zaciążył silnie nad całą pierwszą połową XV w., jego prace tworzą długie szeregi i jest on wogóle najwybitniejszą osobistością quattrocenta. Podejmuje osobliwe zagadnienia czasu z taką energją, że mu nikt nie może dorównać, a przytem nigdy nie zniża się do jednostronnego nieokiełznanego realizmu. Tworzy on ludzi, śledząc charakterystyczną formę aż do głębin brzydoty, aby potem stworzyć postać czystą i spokojną, w której się odbija ciche, wielkie i czarujące piękno. Daje nam postacie, w których wyczerpuje aż do samego dna treść dziwnej indywidualności, a obok tego powstają figury jak bronzowy Dawid, w którym poczucie piękna rozkwitłego renesansu już zupełnie jasno się zapowiada. Przy tem wszystkiem jest opowiadaczem pełnym niesłychanej żywości i siły dramatycznego wyrazu. Płaskorzeźba Salomei w Sienie może być snadnie uważana za najlepsze opowiadanie tego stulecia. Później podejmuje w cudach św. Antoniego w Padwie problemy prawie cinquecentoskie, wprowadzając do obrazu poruszone pełnem uczuciem masy, które obok spokojnych szeregów figur asystujących we współczesnych obrazach, przedstawiają prawdziwie godny uwagi anachronizm.

Przeciwieństwem Donatella w drugiej połowie quattrocenta jest *Verrocchio* (1435—1488), nie mogący się z nim mierzyć co do osobistej wielkości, lecz zato wyraźny reprezentant nowych ideałów nowej generacji.

Od połowy stulecia wyczuwamy rosnące domaganie się czegoś przedniego, subtelnie rozczłonkowanego i eleganckiego. Ciała tracą rubaszność, stają się smuklejsze, cienkie w przegubach. Wielka prosta linja przechodzi w mniejszy ozdobniejszy elegancki ruch, odczuwa się radość w precyzyjnym modelunku. Wyczuwa się najdelikatniejsze wzniesienia i opadnięcia. Szuka się ruchu, napięcia zamiast spokoju i zwartości, palce rostawiają się z pewną świadomą elegancją, głowy odwracają się i przechylają z uśmiechem i pełnem odczuciem wzroku do góry wzniesionego. Szerzy się teraz pretensjonalność, obok której naturalne odczucie nie zawsze mogło się ostać.

Przeciwieństwa występują już jasno, gdy się porówna bronzowego Dawida Verrocchia z taką samą figurą Donatella. Rubasznego młodzieńca zastąpił delikatny chłopczyk, jeszcze chudy, tak że niektóre formy są u niego widoczne, jak ostry łokieć, który umyślnie przy podpar-



Donatello. David

tem ramieniu występuje w sylwecie [1]). W członkach widzimy wszędzie napięcie, odsunięta noga, cofnięte kolano, wyprostowane ramię z mieczem — jak to wszystko jest dalekiem od spokojnego układu we figurze Donatella. Cały motyw polega tylko na jednem wrażeniu ruchu. I ruchu wymaga się teraz także od wyrazu głowy, ześlizguje się on jakby uśmiech na twarzy młodocianego zwycięzcy. Smak skierowany na elegancję znajduje zadowolenie w szczegółach form zbroi, towarzyszącej delikatnym linjom ciała i przecinającej je, a co do nagości to sumaryczne opracowanie Donatella wygląda prawie czczo wobec bogactwa form u Verroccha.

To samo widowisko daje nam porównanie dwóch posągów konnych Gattamelaty w Padwie i Colleoniego w Wenecji. Verrocchio zaciska wszystkie śruby w osadzeniu jeźdźca i w ruchu konia. Jego Colleoni jedzie z wyprężonemi nogami, a koń prze w taki sposób naprzód, że ma się wrażenie jakgdyby coś ciągnął za sobą. Chwyt laski dowódcy, przekręcenie głowy — to wszystko odpowiada temu samemu smakowi.

Donatello obok niego wydaje się nieskończenie prosty i bez pretensyj. I znowu wielkie płaszczyzny są u niego niezłamane i puste, tam gdzie Verrocchio dzieli je drobiazgowo. Rząd na konia ma za zadanie zmniejszyć płaszczyzny. Zbroja sama dla siebie, jak i traktowanie grzywy są pouczającym przykładem sztuki dekoracyjnej późnego quattrocenta. W obrobieniu części muskularnych poszedł jednak artysta tak daleko, że wkrótce potem wyrażono zdanie, że Verrocchio zrobił konia, którego odarto ze skóry [2]). Niebezpieczeństwo zgubienia się w drobiazgach było oczywiście bardzo bliskie.

Podstawa sławy Verrocchia spoczywa w jego dziełach z bronzu.

[1]) Reprodukcja nie oddaje niestety czystego widoku frontalnego. Por. Ztft. f. bildende Kunst 1894 i 1895. Wölfflin, Wie man Skulpturen aufnehmen soll.

[2]) Pomponius Gauricus, de sculptura (ed Brockhaus) p. 220.

Rozwinęły się wówczas właściwe zalety tego materjału, przez roztopienie masy, rozciągnięcie figury i wyposażenie jej w delikatną sylwetę. Także i pod względem malowniczym wykazywał spiż piękności, na których się poznano i umiano je wyzyskać. Bujne bogactwo fałdów szat w grupie św. Tomasza, w kościele Orsanmichele, dąży obok wyrazu linji do wywołania efektów błyszczących świateł, stłumionych cieni i błyskotliwych refleksów.



Verocchio. Dawid

Rzeźbiarze marmurów dopiero przy tym nowym kierunku znaleźli właściwe pole działania. Oko stało się czułem na bardzo delikatne cieniowania. Kamień obrabia się z niesłychaną delikatnością. *Desiderio* rzeźbi swoje pyszne wieńce owocowe a w popiersiach młodych dam florenckich daje nam uśmiech życia. *Antonio Rossellino* i cokolwiek od niego szerszy *Benedetto da Majano* idą na wyścigi z malarstwem pod względem bogactwa wyrazu. Dłóto potrafi teraz oddać miękkie ciało dziecka, jak i delikatne woale ubrań głowy. A gdy się uważniej przypatrzymy, ujrzymy jak pęd powietrza uchyliwszy rąbek zasłony, pokazuje nam wesołe linje fałdów. Za pomocą architektonicznych i krajobrazowych perspektyw pogłębia się tło reliefu, i można powiedzieć, że przy traktowaniu płaszczyzny przedewszystkiem idzie o wywołanie wrażenia żywego drżenia i migotliwości. Dawne typowe zagadnienia plastyki przestylizowano teraz o ile możności na ruch. Klęczący anioł z lichtarzem, skomponowany tak prosto i pięknie przez Luca della Robbia, już nie zadawalnia i zostaje pobudzony do szybkiego ruchu, i tak powstaje anioł niosący kandelaber w Sienie Benedetta da Majano. Z uśmiechniętą twarzą i żwawem odwróceniem głowy, niby pokojóweczka robi pospiesznie dyg, podczas gdy fałdzista suknia przylega do delikatnych kostek. Jeszcze wyższy stopień napięcia u takich biegnących figur wykazują latające anioły, które z silnem poruszeniem linij swych wiotkich szat zdają się przeszywać powietrze, podczas gdy jako płaskorzeźby do ściany przytwierdzone, robią złudne wrażenie swobodnych figur. (Antonio Rosselino, grobowiec kardynała portugalskiego w San Miniato).

Równolegle z tą grupą rzeźbiarzy subtelnego stylu idą malarze drugiej połowy tego stulecia. Dają oni oczywiście jeszcze lepsze po-

jęcie o duchu tych czasów. Oni to dają nam wyobrażenie o Florencji quattrocenta, a gdy się mówi o wczesnym renesansie, to myśli się przedewszystkiem o Botticellim i Filippinie i o uroczystych obrazach Ghirlandaja.

Bezpośrednim następcą Masaccia jest *Fra Filippo Lippi*, który się wykształcił na freskach kaplicy Brancaccich i około połowy stulecia dał nam w malowidłach chóru katedry w Prato dzieło bardzo po-



Antonio Rosselino. Relief z Madonną

ważne. Nie zbywa mu na wielkości, i jako «malarz» w szczególniejszem znaczeniu, jest on zupełnie swoistym. Jego obrazy sztalugowe obejmują tematy, jak mroczne wnętrze lasu, które dopiero zjawi się u Corregia, a we freskach pod względem kolorystycznego uroku góruje nad florentczykami całego stulecia.

Kto widział sklepienie absydy w katedrze w Spoleto, gdzie w koronacji M. Boskiej w niebiesiech dał nam wielki cud kolorystyczny, ten musi przyznać, że coś podobnego wogóle się więcej nie pojawi. Przy tem wszystkiem jego obrazy są źle zbudowane, cierpią na ciasnotę i brak jasnej przestrzeni, a ponadto na marno-



Luca della Robia. Anioł z kandelabrem

trawstwo, tak że ubolewać się musi, jak mało był zdolny skorzystać ze zdobyczy Masaccia. Przyszła generacja będzie musiała jeszcze wiele wyjaśnić. I ona to zrobiła. Jeżeli po bytności w Prato pójdziemy w odwiedziny do Ghirlandaja i oglądniemy freski w S. M. Novella we Florencji, uderzy nas, jakie on spokojne i jasne wrażenie wywiera, jak tłumaczy się przestrzeń sama przez się i jak całość przedstawia nam się zdecydowanie, przejrzyście i uchwytnie. Podobne zalety przy tem porównaniu wykazują także Filippino lub Botticelli, których krew jest bardziej niespokojna, aniżeli u Ghirlandaja.

Botticelli (1446—1510) był uczniem Fra Filippa, ale widzi się to tylko w jego najwcześniejszych dziełach. Były to dwa zgoła odmienne temperamenty. Frate pełen śmiechu i jednakowo dobrotliwie usposobiony wobec rzeczy tego świata, Botticelli prący naprzód, gorący, zawsze podniecony, artysta do którego malownicza powierzchnia mało przemawia, malarz wypowiadający się w gwałtownych linjach i wyrażający w swych twarzach za każdym razem całą pełnię charakteru. Znaną jest jego Madonna z wąską twarzą, z niememi ustami, znużonemi i zamglonemi oczyma — to już zupełnie inny wzrok, aniżeli zadowolone mrużenie oczyma u Filippa. Jego święci to nie zdrowi ludzie, którym się dobrze powodzi; u św. Hieronima jest wewnętrzny trawiący go ogień, porywającym jest wyraz marzycielskiej askezy u młodocianego Jana. Święte wydarzenia bierze poważnie, a ta powaga rośnie z latami, gdy porzuca wszystkie wdzięki ze-



Benedetto da Majano. Anioł z kandelabrem

wnętrznego wyglądu. Jego piękności mają w sobie coś zatroskanego i nawet gdy się śmieją to wydaje się to przelotnym tylko błyskiem. Jak mało radości mają gracje tańczące na obrazie Wiosny i jakie to są ciała! Sucha chudość nierozwiniętego wieku została podniesioną do ideału tej epoki; w ruchu szuka się tego co jest napięte i kanciaste, nie krzywizny nasyconej a we wszelakiej formie tego co jest delikatne i spiczaste, nie pełne i okrągłe. Trawki i kwiatki na ziemi wykonane delikatnie, tak samo cienkie tkaniny i artystyczne ozdoby, i w tym względzie wkracza on w dziedzinę fantastyczności. Tymczasem zatrzymywanie się dłużej na szczegółach nie leży w usposobieniu Botticellego. Ale i w nagościach pilna drobiazgowość prędko mu się znudzi a wtenczas upraszcza sobie zadanie zapomocą wielkich linij. Nawet Vasari pomimo szkoły u Michała Anioła przyznał, że Botticelli był doskonałym rysownikiem. Jego linja jest zawsze pobudzająca i pełna temperamentu, ma ona w sobie coś pospiesznego. W przedstawieniu pospiesznego ruchu jest nieporównany. Udaje mu się nawet wprowadzić ożywienie w wielkie masy i tam, gdzie grupuje obraz jednolicie około punktu środkowego, stwarza coś specyficznie nowego z wielką konsekwencją. W tym względzie podnieść należy kompozycje do Hołdu trzech Króli.

Filippino Lippi (ok. 1459—1504) jest wymieniany jednym tchem razem z Botticellim. Ta sama atmosfera łączy dwie odrębne indywidualności w podobne zjawisko. Po swym ojcu odziedziczył Filippino najprzód szczyptę kolorystycznego talentu, którego brakuje Botticellemu. Powierzchnia, naskórek przedmiotów pobudza go. Traktuje on karnację delikatniej aniżeli inni. Włosom nadaje miękkość i blask, a to co dla Botticellego było tylko igraszką linij, to dla niego jest problemem malarskim. Barwy ma bardzo wyszukane, zwłaszcza w tonach niebieskich i fioletowych. Linja jego jest łagodniejsza, więcej falista i można o nim powiedzieć, że ma w odczuciu coś kobiecego. Wczesne obrazy Filippina odznaczają się zachwycającą delikatnością wykonania. Nieraz prawie wydaje się za miękki. Św. Jan na obrazie Matki B. z czterema świętymi z r. 1486 (Uffizi), to nie surowy kaznodzieja na puszczy, lecz pełen uczucia marzyciel. Dominikanin w tym samym obrazie nie trzyma już książki zamkniętej ręką lecz balansuje nią na dłoni, pokrytej kawałkiem sukna, a niespokojne delikatne palce ruszają się jakby bardzo czułe macki. Późniejszy jego rozwój nie odpowiada tym początkom. Wewnętrzne drganie staje się później pogmatwanem zewnętrznem poruszeniem, obrazy są niespokojne i poplątane, tak, że tego malarza, który z taką powagą i zrównoważeniem umiał dokończyć kaplicę Massaccia u Karmelitów, z trudem tylko można poznać w jego późniejszych freskach w S. M. Novella. Ze-



Botticelli. Tańczące gracje

wnętrzne ozdoby są u niego niezmiernie bogate, a to coś, co u Botticellego jest zaledwie zaznaczone, fantastycznością i nadmiernością, to u niego występuje jako rys charakteru bardzo wybitny. Lubuje się w ruchu i działa przez niego pełnią poruszeń niekiedy wspaniale — Wniebowzięcie w S. Maria sopra Minerva w Rzymie z bachicznym rojem aniołów jest prawdziwą sceną wesela — później ma znowu upodobanie tylko w niepokoju i staje się nawet ordynarnym i trywjalnym. Kiedy maluje męczeństwo św. Filipa, to wybiera taki moment, gdy krzyż wyciągnięty na linach buja w powietrzu. O kostjumach błazeńskich na tym obrazie niema nawet co mówić. Ma się wrażenie, że ten wielki talent zmarniał tutaj z powodu braku wewnętrznej dyscypliny i staje się zrozumiałem, że ludzie o daleko grubszej organizacji, jak Ghirlandajo znacznie go ubiegli. W S. Maria Novella, gdzie obaj obok siebie na ścianach się znajdują, nudzą nas trzepotliwe opowiadania Filippina, podczas gdy Ghirlandajo skromny i poważny, napełnia swych widzów prawdziwie trwałem zadowoleniem.

Ghirlandajo (1449—1494) nigdy nie cierpiał na zbytnią wrażliwość, ma umysł masywny, ale jego otwarta i wesoła natura, jego

radość świątecznej żywotności, zdobywają mu odrazu sympatję. Jest bardzo zajmujący i od niego dowiadujemy się jeszcze najwięcej o życiu Florencji. Treść opowiadania bierze z łatwej strony. W chórze S. M. Novella miał za zadanie opowiedzieć życie P. Marji i Chrzciciela i to uczynił, ale kto tej historji nie zna, ten ją u niego ledwo zrozumie. Co zrobił Giotto z Ofiarowania M. Boskiej w świątyni i jak wymownie oddaje tę scenę! Mała Marja wstępująca własnowolnie na schody świątyni, kapłan, który się ku niej pochyla, rodzice, którzy wzrokiem i rękoma towarzyszą dziecku. U Ghirlandaja wystrojona uczennica, z kokieterją zerkająca w bok, pomimo szybkiego biegu; kapłan ledwie widoczny, gdyż go przecina słup a rodzice obojętnie spoglądają na to widowisko. W zaślubinach Marja spieszy się z niewłaściwym ruchem do wymiany pieścionków, a Nawiedzenie nie jest niczem innem, jak całkiem świeckiem przywitaniem się dwóch dam na spacerze. Że w obrazie Objawienia się anioła Zacharjaszowi właściwe zdarzenie zupełnie zagłuszone zostało wielką ilością obojętnie patrzących, portretowanych figur na pierwszym planie, to dla Ghirlandaja nie jest niczem zdrożnem.

On opisuje a nie opowiada. Przedmiot sam sprawia mu radość. Głowy jego są przedziwnie żywe, ale gdy Vasari chwali u niego wyraz uczucia, to sąd ten jest mylny. Jest lepszy w spokoju aniżeli w ruchu. Sceny jak rzeź niewiniątek wolelibyśmy widzieć raczej pendzla Botticellego aniżeli jego. Zazwyczaj woli prostą, spokojną prezentację, a upodobaniu ruchu tej epoki składa swą daninę chyba tylko w spieszącej się dziewczynie lub w podobnych postaciach. Jego obserwacja nie jest nigdy intymną. Podczas gdy w ówczesnej Florencji ludzie zajmują się usilnie problemami modelunku i anatomji, techniki farb i perspektywy powietrznej, on zadawalnia się tylko ogólnikowemi zdobyczami. Nie eksperymentuje, nie jest odkrywcą w rzeczach malarskich, lecz artystą, posiadającym przeciętne wykształcenie tych czasów i z niem porywa się na nowe monumentalne zagadnienia. Sztukę swą wyprowadza z małego stylu ku większym działaniom mas. Jest bogaty a przecież przejrzysty, uroczysty a niekiedy nawet wielki. Pochód pięciu niewiast w Narodzeniu NP. Marji niema nic sobie równego, w XV w. A to, co podaje w motywach kompozycyjnych: ześrodkowanie opowiadania i traktowanie figur narożnikowych, jest tego rodzaju, że mistrze cinquecenta wprost mogą do tego nawiązać.

Ale wystrzegać się musimy przeceniania wartości jego utworów. Malowidła Ghirlandaja w S. M. Novella ukończone zostały około r. 1490, bezpośrednio w następnych latach powstaje Wieczerza Leonarda, a gdyby ona dla porównania znalazła się we Florencji, wyglądałby «monumentalny» Ghirlandajo odrazu bardzo skromnie i ubogo. Wieczerza jest

obrazem bez porównania wspanialszym pod względem formy, a forma i treść zlewają się tutaj zupełnie.

To co błędnie twierdzi się o Ghirlandaju, że streszcza swoją sztuką zdobycze florenckiego quattrocenta, to w najwyższej mierze odnosi się do *Leonarda* (ur. 1452 r.). Jest on subtelny w szczegółach a wspaniały w ujęciu całości; wyborny rysownik i również wielki malarz; niema artysty, któryby nie uznał, że już Leonardo podjął i dalej rozwinął jego specjalne problemy; on przewyższa ich wszystkich głębią i pełnią swej osobowości.



Leonardo. Madonna w skalnej grocie
Paryż, Luwr

Gdy Leonarda omawia się zazwyczaj razem z cinquecentystami, zapomina się łatwo, że był on tylko cokolwiek młodszym od Ghirlandaja, a nawet starszym od Filippina. Uczył się w pracowni Verrocchia i kolegował tam z *Peruginem* i z *Lorenzem di Credi*. Ten ostatni nie jest gwiazdą, która sama świeci, ale zapożycza światła od innego słońca, a jego obrazy wyglądają jak mozolne wypracowania szkolne na zadany temat.

Perugino natomiast jest sam sobą i znaczy w całokształcie sztuki florenckiej bardzo dużo, o czem później będzie mowa. Uczniowie uczynili szkołę Verrocchia sławną. Był to najwidoczniej najbardziej wszechstronny warsztat we Florencji. Połączenie malarstwa i rzeźby było o tyle korzystniejszem, że właśnie rzeźbiarze byli skłonni odnosić się metodycznie do natury a niebezpieczeństwo zapędzania się w ciasną uliczkę dowolnego i osobistego stylu było tutaj bardziej dalekiem. Zdaje się jednak, że pomiędzy Leonardem a Verrocchiem zachodziło wewnętrzne pokrewieństwo. Wiemy z Vasarego, jak blisko ścierały się ich interesy i jak wiele nici podjął Leonardo, które nawiązał Verrocchio. A pomimo tego jesteśmy zaskoczeni, oglądając młodzieńcze dzieła ucznia. Jeżeli nas już, jak odgłos z innego świata, porusza anioł na Chrzcie Verrocchia

(Uffizi, Florencja), to jakżeż nieporównanym jest taki obraz, jak Madonna w skalnej grocie wśród florenckich Madon quattrocenta.

Marja klęczy pochylając się nie w profilu, lecz widziana na wprost. Obejmuje ręką młodego Jana, który obok niej z rękami do modlitwy złożonemi posunął się ku Chrystusowi; a lewa jej dłoń płasko unosi się w dziwnym skrócie, idąc za tym ruchem. Dzieciątko Jezus, siedzi na ziemi i odpowiada błogosławiącym gestem. Podtrzymuje go duży, piękny klęczący anioł. Jest to jedyna figura w całym obrazie, która patrzy ku nam a wskazująca prawa ręka jeszcze wyraźniej podkreśla ten stosunek: ręka w czystym profilu, prosta i jasna jak drogowskaz. Całość zamknięta w dziwnie tajemniczem skalnem pustkowiu tu i ówdzie z widokiem wdal i na światło.

Wszystko tutaj jest znaczące i nowe, tak motyw jak i formalne traktowanie. Swoboda ruchu w szczegółach i prawidłowe ugrupowanie całości. Niesłychanie delikatne ożywienie formy i nowe malarskie wyzyskanie światła, obliczonego na to, aby na ciemnem tle figury silnie plastycznie uwydatnić, a zarazem fantazję pociągnąć w głąb w sposób niespodziewany [1]).

Decydującem wrażeniem dla widoku wdal jest bryłowata rzeczywistość i jasny zamiar działania prawidłowo przez ugrupowanie w kształcie trójkąta. Obraz ma tektoniczny stos pacierzowy, co wszakże oznacza zupełnie coś innego, aniżeli prostą symetrję, jak to ma miejsce u jego poprzedników. Tutaj jest więcej swobody a zarazem więcej prawidłowości, a szczegóły są istotnie pojęte w związku z całością.

W ten sposób ujmuje właśnie sztukę cinquecento. Leonardo już wcześnie zapowiada jego ślady. Jest w Watykanie jego klęczący Hieronim ze lwem. Figura jako motyw ruchu zadziwiająca i oddawna

[1]) Obraz Madonny w Grocie w Luwrze tak dalece przewyższa londyński, że wydaje się niepojętem, jak można było wątpić w jego autentyczność. Prawda, że wskazujący palec anioła ma coś nieprzyjemnego i opuszczenie ręki w obrazie londyńskim, w myśl późniejszego odczucia piękna, jest zupełnie zrozumiałe. Jednakowoż Leonardo, gdyby sam tę nową redakcję był przeprowadził, umiałby niezawodnie powstałą w ten sposób lukę wypełnić. Obecnie pomimo wysuniętego ramienia anioła, powstała tam dziura w obrazie. Rysunek i modelunek zostały zmienione i uproszczone w duchu cinquecenta, przyczem znikły niektóre subtelności u figur i w krajobrazie, chociaż nowy wyraz u anioła jest pełen uduchowienia. Odnośnie do spornej jeszcze obecnie kwestji autentyczności porównaj Giovanni Poggi, Leonardo da Vinci. La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata. Firenze 1919, p. VI ff. (annotazioni) i Adolfo Venturi w L'Arte XXII, p. 3 i d. 1919. Obydwie rozprawy wykazują zgodność artystycznej treści z zachowanemi dokumentami. Londyński obraz w istocie jest znacznie lepiej zachowany aniżeli obraz z Luwru.

uznana, ale wolno się też zapytać, ktoby poza Leonardem mógł tak odczuć lwa w jednej linji razem ze świętym. Ja nie znam nikogo.

Z pomiędzy wczesnych obrazów Leonarda najbardziej wpływowym obrazem jest podmalowanie do Pokłonu Trzech Króli (Uffizi). Dzieło to pochodzi z r. około 1480 i uderza jeszcze dawną manierą przez obfitość przedmiotów. Widzi się tutaj jeszcze quatrocentystę cieszącego się różnorodnością szczegółów, ale nowe odczucie przemawia jednak ze sposobu, jak przedmiot główny został podkreślony. I Botticelli i Ghirlandajo malowali Pokłon Królów, w ten sposób, że Marja siedzi w pośrodku w gronie ludzi, ale zawsze na tem źle wychodzi. Leonardo jest pierwszym, który umie główny motyw postawić w sposób dominujący. To jak zewnętrzne figury wysunięte są na brzegi jak silnie zamykające kulisy jest znowu motywem ważnym w skutkach, a przeciwieństwo zbitej masy i swobodnie i lekko siedzącej Madonny jest jednym z najskuteczniejszych motywów, jakich można się bardziej od Leonarda spodziewać. Gdybyśmy nic więcej nie mieli, jak tylko linje Marji, musielibyśmy mu przyznać autorstwo, tak niesłychanie idealną jest jej pozycja siedząca i ustawienie jej z Dzieciątkiem. Inni usadowili Marję na tronie szeroko i z rostawionemi nogami, on daje bardziej dystyngowaną niewieścią pozę siedzącą ze zesuniętemi kolanami. Przejęli ją później od niego wszyscy inni, a niesłychanie uroczy motyw przegięcia figury, z odwracającym się na bok Dzieciątkiem, wziął od niego Rafael prawie dosłownie w Madonnie di Foligno.



Rafaela Madonna de Foligno. Według sztychu Marc Antonia

II. LEONARDO

1452—1519

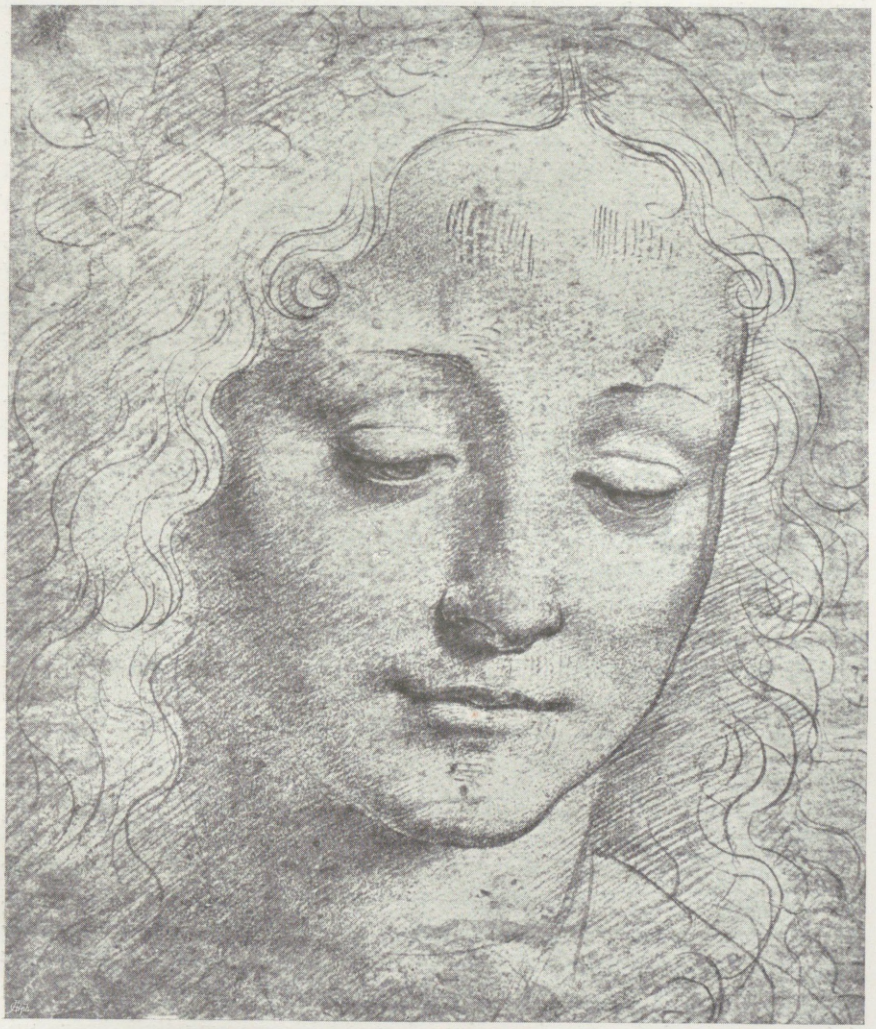
Z pośród wszystkich artystów renesansu, ma Leonardo najwięcej radości życia. Wszystkie zjawiska go przykuwają. Życie cielesne i ludzkie uczucia, formy roślin i zwierząt i widok kryształowego strumyka z krzemykami na dnie. Jednostronność malarzy samych tylko postaci jest dla niego czemś niepojętem. «Czy nie widzisz, jak różnorodne są stworzenia, drzewa, zioła i kwiaty, jakie bogactwo górskich okolic i równin, źródeł, rzek, miast, jak rozmaite też stroje, ozdoby i sztuki» [1]).

Leonardo jest z urodzenia malarzem dystyngowanym, wrażliwym na delikatność. Ma odczucie dla wypieszczonych rąk, dla przeźroczystych tkanin, dla delikatnego naskórka. Szczególnie lubuje się w pięknych, miękkich i falistych włosach. Na obrazie Verrocchia przedstawiającym chrzest, namalował kilka pęków trawy i widzi się odrazu, że to on je zrobił. Nikt poza nim nie posiada takiego odczucia dla naturalnego wdzięku roślinności.

To co mocne i miękkie, jest mu jednakowo bliskie. Gdy maluje bitwę, przewyższa wszystkich wyrazem rozpasanej namiętności i niesłychanego ruchu, ale przytem umie podpatrzeć najdelikatniejsze wrażenia i uchwycić zanikający właśnie wyraz. Wżera się w niektóre charakterystyczne głowy z namiętnością zaprzysiężonego malarza rzeczywistości, aby zaraz potem całkiem ją porzucić i pogrążyć się we wizje idealnych tworów o prawie nadziemskiej piękności i śnić ten cichy, słodki uśmiech, który wygląda jak odbicie wewnętrznego blasku.

Odczuwa malarski urok powierzchni przedmiotu a myśli przytem jak fizyk i anatom. Łączy właściwości, które zdają się wzajemnie wykluczać, jak niezmordowaną obserwację i zbieranie materjałów przez badacza, i najsubtelniejszą artystyczną wrażliwość. Nie zadawal-

[1]) Leonardo. Das Buch von der Malerei (wyd. Ludwiga). Wydanie włosko-niemieckie Nr. 73. Wyd. niem. Nr. 80.



W RODZAJU LEONARDA. DZIEWCZĘ Z WIANKIEM NA GŁOWIE
RYSUNEK SREBRNYM OŁÓWKIEM
Linje brwi i fałdy powiek dopełnione później brutalną ręką, podobnie jak i linje pionowe na czole i inne grube kreski

nia się nigdy traktowaniem przedmiotów w ich zewnętrznem zjawisku. Jako malarz z tem samem namiętnem zainteresowaniem rzuca się na zbadanie wewnętrznej budowy i warunków życiowych wszystkich istot. Jest pierwszym artystą, który bada systematycznie proporcje ludzkiego i zwierzęcego ciała, i zdaje sobie sprawę z mechanicznego układu przy chodzeniu, podnoszeniu, wznoszeniu się i dźwiganiu, i on też jest tym, który równocześnie czyni najrozleglejsze fizjognomiczne obserwacje i przemyśliwa przytem nad wyrazem poruszeń duchowych.

Malarstwo jest dla niego jasnem okiem świata, obejmującem wszystkie widoczne przedmioty. Na raz jeden otwiera się przed nim świat w całej swej pełni i niewyczerpanej głębi, a Leonardo czuje się związanym wielką miłością ze wszystkiem co żyje. Charakterystyczny rys o nim podaje nam Vasari, że widziano go na targu kupującego ptaki, aby im przywrócić wolność. Zdarzenie to nie zrobiło, jak się zdaje, wrażenia na florentczykach.

W tak uniwersalnej sztuce niema ani wyższych ani niższych problemów, ostateczne i delikatne rozprowadzenia światła nie są bardziej interesujące, jak tak podstawowe zadanie, aby wogóle przedstawić bryłę w trójwymiarze na płaszczyźnie, a artysta, który uczynił z ludzkiej twarzy zwierciadło duszy w stopniu wyższym, niż ktokolwiek przed nim, może sobie powiedzieć: «okrągłość jest podstawą i duszą malarstwa».

Leonardo miał tyle nowszego odczucia przedmiotów, iż musiał szukać nowych technicznych środków wyrażeniowych. Stał się eksperymentatorem nienasyconym.

Mona Liza wyszła z jego ręki, jak twierdzą, niedokończona. Pod względem technicznym jest ona tajemnicą. Gdzie jednakże robota jest całkiem przeźroczystą, jak w zwyczajnych rysunkach srebrnym ołówkiem i tam jest niemniej zadziwiającym. Można powiedzieć, że był pierwszym, który traktuje linje uczuciowo. Tak jak on potrafi wzmocnić kreski i osłabić je w konturze, tego nie widzimy u nikogo innego. Modelunek przeprowadza samemi równoległemi prostemi kreskami; zdaje się, że potrzebujemy musnąć tylko płaszczyznę, aby wydobyć okrągłość formy. Jeszcze nigdy nie osiągnięto czegoś większego podobnie prostemi środkami, a równoległość biegnących linij, które widzimy także na dawniejszych włoskich miedziorytach, daje tym kartonom nieocenioną zwartość wrażenia [1]).

[1]) «Księga o malarstwie» 51 (70): światła i cienie powinny zachodzić na siebie jak dym (dawne wyrażenie). Tamże uwaga: obserwacja linji «gdzie są szerokie, a gdzie miękkie».

Biblioteka Historyczna A. S. U.
BIBLIOTEKA GŁÓWNA-WYPOŻYCZALNIA Nr ewid. .....

Posiadamy niewiele dzieł dokończonych przez Leonarda. Był niezmordowany w obserwacji i nienasycony w uczeniu się i stawia sobie coraz to nowe zagadnienia, ale zdaje się że pragnął je tylko dla siebie samego rozwiązywać. Wykończenie ostateczne nie było jego rzeczą, a przy niesłychanych wymaganiach, które sam sobie stawiał, każde wykończenie mogło mu się wydawać tylko prowizorycznem.

1. WIECZERZA PAŃSKA

Obok Madonny sykstyńskiej Rafaela jest Wieczerza Leonarda najpopularniejszym obrazem w całej włoskiej sztuce. Jest tak prosta i tak wymowna, że każdemu wbija się w pamięć. Chrystus w pośrodku długiego stołu, uczniowie jednakowo rozmieszczeni po Jego bokach. Chrystus rzekł: jest między wami jeden, który mię zdradzi, a te nieoczekiwane słowa poruszają całe zgromadzenie. Zbawiciel sam jest spokojny, ze spuszczonemi oczyma, a w milczeniu jego tkwi jakby powtórzenie: tak jest, jeden jest między wami, który mię zdradzi. Ma się wrażenie, że to zdarzenie wogóle nigdy inaczej nie mogło być opowiedzianem, a przecież w obrazie Leonarda wszystko jest nowem, i właśnie prostota jest dopiero zdobyczą największej sztuki.

Oglądając się za jej poprzednikami w sztuce quattrocenta, mamy ją dobrze przedstawioną w Wieczerzy Ghirlandaja w Ognissanti z r. 1480, a zatem 15 lat wstecz (zob. reprodukcję). Obraz ten, jedna z najdoskonalszych prac tego mistrza, zawiera stare typowe elementy kompozycji, schemat, który przejął Leonardo: stół w podkowę, Judasz odosobniony, siedzący na przedzie, szereg dwunastu figur wtyle, przyczem Jan pogrążony we śnie przy boku Pana, z ramionami na stole. Chrystus podniósł prawicę i mówi. Zapowiedź zdrady musiała być już wypowiedziana, gdyż uczniowie są przygnębieni, niektórzy z nich zapewniają o swej niewinności a Piotr żąda wyjaśnień od Judasza.

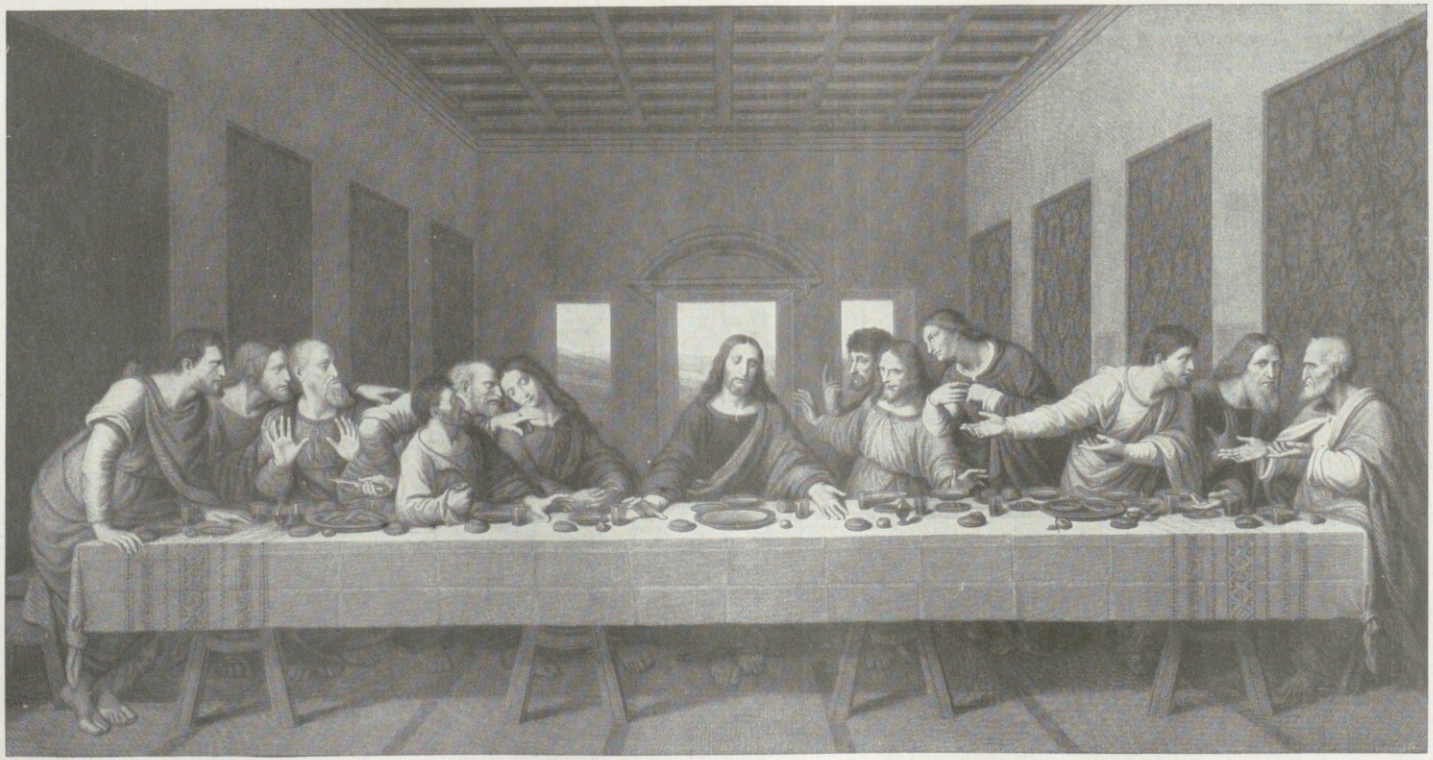
Leonardo złamał tradycję najpierw w dwóch punktach. Bierze Judasza z jego odosobnienia i sadza go pomiędzy innymi, a następnie porzuca motyw leżącego Jana na piersiach swego Mistrza (śpiącego, jak to sobie tłumaczono), co przy nowoczesnym sposobie siedzenia musiałoby się wydawać niemożliwem. Uzyskał w ten sposób wyższą jednolitość sceny i mógł rozdzielić uczniów symetrycznie po obu stronach Mistrza. Było to potrzebą tektonicznego układu, za którą w tym wypadku poszedł. Ale on idzie zaraz jeszcze dalej i tworzy grupy,



Ghirlandajo. Ostatnia wieczerza

po dwie z trzech osób złożone z prawej i lewej strony. W ten sposób Chrystus staje się dominującą postacią środkową, nie mającą równej sobie.

U Ghirlandaja mamy zgromadzenie bez punktu centralnego, zespół mniej lub więcej samodzielnych półfigur, wtłoczonych pomiędzy dwie linje poziome stołu i ścianę tylną, której gzyms biegnie tuż nad głowami. Ponadto bardzo nieszczęśliwie wisi konsola sklepienia właśnie w pośrodku ściany. Cóż robi Ghirlandajo? Posuwa spokojnie swego Chrystusa na bok i nie odczuwa żadnego zakłopotania. Leonardo, dla którego najważniejszem zagadnieniem było wydobycie głównej postaci, nie byłby się z taką konsolą wdawał w żadne układy. Przeciwnie szuka nowych środków pomocniczych swego celu w ukształtowaniu tylnej ściany, i nie jest to przypadkiem, że Chrystus siedzi właśnie w świetle tylnych drzwi. Następnie przerywa dwie linje poziome, zachowując oczywiście linje stołu, ale w górnej przestrzeni ustawia swobodnie sylwety grup. Występują teraz zupełnie nowe czynniki wrażeniowe. Perspektywa przestrzeni, kształt i dekoracje ścian służą za pole działania dla figur. Wszystko zmierza do tego, aby ciała wystąpić mogły plastycznie i dobitnie. Stąd ta głębia izby, dlatego podział ściany poszczególnemi dywanami. Przecięcia podnoszą plastyczną iluzję a powtarzająca się linja pionowa podkreśla rozbieżne kierunki, widzi się same małe płaszczyzny i linje, które nigdzie nie robią poważnej konkurencji figurom, podczas gdy malarz starszej generacji jak Ghirlandajo ze swemi wielkiemi łukami na tylnej ścia-



LEONARDO. OSTATNIA WIECZERZA. WEDŁUG SZTYCHU STANGA

nie daje już zgóry miernik, wobec którego figury muszą się wydawać małe [1]).

Leonardo zatrzymał, jakeśmy to widzieli, tylko jedną wielką linję, nieuniknioną linję stołu. Ale i tutaj stało się coś nowego. Nie mam na myśli opuszczenia załamanych rogów stołu, w czem zresztą nie jest on pierwszym, nową jest tylko odwaga, która dla wywołania większego wrażenia, chwyta się tego co jest niemożliwem — stół u Leonarda jest zakrótki — policzcie nakrycia — ludzie ci nie mogliby siedzieć. Leonardo chce uniknąć, aby uczniowie nie zgubili się przy długim stole a osiągnięte w ten sposób wrażenie postaci ma tyle siły, że nikt nie zauważy braku miejsca. W ten sposób dopiero było możliwem ściągnąć figury w zwarte grupy i utrzymać je w kontakcie z główną postacią,

A jakie to grupy i jakie ruchy! Słowa mistrza uderzyły jak piorun. Burza uczuć rozpętała się wokoło. Apostołowie zachowują się z godnością, jak mężowie, którym odebrano to, co jest dla nich najświętszem. Potężna siła zupełnie nowego wyrazu wstępuje tutaj do sztuki, a chociaż Leonardo ze swymi poprzednikami się spotyka, to przecież niesłychane nasilenie wyrazu czyni jego postacie bez konkurencji. Gdzie takie siły występują, tam jasnem jest, że cały zabawny kram dawnej sztuki musiał odpaść. Ghirlandajo liczy jeszcze na publiczność, która lubuje się w oglądaniu wszystkich kątów obrazu, którą trzeba częstować rzadkiemi roślinami ogrodowemi, ptakami i innemi zwierzętami, zużywa całą troskę na nakrycie stołu i wyznacza każdemu biesiadnikowi tyle a tyle wiśni. Leonardo ogranicza się tylko do najkonieczniejszych rzeczy. Spodziewa się, że wobec dramatycznego napięcia obrazu widz nie domaga się od niego takich zabawek. Później uproszczenie to pójdzie jeszcze dalej.

Nie należy tutaj do rzeczy opisywanie postaci według ich motywów, ale trzeba wspomnieć o ekonomji, z jaką wyznaczono im role.

Postacie na krajach są spokojne. Dwa profile ujmują całość w linjach pionowych. Spokojna linja utrzymana jest jeszcze w drugim szeregu. Potem następuje ruch i wzmaga się potężnie w grupach po bokach Zbawiciela, gdzie jego sąsiad po lewej stronie rozwarł szeroko ramiona, jakby nagle zobaczył przed sobą otwartą otchłań,

[1]) Linje krańcowe obrazu nie odpowiadają u Leonarda przekrojowi izby, gdyż przestrzeń wznosi się poza górnym brzegiem obrazu jeszcze wyżej. Przecięcie to jest jednym z motywów, umożliwiających kompozycję wielkich figur na małej przestrzeni, bez wrażenia ściśnięcia. W quattrocento mamy we wnętrzach z bocznemi ścianami zwykle pełny sufit. Por. Ghirlandaja Narodzenie św. Jana albo Castagnia Cenacolo.



Wieczerza Pańska. Sztych Marc Antonia

zaś Judasz po prawej stronie szybkim ruchem cofa się wtył [1]). Największe przeciwieństwa są tutaj razem zestawione. Z Judaszem w tej samej grupie znajduje się Jan.

Jak następnie grupy zbudowane są kontrastowo i jak ze sobą w związku pozostają, jak z jednej strony połączenie ich zprzodu a z drugiej wgłębi jest przeprowadzone, to musi miłośnik sztuki sam sobie uzmysłowić i to tem więcej, iż powyższy związek kryje się poza pozorną jasnością. Są to jednakże momenty drugorzędnego znaczenia wobec wielkiego wrażenia, jakie wywiera główna postać. W pośrodku rozgwaru, Chrystus zachowuje zupełny spokój. Ręce ma ociężale rozłożone, jak ktoś, co wypowiedział wszystko co miał do powiedzenia. On nie mówi, jak to ma miejsce na wszystkich dawniejszych obrazach, nawet nie podniósł wzroku, ale milczenie jego jest wymowniejsze od słów. Jest to to okropne milczenie, które nie pozostawia żadnej nadziei.

[1]) Tutaj należy sprostować pomyłkę Goethego, później często powtarzaną, jakoby Piotr miał uderzyć Judasza nożem w bok i jakoby tem tłumaczył się jego ruch. Poza tem objaśnienie Goethego jest jedynie uzasadnione, na sztuce Leonarda oparte. Twierdzenie Strzygowskiego, że idzie tutaj o oddanie następnych słów Chrystusa, nieda się utrzymać. Por. K. Escher, Zu Lionardos Abendmahl. Monatsh. f. K. Wissensch. 1913, str. 137. Przypomnieć jeszcze należy, że imiona uczniów przekazane są tylko przez kopję fresku, wykonaną przez Ponte Capriasca.

W geście Chrystusa i jego postaci jest coś spokojnego i wzniosłego, co nazywamy szlachetnem, o ile wyrazy szlachetny i dostojny mogą mieć to samo znaczenie. U żadnego quattrocentysty nie nasuwa nam się to określenie. Mogłoby się wydawać, że Leonardo sięgnął do innej warstwy ludzi, gdybyśmy nie wiedzieli, że on to stworzył ten typ. Z własnego ja wydobył co najlepsze i co prawda ta dystynkcja stanie się wspólnym kapitałem włoskiej rasy XVI w. Jakże się namęczyli Niemcy od Holbeina począwszy, aby wydobyć podobny czar z takiego ruchu rąk!

Jednakże musimy sobie powiedzieć, że to, co Chrystusa tak wyróżnia od wcześniejszych tego rodzaju przedstawień, nie tłumaczy się ani postacią ani ruchem, że istota tego leży raczej w roli, jaką on spełnia w całym obrazie. U poprzedników brak jednolitej sceny: uczniowie rozmawiają ze sobą, Chrystus mówi sam i wątpliwem jest czy odróżniano zawsze zapowiedź zdrady od ustanowienia Sakramentu Ołtarza. W każdym razie leży to zupełnie poza widnokręgiem quattrocenta, aby akt mówienia uczynić motywem głównej postaci. Leonardo pierwszy się na to odważa i zyskuje wskutek tego niesłychaną korzyść, mogąc utrzymać ton zasadniczy poprzez dowolną ilość taktów. To co było przyczyną wzruszenia, brzmi ciągle dalej. Scena jest momentalną a przecież trwałą i wyczerpującą.

Jedyny Rafael zrozumiał tutaj Leonarda. Mamy z jego otoczenia Wieczerzę, miedzioryt Marc Antonia, gdzie Chrystus pojęty jest w psychologicznie podobnej sytuacji, patrzący nieruchomo przed siebie. Szeroko otwartemi oczami patrzy w próżnię, jedynie głowę ma en face w czystej pionowej linji (repr.) [1]).

Zwrócić też należy uwagę na zupełnie nowy stosunek pomiędzy postaciami i przestrzenią, na nową rolę siedzących narożnych figur, jak niemniej na powtarzanie się typów i gestów. Kompozycja Marc Antonia powstała nie z uchwycenia różnych stanów duszy, lecz wyrosła w kole wielkich dekoracyjnych kompozycyj.

Jak dalece wtyle pozostaje taki Andrea del Sarto, który w malarsko pięknej kompozycji uchwycił moment wskazania zdrajcy przez namaczanie chleba w winie, przyczem Chrystus zwraca się do Jana, biorąc go uspakajająco za rękę (Florencja S. Salvi). Bardzo to piękna myśl, ale z tym odosobnionym ruchem przepadło dominujące stanowisko głównej postaci i jednolity nastrój. Zaiste powinien był sobie

[1]) Rysunek piórkowy, w Albertynie (Fischel, Rafaels Zeichnungen 387), przypisany obecnie słusznie Giov. F. Penni, nie może być uważany za szkic do sztychu Marc Antonia — jest on w kompozycji zupełnie odmienny.

Andrea powiedzieć, że niemożliwem jest pójść mu w zapasy z Leonardem.

Inni próbowali dać coś nowego, zapożyczając się w trywjalnościach. U Baroccia w wielkiem Ustanowieniu Wieczerzy (Urbino), wzywają niektórzy uczniowie podczas przemowy Zbawiciela gospodarza na front obrazu, aby im przyniósł świeżego wina, jakgdyby chcieli się potrącić kielichami.

Wreszcie jeszcze jedna uwaga o stosunku obrazu Leonarda do przestrzeni, w której obraz został namalowany. Jak wiadomo, stanowi on dekorację ściany czołowej długiego, wąskiego refektarza. Sala jest tylko z jednej strony oświetloną, z czem się liczył Leonardo, uznając to światło za decydujące także dla swego obrazu, co nie jest przykładem odosobnionym. Światło pada wysoko z lewej strony, a nie oświetla całkowicie przeciwległej ściany w obrazie. Różnice tonacyj pomiędzy światłem a cieniem są tak znaczne, że przy nich Ghirlandajo wydaje się monotonny i płaski. Jasno wybija się obrus, a głowy draśnięte światłem dają przed ciemną ścianą wielkie plastyczne wrażenie. I jeszcze jeden wynik osiągnięto tem uchwyceniem danego źródła światła. Judasz, uwolniony ze swego poprzedniego odosobnionego stanowiska i wciągnięty w grupę reszty uczniów, jest jednak odosobniony: on sam jeden siedzi plecami do światła, wskutek czego twarz jego jest ciemna. Prosty to ale skuteczny środek dla charakterystyki, o czem może myślał młody Rubens, malując swą wieczerzę, obecnie zawieszoną w Brera.

2. MONA LIZA

Quattrocento próbowało już tu i ówdzie wyjść w portrecie poza modela; chciano dać coś więcej, aniżeli sumę poszczególnych rysów, stanowiących podobieństwo, więcej aniżeli twarde mocne formy, w których się przebija charakter; portret miał oddawać ducha godziny i chwilowe poruszenie duszy na twarzy. Są popiersia dziewcząt Desideria, które oddają w zupełności takie wrażenia. Uśmiechają się, ale uśmiech ich nie jest stereotypowym uśmiechem, lecz jakby odbiciem dobrej chwili. Któż nie zna tych młodych panien florenckich z wesołą buzią i wystającemi brwiami nad oczyma, które nawet i w marmurze zdają się błyszczeć.

Uśmiech też ale bardzo lekki porusza się na twarzy Mony Lizy, osadził się w kącikach ust i prawie niepostrzeżenie rysy tej twarzy drżą. Jakby za podmuchem wiatru muskającego powierzchnię wody poruszają się miękkie płaszczyzny tej twarzy. Powstaje gra świateł i cieni,

szeptana rozmowa, którą podsłuchujemy z niesłabnącem zainteresowaniem. Mówi gdzieś o niej Polizian: «ona jaśniała słodkim uśmiechem» [1]).

Mam wątpliwość, czy to pojęcie i wyraz we właściwem cinquecento jeszcze się pojawiają. Uśmiech nie jest już właściwy tym czasom, albo tylko w takiem przytłumieniu, jak u Doroty Sebastjana (porów. reprod. w rozdziale o Rafaela rzymskich portretach).

Piwne oczy patrzą z pod wąskich powiek. Nie są to oczy quattrocenta z wybijającem się jasnem światłem, wzrok jest przysłonięty. Dolne powieki, prawie poziome, przypominają nam gotyckie formy oczów, gdzie ten sam motyw daje wrażenie czegoś wilgotnego, płynnego. Cała partja pod oczami, świadczy o wielkiej wrażliwości, o delikatnych nerwach pod naskórkiem.

Uderzającym jest brak brwi. Płaszczyzny sklepienia oczodołów przechodzą bez żadnego zaznaczenia w nadmiernie wysokie czoło. Czy to jest właściwość indywidualna? Nie. Z Cortigiana dowiadujemy się, że wyrywanie brwi [2]) było w modzie u niewiast.

Uchodziło również za piękne, pokazanie szerokiego czoła, wskutek czego i włosy nad niem padały ofiarą. Stąd to wywodzą się te niesłychane czoła w biustach Mina i Desideria. Radość w wypukłych i wklęsłych białych płaszczyznach, które tak delikatnie oddawało dłóto w marmurze, górowała nad wszystkiem, usuwano naturalny podział i rozszerzano pole w górę ponad miarę. Smak u Mony Lizy jest więc jeszcze zupełnie w duchu quattrocenta. Bezpośrednio potem zmienia się moda. Czoło się obniża a w silnie zarysowanych brwiach widzi się znaczną zaletę; na kopji Mony Lizy w Madrycie dodano umyślnie brwi. Włosy brunatno kasztanowe jak oczy, spadają w lekkich puklach na policzki, razem z luźnym welonem, położonym na głowie.

Dama siedzi w krześle z poręczami i zadziwiającem jest, że przy tak miękkiem wykonaniu, głowa trzyma się w sztywnej prostopadłej pozycji. Widocznie była wówczas taka moda. Dystynkcję oznaczało trzymanie się prosto. Widzi się to u pań Tornabuoni na freskach Ghirlandaja — gdy składają wizyty trzymają się prosto, jak kołki. Później zapatrywano się na tę sprawę inaczej i ten zmieniony pogląd działał także bezpośrednio na pozę portretową [3]).

[1]) Polizian, Giostra I. 50: lampeggiò d'un dolce e vago riso.

[2]) *Baldassare Castiglione.* Il Cortigiano (1516) w I księdze czytamy, że mężczyźni naśladowali kobiety w usuwaniu brwi (pelarsi le ciglia a la fronte).

[3]) Gdy Lukrecia Tornabuoni di Medici, matka Lorenza Wspaniałego, szukała dla niego żony pomiędzy rzymską arystokracją, przyganiała w liście do swego męża, że rzymskie panny nie trzymają się tak prosto, jak florenckie (Reumont, Lorenzo magnifico, I, 272).

Poza tem nie brak temu obrazowi ruchu. Po raz pierwszy przeszedł tutaj Leonardo od popiersia z nieznacznym odcinkiem ciała do trzech czwartych postaci. Sadowi więc modela w profilu, górną część ciała przedstawia w półobrocie, a wzrok kieruje wprost en face. Do tego przychodzi ruch rąk. Jedna spoczywa na poręczy krzesła, druga wysuwa się w skrócie z głębi i jedną dłoń kładzie na drugą. Nie jest to tylko zewnętrznem zbogaceniem portretu gdy Leonardo dodaje mu ręce. Tym wygodnym i miękkim ruchem podnoszą one niezmiernie charakterystykę. Odczuwa się delikatność dotyku w tych rzeczywiście uduchowionych palcach. Verrocchio już poszedł w tym kierunku, jeżeli sławny biust w Bargello jest naprawdę jego dziełem a nie młodego Leonarda.



Desiderio. Biust młodej florentynki

Strój jest wytworny ale skromny, prawie że surowy. Linja rąbku na piersiach musiałaby się wydawać bardziej dojrzałemu cinquecentyście zbyt twardą. Sfałdowana suknia jest zielona, z tej zieleni, którą się Luini posługuje. Rękawy żółto brunatne. Nie takie jak dawniej krótkie i wąskie, lecz sięgające aż do nasady dłoni i ściągnięte w liczne fałdy poprzeczne — tworzą one prawdziwie ożywcze sąsiedztwo zaokrąglonych zamkniętych płaszczyzn rąk. Delikatnie ukształtowane palce nie są obciążone pierścieniami. Również i szyja pozbawiona jest ozdób.

Tło stanowi krajobraz, jaki znajdujemy i u dawniejszych malarzy. Nie dosięga on, jak zwykle bezpośrednio do postaci, lecz za figurą znajduje się parapet muru, a widok ujęty jest dwiema kolumnami. Trzeba się dobrze przypatrzeć, aby zobaczyć ten w swych następstwach ważny motyw, gdyż oprócz postumentów, występują kolumny tylko jako wąskie paski. Późniejszy styl nie zadawalnia się już takiem zaznaczeniem rysunkowem [1].

Krajobraz, sam sięgający daleko aż powyżej oczu modela, jest dziwnego radzaju: fantastyczne, ostro zazębione labirynty górskie, pomiędzy niemi jeziora i strumienie. Co jednak jest najdziwniejszem, to

[1]) Por. Rafaela t. zw. Rysunek do Magdaleny Doni w Luwrze.

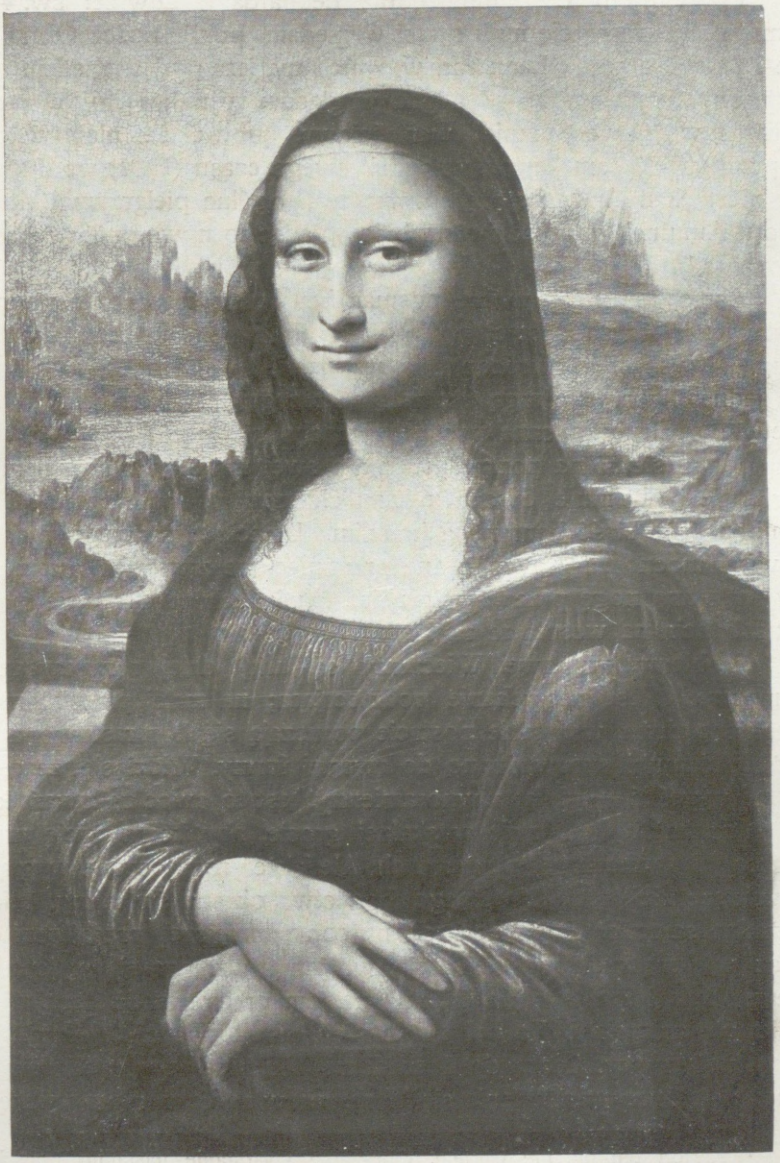
że w swem niezdecydowanem wykonaniu robi on wrażenie zjawiska sennego. Jest on pod innym względem bardziej realny, aniżeli sama postać i nie jest to żaden kaprys, lecz raczej środek dla wzmożenia wrażenia bryłowatości. Leonardo zużytkowuje tutaj teoretyczne studja o wyglądzie oddalonych przedmiotów, o czem się także w swym Traktacie wypowiedział [1]).

Skutek jest taki, że w Salon carré Luwru, gdzie Mona Liza przedtem była zawieszona, wszystkie inne obrazy, nawet siedemnastowieczne wyglądały płasko. (Dzisiaj jest ona zawieszona obok innych dzieł tego mistrza w Grande galerie Luwru). Odcienia barw krajobrazu są: brunatny, zielono-niebieski i niebiesko-zielony, do czego przyłącza się jeszcze błękitne niebo. Dokładnie ta sama skala kolorów jak u Perugina w obrazie Apollina i Marsjasza w Luwrze.

Leonardo nazwał modelunek duszą malarstwa. Jeżeli gdzie, to właśnie u Mony Lizy można wyczuwać znaczenie tego wyrazu. Delikatne wzniesienia i zagłębienia powierzchni stają się tutaj przeżyciem, jak gdybyśmy sami przesuwali się po nich ręką duchów. Cel nie jest jeszcze skierowany ku jedności lecz ku wielości. Kto dłużej z tym obrazem obcował ten potwierdzi doświadczenie, że wymaga on oglądania go zbliska. Zdaleka widziany traci wnet swe właściwe wrażenie. (To samo odnosi się jeszcze w wyższym stopniu do fotografij, które z tego powodu nie nadają się do zawieszania na ścianie). Obraz ten różni się pod tym względem zasadniczo od późniejszych portretów cinquecenta, i pod pewnym względem mamy tutaj rzeczywiście ostateczny wyraz kierunku, sięgającego korzeniami XV w.; jest to wykończenie «delikatnego stylu», któremu plastycy przedewszystkiem poświęcili swe wysiłki. Młodsza szkoła florencka nie poszła dalej w tym kierunku, jedynie tylko w Lombardji snuć będą artyści dalej delikatne nici [2]).

[1]) Księga o malarstwie Nr. 128 (201).

[2]) Że «belle ferronière» (Luwr) nie jest dziełem Leonarda, podnoszono już wielokrotnie. Piękny ten obraz próbuje się przypisać obecnie Boltraffiemu, jako najlepszemu portreciście pomiędzy uczniami Leonarda; na razie jednak najodpowiedniejszem jest oznaczenie «Szkoła medjolańska». O portretach L. por. W. Bodego, Leonardo und das weibliche Halbfigurenbild der italienischen Renaissance. Jahrb. d. preuss. Kunstsaml. t. 40, 1919, str. 161: Verbreitung des Bildnisstypus Leonardos in seiner Schule. — Franz Bock, Lionardofragen. Repert. f. Kunstwiss. t. 39, 1916, str. 153, 218 usiłuje wykazać autentyczność Leonarda Damy z łasicą, w Galerji Czartoryskich w Krakowie, z wykończeniem przez uczniów i częściowem przemalowaniem.



LEONARDO. PORTRET MONY LIZY

3. ANNA SAMOTRZECIA

Obok Mony Lizy, inny obraz Leonarda w Luwrze: św. Anna Samotrzecia, cieszy się mniejszemi względami publiczności. Obraz ten, nie całkowicie przez Leonarda wykończony, jest pod względem kolorystycznym zniekształcony a pod względem rysunkowym, w oczach ludzi nowożytnych, mniej wartościowy, prawie że niezauważony. A przecież już sam karton wzbudził swego czasu (1501) we Florencji tak niesłychany podziw, że spowodował ogólne pielgrzymki do klasztoru Annunciaty, gdzie można było oglądać to nowe cudowne dzieło Leonarda [1]).

Temat ten miał zawsze posmak bezpłodności. Znamy nieśmiałe zestawienia trzech postaci u dawniejszych mistrzów, jedną na łonie drugiej i wszystkie zwrócone ku przodowi. Z tego suchego wtłoczenia jednej figury w drugą, powstała teraz grupa o niesłychanem bogactwie, gdzie bezduszna postawa przechodzi w sam ruch.

Marja siedzi na poprzek na łonie swej matki; z uśmiechem pochyla się i obejmuje dwoma rękami chłopczyka, który przed jej nogami usiłuje siąść konno na baranku. Dziecię ogląda się pytająco, ująwszy mocno za głowę biedne przygniecione zwierzę i przerzuciwszy już jedną nogę przez jego grzbiet. Z uśmiechem patrzy się młodociana babcia na wesołą tę zabawę.

Problemy grupowe Wieczerzy są tutaj dalej rozprowadzone. Kompozycja jest niesłychanie podniecająca; na małej przestrzeni powiedziano dużo, wszystkie postacie poruszają się kontrastowo a rozbieżne kierunki sprowadzono do zwartej formy. Widzi się, że całość da się wkreślić w trójkąt równoramienny. Jest to owoc usiłowań, które się widzi już w Madonnie w skalnej grocie, aby kompozycję ułożyć w prostych formach geometrycznych. Ale jakżeż rozproszone wyglądają dawniejsze dzieła obok pełnego bogactwa obrazu św Anny. Nie są to żadne sztuczki, gdy Leonardo na coraz mniejszej przestrzeni daje coraz większą ruchliwą treść: siła wrażenia wzmaga się w jednakiej mierze. Była tylko ta trudność, aby na tem przejrzystość i spokój zjawiska nie ucierpiały. To był ten kamień, na którym się potknęli jego słabsi naśladowcy. Leonardo doszedł tutaj do zupełnego wyklarowania, a motyw główny, pochylenie się Marji, ma w sobie porywające piękno

[1]) Karton ten już nie istnieje. Obrazowe wykonanie nastąpiło prawdopodobnie znacznie później. Por. Gazette des beaux-arts 1897. (Cook). Suida usiłuje zbudować rozwój u Leonarda na następujących stopniach drabiny: trójkąt płaszczyzny, piramida, kula; ten ostatni typ ma przedstawiać Anna Samotrzecia. Monatshefte f. Kunstwissenschaft XIII, 2. t. 1928, str. 279.

i ciepło. Cała obojętna elegancja, w której quattrocento z taką łatwością się pogrążyło, tutaj stopniała pod wpływem niesłychanej siły wyrazu. Proszę sobie tylko uzmysłowić szczegółowo okoliczności, wśród jakich się tutaj rozwijało — światło po przed cieniem — linję ramion i głowy ze swym cudownym szmelcem. Z jakim spokojem i jak wnikliwie! W trzymającej się ztyłu św. Annie mamy korzystny kontrast, od dołu zaś zamyka grupę w sposób bardzo szczęśliwy odwracający się chłopczyk ze swym barankiem.

Jest w Madrycie mały obrazek Rafaela, który oddaje wrażenie tej kompozycji. Jako młody artysta, we Florencji, usiłuje on opracować podobny problem: zamiast Anny, daje Józefa — ale z ujemnym wynikiem. Jakże drewnianym jest baranek! Rafael nie był nigdy malarzem zwierząt, podczas gdy Leonardo potrafi wszystko, czego się tylko dotknie. Ale mocniejszy od Rafaela Michał Anioł występuje wówczas w szranki przeciw Leonardowi. Pomówimy o tem później.



Leonardo. Anna Samotrzecia

Ani trawek, ani kwiatów i małych zwierciadeł wód u Madonny w grocie skalnej, tutaj już się nie widzi. Postacie są wszystkiem. Są one naturalnej wielkości. Ale co jest ważniejszem dla wrażenia od bezwzględnego sprawdzianu, to jest ich stosunek do przestrzeni. One wypełniają płaszczyznę daleko silniej, aniżeli poprzednio, lub też aby się inaczej wyrazić i płaszczyzna jest tutaj znacznie mniejszą stosunkowo do jej wypełnienia. Jest to ten stosunek wymiaru, który jest typowym dla cinquecenta [1]).

[1]) Wrażenie współczesnych, oddaje najlepiej sprawozdanie Fra Piero di Novellara dla margrabiny mantuańskiej z dn. 3/4, 1501, gdzie o tym kartonie jest mowa: e sono

4. BITWA POD ANGHIARI

O tej bitwie, przeznaczonej dla florenckiego ratusza, możemy tylko niewiele powiedzieć, gdyż kompozycja ta już nie istnieje nawet w kartonie, lecz w niekompletnem powtórzeniu późniejszej ręki. Pomimo tego niemożna jej pominąć, gdyż problem jest zbyt interesujący. Leonardo, ze wszystkich cinquecentystów, zajmował się najwięcej końmi. Znał on to zwierzę z poufałego z niem stosunku [1]).

W Medjolanie był on długie lata zatrudniony modelowaniem konnego pomnika księcia Francesca Sforzy, figurą, która nie została odlana, ale której był gotowy model, a którego stratę można zaliczyć do największych nieszczęść w sztuce. Pod względem motywu, przewyższał on Colleoniego Verrocchia niesłychaną treścią życiową jeźdźca i konia; w rozlicznych rysunkowych stadjach rozwoju doszedł od spokojnie kroczącego aż do konia stawającego dęba nad powalonym nieprzyjacielem — do tego samego pomysłu, co i Antonio Pollajuolo [2]).

Ale ten motyw nie był ostatecznym dla pomnika ks. Sforzy. Idą później studja do bitwy pod Anghiari i za swego drugiego pobytu w Medjolanie podjął Leonardo znowu ten sam temat pomnika i kolosalnej statuy konnej. Dla studjów, dwoma rysunkami potwierdzonych, dla grobowca Gian Giacomo Trivulzia był tylko jeden problem: jeszcze gwałtowniej wspinający się koń na tylnych głęboko zgiętych nogach z wybitnemi przeciwieństwami co do kierunku konia i jeźdźca, w naturalnej wielkości [3]).

Co się tyczy wielkiej bitwy dla florenckiego ratusza, gdzie Leonardo miał zamiar wyzyskać swe studja medjolańskie, to jedynym dokumentem dla niej, dającym rzeczywiste wyobrażenie, jest przypisywany Rubensowi rysunek w Luwrze, z którego, jak wiadomo, Edelingk zrobił wspaniały sztych [4]).

queste figure grandi al naturale, ma stanno in piccolo cartone, parchè tutte o sedono o stanno curve, ed una sta alquanto dinanzi all'altra. (Archivio storico dell' arte 1.).

Karton londyński (Royal Academy), z grupą dwóch kobiet i dwojga dzieci, nie jest tak pięknym i jest prawdopodobnie wcześniejszą, nie tak płynną kompozycją. W szkole Leonarda (Luini, Ambrosiana) odgrywa ona jeszcze raz rolę.

[1]) Vasari IV. 21.

[2]) Vasari III, 297. Rysunek z Monachjum (Berenson Nr. 1908).

[3]) Simon Meller, Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen, 1916, podaje najnowsze wywody o projektach L. do tych konnych pomników i o grupie bronzowej w Peszcie, modelowanej, a może i przez L. odlanej.

[4]) O autorstwie rysunku Rubensa w Luwrze nie śmiem wydawać sądu. Rooses przyjmuje je z całą pewnością. W każdym razie Rubens znał kompozycją. Jego monachijskie polowanie na lwy przemawia dostatecznie za tem.



Bitwa pod Anghiari. Sztych Edelingka podług Rubensa

Trudno przyjąć, aby rysunek oddawał to wszystko, co zawierał obraz, na ogół jednak zgadza się on z opisem u Vasarego.

Leonardo postanowił przedstawić florentczykom, co to znaczy narysować konia. Wziął jeden epizod konny jako główny motyw bitwy tj. walkę o chorągiew. Cztery konie i czterej jeźdźcy w namiętnem wzburzeniu i w najściślejszem zbliżeniu. Problem plastyczny bogatej grupy jest tutaj podniesiony na taką wyżynę, że graniczy prawie z niejasnością. Sztycharz północy ujął ten obraz ze strony malarskiej w ten sposób, że obok środkowego punktu ciemnego zgrupował wieniec świateł, a układ taki można zasadniczo przyznać Leonardowi.

Obraz przedstawiający skłębione masy, był wówczas właściwym «nowożytnym» problemem. Dziwnem jest, że się nie spotykamy wcześniej z obrazami batalistycznemi. Jedyna szkoła Rafaela wydała wielkie dzieło tego rodzaju, a bitwa Konstantyna reprezentuje w pojęciu świata zachodniego wogóle klasyczny obraz batalistyczny. Sztuka postąpiła tutaj od zwykłego epizodu do przedstawienia rzeczywistej akcyj mas, ale chociaż ten sławny obraz daje pod tym względem znacznie więcej, aniżeli Leonardo, to przecież obciążony on jest tak dotkliwą niejasnością, że widocznem już jest wyraźne zdziczenie oka i upadek sztuki. Rafael z tą kompozycją niezawodnie nie miał nic wspólnego.



Leonardo. Leda (kopia)

Leonardo nie pozostawił po sobie szkoły we Florencji. Wszyscy się od niego uczyli, ale jego wpływ przygasił Michał Anioł. Nie można zapominać, że rozwój Leonarda idzie w kierunku wielkich figur, i że ona jest ostatecznie dla niego wszystkiem. Wszakże oblicze Florencji byłoby innem, gdyby ono mogło pójść za Leonardem. Tyle co z niego jest u Andrea del Sarto, lub Franciabigia, albo Bugiardiniego, to w gruncie rzeczy jest niewiele. Bezpośredni dalszy ciąg jego sztuki znajduje się tylko w Lombardji. Coprawda tylko jednostronny. Lombardowie są wprawdzie malarsko uzdolnieni, ale brak im zupełnie zmysłu dla architektoniki. Układu Wieczerzy żaden z nich niezrozumiał (Luiniego Wieczerza w Sta Maria degli Angeli w Lugano). Ugrupowanie i skłębienie ruchu u Leonarda były tutaj również obcemi problemami. Żywsze temperamenta stają się w swym ruchu poplątane i bezładne... (niektóre dzieła Gaudenzia Ferrari), inne znowu odznaczają się nużącą jednostajnością (Luini, Marco d'Oggiono) [1]).

Lombardja trzyma się kobiecej strony w sztuce Leonarda, biernych afektów i delikatnego, prawie powiewnego modelunku w ciałach młodych przeważnie kobiet. Leonardo był szczególnie w wysokim stopniu wrażliwy na piękno ciała kobiecego. Można powiedzieć, że on pierwszy odczuł miękkość naskórka. Jego florenccy rówieśnicy traktują także nagość kobiecą, ale brak im właśnie tego uroku. Nawet u tych, którzy byli najwięcej malarzami, jak Piero di Cosimo, upodobanie ogranicza się więcej do formy aniżeli do jakości powierzchni. Z obudzeniem się delikatniejszego odczucia dotyku, przejawiającego się w modelunku Leonarda, nabiera ciało kobiece nowego artystycznego znaczenia i możnaby z psychologicznych przesłanek wywnioskować, że on tym te-

[1]) Wilhem Suida daje nowe, obszerne oświetlenie lombardzkiej szkoły Leonarda. Monatshefte f. K. W. XIII, 1920, str. 28.

matem musiał się zajmować, gdybyśmy przypadkiem nie wiedzieli, że on takie obrazy rzeczywiście malował.



Gianpietrino. Abundantia

Leda była zdaje się jego głównym motywem. Znamy ją tylko z późniejszych powtórzeń, zwłaszcza w postaci pięknej, nagiej, o lekko poruszonem żywem ciele kobiety, która stojąc i ścisnąwszy kolana, pieści się raczej z łabędziem, aniżeli go odpędza od siebie. W plastycznych kontrastach z przekręceniem górnej części ciała, odwróceniem głowy, chwytem ręki, i pochylonem ramieniem, postać ta osiągnęła daleko sięgający wpływ. (Powszechnie znany obraz w Galerji Borghese w Rzymie, przypisywany niegdyś Sodomie p. reprod.)[1]).

U lombardzkich następców Leonarda będzie akt kobiecy ulubionym tematem, ale ponieważ oni mało mieli zrozumienia dla przelotnego ruchu w całem ciele, tedy nie można się dziwić, że zrezygnowali z dużych figur i zadowolnili się schematem obrazów półfiguralnych. Nawet taki temat jak Zuzanna w kąpieli, gdzie możnaby się było spodziewać w każdym razie bogatej plastycznie figury, jest wprzągnięty w ten pusty schemat (Luini w Medjolanie, Borromeo). Jako wzór tego rodzaju, można tutaj przypomnieć bezpretensjonalną półfigurę Abundancji Giampietrina[2]).

[1]) Leda w Zbiorze Spirydona w Rzymie zgadza się dokładnie z opisem w cav. dal Pozzo 1625 w jego wydaniu księgi o malarstwie: czterej chłopcy, krajobraz nadzwyczajnie delikatny. Luca Beltrami, opierając się jeszcze na innych wskazówkach, twierdzi, że idzie tutaj o pierwotny, po większej części przez Melziego namalowany obraz z Fontainebleau. Illustrazione italiana XLVI. Nr. 51. Jeżeli to kopja z nich to w każdym razie jedna z najlepszych: Paolo d'Ancona w Arte, 1920, str. 78. Por. Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. 1897: Müller-Walde, Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci. Müller-Walde odkrył w Codex atlanticus tę postać, w bardzo dokładnym rysunku piórkowym. Por. Müntz j. w. str. 426.

[2]) Obraz ten znajdował się w dawnej, obecnie podzielonej galerji Borromeo w Medjolanie. Trzeba ją zestawić obok Mony Lizy Leonarda, która już za jego życia a może przez niego samego przetransponowaną została na nagą postać. Por. Müntz l. c. 511).

III. MICHAŁ ANIOŁ (do r. 1520)

(1475—1564)

Jak potężny strumień górski, przelewający się i niszczący zarazem, oddziałało zjawienie się Michała Anioła na sztukę włoską. Z nieprzezwyciężonem wrażeniem, porywając wszystkich za sobą, jest on oswobodzicielem tylko dla niewielu, dla wielu zaś niszczycielem.

Od pierwszej chwili jest Michał Anioł osobistością skończoną w swej jednostronności, prawie straszną. On pojmuje świat jako plastyk i tylko jako plastyk. Interesuje go stała forma i tylko ciało ludzkie jest dla niego godnem przedstawienia. Różnorodność rzeczy dla niego nie istnieje. Jego ludzkość, to nie ta ludzkość zróżniczkowana w tysiącach indywiduów tej ziemi, lecz rodzaj sam dla siebie, podniesiony do potęgi. Obok wesołego Leonarda, staje on samotnik z pogardą dla tego świata, który mu nic nie daje. Narysował wprawdzie raz Ewę, kobietę z całym przepychem bogatej natury, uchwyciwszy na chwilę obraz leniwej, miękkiej piękności, ale są to tylko chwile. Czy chce czy nie chce — wszystko to, co on tworzy, przesiąknięte jest goryczą.

Styl jego jest zwarty, w zamkniętych masach. Wysuwający się pobieżny kontur nie odpowiada mu. Zwarty układ, powściągliwe usposobienie jest u niego rzeczą temperamentu.

Siła ujęcia formy i jasność wewnętrznego przedstawienia są u niego bez konkurencji. Żadnego macania i szukania, już pierwszą kreską wskazuje decydujący wyraz. Jego rysunki mają w sobie coś przenikającego. Są one całkowicie nasycone formą; wewnętrzna struktura, mechanika ruchu przemieniły się w ostateczny wyraz. Dlatego też zmusza widza do bezpośredniego przeżywania z nim.

I rzecz dziwna: każdy zwrot, każde zgięcie członków ma tajemniczą siłę. Bardzo nieznaczne przesunięcia działają z niepojętym rozmachem, a wrażenie to może być tak wielkiem, że się nie pytamy wcale o umotywowanie tego ruchu.

Leży to w naturze Michała Anioła, że środki, któremi operuje, napina bezwzględnie aż do najwyższych możliwości Wzbogacił sztukę niesłychanemi, nowemi efektami, ale ją i zubożył, odejmując jej radość prostoty i codziennego życia. Z nim też wszedł do renesansu brak harmonji. Ze świadomem wprowadzeniem dysonansu w wielkim stylu przygotował grunt dla nowego stylu barokowego. Ale o tem później. Dzieła z pierwszej połowy jego życia (do 1520) mają inną jeszcze wymowę.



Michał Anioł. Pietà

1. DZIEŁA WCZESNE

Pietà jest pierwszem wielkiem dziełem, z którego możemy wnioskować o zamiarach Michała Anioła. Jest ona obecnie w sposób barbarzyński umieszczoną w jednej z kaplic św. Piotra, gdzie ani delikatne traktowanie szczegółów, ani też urok ruchu wcale nie występują. Grupa gubi się w dalekiej przestrzeni i jest ustawioną tak wysoko, że nie można jej nawprost oglądać.



Michał Anioł. Madonna z Brügge

Związanie dwóch ciał naturalnej wielkości w grupie marmurowej, było już samo przez się czemś zupełnie nowem, a zagadnienie położenia na łonie siedzącej kobiety ciała dorosłego mężczyzny czemś niezmiernie trudnem. Spodziewamy się twardej przecinającej linji poziomej i suchego prostokąta: Michał Anioł uczynił z tego coś, do czegoby nikt inny w tym czasie nie był zdolny: wszystko jest tutaj zwrotem i skrętem, ciała łączą się ze sobą bez wysiłku. Marja trzyma a przecież ciężar jej nie przygniata, trup występuje jasno we wszystkich kierunkach, i jest przytem pełen wyrazu w każdej linji. Wzniesione do góry ramię i zwisająca głowa dają zmarłemu wyraz cierpienia o niesłychanej sile. Ale jeszcze bardziej zadziwia układ twarzy u Marji. Zapłakane oblicze, głęboki ból, bezsilne omdlenie przedstawiali już jego poprzednicy. On zaś mówi: Matka Boża nie powinna płakać tak, jak ziemska matka. Cicho skłania swą głowę, rysy twarzy nie poruszają się i tylko sama ręka pochylona zdaje się mówić: napółotwarta towarzyszy milczącemu monologowi bólu.

To jest odczucie cinquencenta. I u Chrystusa niema żadnego śladu bolu. Pod względem formalnym wypiera się on pochodzenia z Florencji, jak niemniej stylu XV w. Głowa Marji nie jest wprawdzie podobna do żadnej innej, ale jest to ten wąski, delikatny typ, tak ulubiony u florentczyków starszej daty. Ciała są tego samego rodzaju. Niedługo potem stanie się Michał Anioł szerszym, pełniejszym i układ grupy takiej, jaką ona jest, będzie odczuwał później jako zbyt nikły, zbyt przeźroczysty i luźny. Zwaliste ciało musiałoby ciążyć silniej, linje nie mogłoby się tak daleko rozchodzić, on te dwie figury sprzągnął w bardziej zbitą masę.

W partjach szaty, panuje narzucające się nieco bogactwo. Jasne kanty fałdów i głębokie cieniste podcięcia, które rzeźbiarze cinquecenta wezmą chętnie ten wzór. Marmur jest, tak jak i później sil-

nie polerowany, tak że powstają intensywne odbłyski światła. Natomiast już ani śladu pozłoceń. Pokrewną blisko Piecie jest siedząca Madonna z Brügge, dzieło, które zaraz po wykończeniu wyszło zagranicę i dlatego nie mogło pozostawić żadnych wyraźnych śladów we Włoszech, chociaż ten zupełnie nowy problem musiałby wywrzeć jak największe wrażenie [1]).

Siedząca Madonna z Dzieciątkiem, po setki razy obrabiany temat obrazu ołtarzowego, jako plastyczna grupa nie była w użyciu u florentczyków. Spotyka się ją raczej w glinie aniżeli w marmurze, przyczem zazwyczaj ten surowy materjał pokrywano polichromją. W wieku XVI glina ustępuje zupełnie. Wzmożone wymagania pod względem monumentalności, można było zaspokoić jeszcze tylko w kamieniu, a tam gdzie glina jest w użyciu, jak w Lombardji, pozostawia się ją chętnie bezbarwną.



Benedetto da Majano. Madonna z dzieciątkiem

Ponad dawniejsze twarze idzie Michał Anioł dalej, zdejmując Dzieciątko z łona matki i dając mu większy wymiar i siłę, ustawia je pomiędzy jej kolanami. Ono wspina się tam do góry. Tym motywem stojącego i ożywionego dziecka mógł on dać tej grupie nową treść formalną i było to już naturalnem następstwem, że bogactwo układu podniósł jeszcze na wyższy stopień, przez nierówną wysokość nóg u osoby siedzącej.

Dzieciątko zabawia się dziecinną grą, ale jest poważnem, daleko poważniejszem aniżeli dawniej, gdy zabierało się do błogosławienia. Madonna jest pogrążona w myślach i milcząca, nie mamy odwagi odzywać się do niej. Głęboka, prawie uroczysta powaga, unosi się nad obydwiema postaciami. Obraz ten o nowej modlitwie i onie-

[1]) Figura ta wykazuje w partjach podrzędniejszych inną słabszą rękę. Michał Anioł podczas swej drugiej podróży do Rzymu w r. 1505, zdaje się, pozostawił ją niewykończoną.



Michał Anioł. Tondo z Madonną (niedokończone)

śmieleniu, musimy zestawić z postaciami, oddającemi w takiej pełni nastrój quattrocenta, jak grupa gliniana Benedetta da Maiano w berlińskiem muzeum (p. reprodukcja). Tutaj mamy taką sobie dobrą kobiecinę, i zdaje nam się, żeśmy ją już gdzieś widzieli, z radością kręcącą się po domu, a Dzieciątko jest takim pysznym małym uciesznym bębnem, wyciągającym rękę do błogosławieństwa, którego jednak nie potrzebujemy brać zbyt na serjo. Radość, która tutaj bije z twarzy i uśmiecha się z gadatliwych ocząt, u Michała Anioła zupełnie wygasła. Jego głowa, to nie głowa mieszczańskiej kobiety, strój zaś dalekim jest od światowego przepychu i wspaniałości.

Mocno i wyraźnie w zwartych akordach, przemawia nowy duch z Madonny z Brügge. Można nawet powiedzieć, że linja pionowa głowy jest sama dla siebie motywem, który w swej wspaniałości wychodzi poza wszystko, co wydało quattrocento.

W jednej z najważniejszych swych prac, małej płaskorzeźbie Madonny na schodach, próbował Michał Anioł uchwycić podobną intuicję. Chciał przedstawić Madonnę odrętwiałą, patrzącą w próżnię, podczas gdy Dzieciątko zasnęło przy jej piersiach. Ze skrępowanego jeszcze rysunku, przebija przecież ten niecodzienny zamiar. Teraz w pełni wyrazu, wraca on jeszcze raz do tego samego motywu w reliefie. Jest nim niedokończone Tondo w Bargello: Dzieciątko zmęczone i poważne opiera się o matkę, a Marja en face jak wieszczka zapa-



Michał Anioł. Święta Rodzina

trzona wdal wychyla się z obrazu. Relief ten jest jeszcze z innego względu uwagi godny. Wytwarza on nowy ideał kobiecej formy, silny typ, zrywający zupełnie z dawną florencką elegancją. Duże oczy, szerokie policzki, silnie zaznaczona dolna szczęka. Nowe motywy ubrania sekundują. Szyja obnażona, dla podkreślenia tektonicznie ważnej nasady.

Wrażenie siły potęguje nowy sposób wypełnienia przestrzeni, w której ciała dotykają wprost brzegów. Nie jest to już to błyskotliwe bogactwo takiego Antonia Rossellina, gdzie bez przestanku cienie i światła falują pomiędzy dużemi wzniesieniami, aż na dół do krańcowych drgnień na płaszczyznie tła — tutaj mamy tylko niektóre wdal działające akcenty. Silna linja pionowa głowy brzmi znowu jako ton zasadniczy obrazu.

Obraz florencki ma swą siostrzycę w Londynie, scenę przecudownego pomysłu i nasyconej piękności, jaka bardzo rzadko u Michała Anioła i na chwilę tylko zabłyśnie! Jakże dziwnie wygląda przy niej pozbawiona radości Święta Rodzina Trybuny i jakże niemożliwa do porównania z długim szeregiem scen rodzinnych quattrocenta. Madonna Virago z grubemi kośćmi, z bosemi nogami i obnażonemi ramionami. Z podwiniętemi nogami siedzi na ziemi, wyciąga rękę ku Dzieciątku, które jej ztyłu siedzący św. Józef podaje. Skłębienie figur z dziwnie zwięzłym ruchem, nie jest to ani macierzyńska matka (której Michał Anioł wogóle niezna), ani też uroczysta Marja, lecz tylko heroina. Przeciwieństwo tego, czego wymagał przed-

miot, jest tutaj zbyt silnem, aby widz nie poznał odrazu, że tutaj szło tylko o przedstawienie zajmującego ruchu i o rozwiązanie pewnego określonego problemu kompozycji. Obraz ten zamówiła osoba prywatna; coś prawdy musi być w anegdocie u Vasarego, że zamawiający Angelo Doni czynił trudności przy odebraniu tego obrazu. Z portretu jego w Palazzo Pitti, widocznem jest, że nie był wyznawcą zasady l'art pour l'art.

Problem artystyczny nasuwał się tutaj prawdopodobnie, w jaki sposób można na najmniejszej przestrzeni rozwinąć możliwie największą treść duchową? Skoncentrowane plastyczne bogactwo jest właściwem znaczeniem tego obrazu, i może należy uważać obraz ten za rodzaj pracy konkursowej, którą Leonardo miał być pokonanym. Powstał w tym czasie, gdy karton Leonarda z Anną Samotrzecią wywołał wrażenie, gdzie figury w nowy sposób ścisle ze sobą zostały zespolone.

Michał Anioł zamiast św. Anny daje św. Józefa, pozatem zagadnienie jest to samo, gdyż dwie dorosłe osoby i dziecko ustawia ze sobą jak można najbliżej, bez narażenia się na niejasność i na ściśnięcie.

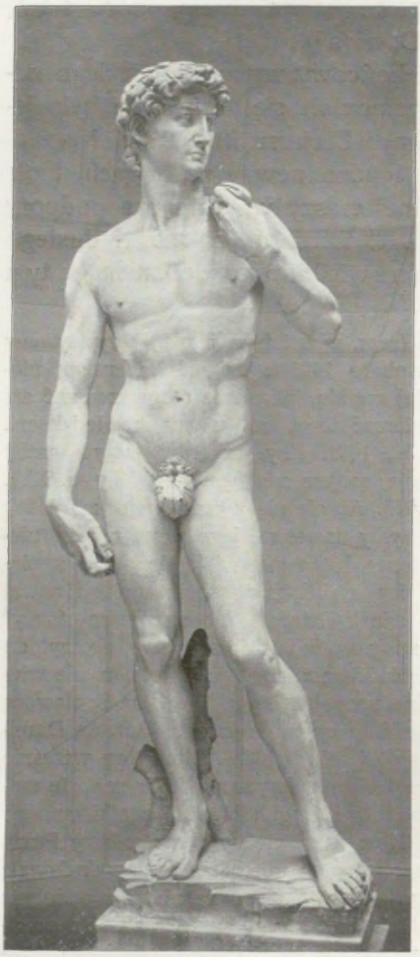
Niewątpliwie jest Michał Anioł bogatszym od Leonarda co do osiowego kierunku, ale za jaką cenę?

Rysunek i modelunek mają metaliczną precyzję. Nie jest to właściwie już obraz, lecz malowana plastyka. Plastyczne przedstawienie było oddawna mocną stroną florentczyków, jest to naród plastyków nie malarzy; tutaj jednakże wzbija się narodowy talent do takiej wyżyny, która otwiera przed nami zupełnie nowe pojęcie o istocie «dobrego rysunku». I u Leonarda nie znajdziemy nic takiego, coby się dało porównać z wyciągniętą ręką Marji. Jak wszystko tutaj żyje i ma znaczenie dla wyobrażenia, wszystkie członki i każdy muskuł. Nienadarmo też ręka jest obnażoną aż do nasady ramion. Wrażenie tego malowidła z ostro zarysowanemi konturami i jasnemi cieniami, nie zgasło we Florencji. I znowu występuje w tej ojczyźnie rysunku opozycja przeciw ciemnym cieniom malarstwa a Bronzino i Vasari są pod tym względem bezpośrednimi następcami Michała Anioła, jakkolwiek żaden z nich nie zdołał osiągnąć chociażby w przybliżeniu pełnej wyrazu siły jego formy. Poza Pietą, siedzącą Madonną z Brügge, obok reliefu z Madonną i Tonda ze Św. Rodziną, oglądamy się w pełnem oczekiwaniu za dziełami młodzieńczego wieku Michała Anioła, gdzie on swą osobowość najdobitniej powinien był okazać, za męskimi aktami. Rozpoczął od wielkiego nagiego Heraklesa, który zaginął; później równocześnie z Pietą rzeźbi w Rzymie pi-

janego Bachusa (w Bargello), a wkrótce potem dzieło, które sławą przewyższa wszystkie, florenckiego Dawida [1]).

W Bachusie i Dawidzie mamy końcowy wyraz florenckiego naturalizmu w znaczeniu XV w. Pijane zataczanie się pomyślane było jeszcze w duchu Donatella, jak to widzimy u Bachusa. Michał Anioł przedstawia tę chwilę, gdy jego pijak nie bardzo pewny na nogach, łypie oczami ku podniesionej do góry pełnej czaszy wina i szuka podpory w osobie młodocianego towarzysza. Wziął sobie za model tłustego młodego chłopaka i wymodelował ciało z wielkiem upodobaniem na tym

[1]) Giovannino w berlińskiem muzeum (repr. w ostatnim rozdz.) przypisywany Michałowi Aniołowi i pochodzący z czasu około 1495 t. j. przed Bachusem, niemoże być tutaj pominiętym, ale niechcę o tej rzeźbie, której nie mogę związać ani z M. A. ani wogóle z quattrocentem, powtarzać tego, co już raz powiedziałem. Por. Wölfflina, Die Jugendwerke des M. A., 1891. Zbyt sztuczny motyw ruchu i ogólne gładkie traktowanie formy, wskazuje, mojem zdaniem, na późny w. XVI. Traktowanie przegubów pochodzi ze szkoły M. A., ale nie z czasu jego młodości; motyw ze swobodnie podtrzymującą ręką, byłby nawet u niego przed r. 1520 niemożliwy a miękkie pojęcie formy u tego chłopca, które nie wdaje się ani w zaznaczenie żeber, ani w zaznaczenie fałdów skóry w podpaszu, niema analogji, nawet u najmiększego quattrocentysty. Któż jest jednak autorem tej zagadkowej figury? Musiał to być człowiek, który w bardzo młodym wieku, jak mówiono, skoczył do morza, gdyż inaczej byłoby nieprawdopodobieństwem, abyśmy nic o nim nie wiedzieli. Sądzę, że należy go szukać w osobie neapolitańczyka Girolama Santacroce (ur. około 1502 um. 1537), którego Vita znajduje się u Vasarego. (Por. de Dominici Vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani II. 1843). Umarł on wcześnie i jeszcze wcześniej zmarniał, tonąc w odmętach manieryzmu. Zbliżająca się maniera widoczna też jest u Giovanniniego. Zwano go drugim M. A. i oczekiwano po nim wielkich rzeczy. Dzieło, bardzo bliskie Giovannina, piękny obraz rodziny Pezzo (1524) znajduje się w Montoliveto w Neapolu i po nim sądzić można doskonale o wysokiem uzdolnieniu wcześnie dojrzałego artysty. Stoi on na równi z podobnie skomponowanym ołtarzem Giovanniego da Nola, uważanego powszechnie za przedstawiciela plastyki neapolitańskiej cinquecenta ale znacznie od niego słabszego. (Odmienny sąd o Giovanninie podaje Bode we Florentinische Bildhauer, 1902). W przewlekły spór około osoby Giovannina wdali się na nowo Grünwald, Brinckmann i Panofsky. Grünwald wskazując jako autora barokowego rzeźbiarza Giovanniego Domenica Pieratti, wykazuje na dwóch zwietrzałych puttach w ogrodach Boboli szereg pokrewnych motywów. (Münchner Jahrbuch I. 2, str. 28). Brinckmann ograniczył sam autorstwo M. A. w Handbuch Barockplastik str. 24). (Monatshefte f. K. W. XIII, 1920, str. 325. Panofsky uważa autorstwo M. A. jako niedające się utrzymać, ale obecnie pozytywnemi dowodami jeszcze nie do obalenia. (Die Michelangelo Literatur seit 1914 Jahrb. f. Kunstgesch. 1921/22 dodatek). Giovannina cytowano znowu ostatniemi czasy razem z Girolamem Santacroce. Marmurowy posąg chłopca z wazonem (przedtem w zbiorze Schlichtinga w Paryżu, obecnie w Luwrze) nabyty pierwotnie w Neapolu, przypisywany wspomnianemu Neapolitanczykowi, wykazuje uderzające podobieństwo z Giovanninim. Por. Giulio Lorenzetti, Una scultura italiana del 500 al Louvre. Dedalo III, str. 15 i nast.



Michał Anioł. Dawid

indywidualnym osobniku i miękkim kobiecym tworze. Tej radości później już u niego nie znajdziemy. Motyw i traktowanie są tutaj wybitnie z quattrocenta. Ten Bachus nie jest wesołą figurą, nikt się z niego nie będzie śmiać, ale przecież tkwi w nim coś z młodocianego humoru — o ile Michał Anioł mógł być wogóle młodym.

Jeszcze bardziej uderzającym jest D a w i d swym rubasznym wyglądem. Dawid powinien być obrazem pięknego i młodego zwycięzcy. Takim go zrobił Donatello, jako silnego chłopca, a Verrocchio, pod wpływem odmiennego smaku, jako milutkiego, kanciastego młodzieniaszka. Jakiż jest widok młodocianego piękna u Michała Anioła? Olbrzymie chłopczysko w wieku łobuzowskim, już nie chłopiec, ale jeszcze nie dojrzały mężczyzna, w latach, w których ciało się pręży, gdy członki z niezgrabnemi nogami i rękami zdają się nie należeć do siebie. Poczucie rzeczywistości u Michała Anioła musiało się raz przecie gruntownie nasycić. On się nie cofa przed żadnemi konsekwencjami, odważa się nawet powiększać ten nieociosany model aż do kolosalnych rozmiarów. W dodatku surowy rytm ruchu, a pomiędzy nogami ogromny, pusty trójkąt. Niema tu najmniejszej koncesji dla pięknej linji. Postać ta oddająca naturę, która w tych wymiarach graniczy z cudownością, jest zadziwiającą w każdym szczególe i niespodziewaną przez prędką siłę ciała, ale na ogół, prawdę mówiąc, jest wprost obrzydliwą [1]).

[1]) Przy trudno zrozumiałym motywie ramion (Münchener Jahrb. Bil. K.) odegrały rolę prawdopodobnie konieczności techniczne i rzeźbiarskie. Spodziewać się należało czegoś innego. W każdym razie, gdy Leonardo powtórzył ten typ w zna-

Przy tem wszystkiem dziwnem jest, że Dawid stał się najpopularniejszem dziełem we Florencji. Tkwi w jej ludności obok specyficznego toskańskiego wdzięku, cokolwiek odmiennego od rzymskiej powagi, zmysł dla wyrazistej brzydoty, który nie wygasł z quattrocentem. Gdy przed niedawnym czasem usunięto Dawida z publicznego placu przed Palazzo Vecchio do muzeum, musiano przynajmniej pozostawić ludowi jego olbrzyma w bronzowym odlewie. Ustawiono go przy tej sposobności w nieszczęśliwy sposób, tak charakterystyczny dla obecnej bezstylowości. Umieszczono bronz w pośrodku wielkiej wolnej terasy, gdzie trzeba połknąć najniemożliwsze widoki, zanim się go wogóle zobaczy. Pytanie co do wyboru miejsca, było przedmiotem rozważań w gronie artystów zaraz po wykończeniu posągu, i mamy jeszcze protokół tego posiedzenia: wszyscy byli tego zdania, że dzieło to musi być ustawionem przed jakąś ścianą, czy to w Loggia dei Lanzi, czy też obok drzwi pałacu Signorji. Wymaga tego figura, gdyż jest opracowana ściśle płaszczyznowo, a nie dla widoku ze wszystkich stron. Przy dzisiejszem centralnem ustawieniu, osiągnięto tylko tyle, że brzydota posągu jeszcze bardziej się spotęgowała [1]).



Michał Anioł. Apollo (albo Dawid)

nym rysunku, dał on swemu Dawidowi zwykłą wiszącą procę do prawej ręki. Tutaj biegnie szeroki pas przez plecy, którego jeden koniec znajduje się w prawej, a drugi workowaty w lewej ręce. Dla głównego widoku jest on jednak bez znaczenia.

[1]) Por. C. Neumann Repertorium f. KW. 38, 1917, str. 1, i Panofsky l. c. Dyskusja nad ustawieniem jest próbą rozwiązania stosunku pomiędzy architekturą i plastyką. Zapomocą architektonicznego obramienia t. j. niszy, jak dowodził Giuliano da San Gallo, będący w tym wypadku tubą M. A. — miało być wzmożone wrażenie wielkości. Dekoracyjne ustawienie obok wejścia do Palazzo Vecchio, wymagało jakiegoś pendent — była nim Grupa Herkulesa i Cacusa Bandinellego z r. 1546. Z tego samego powodu zastąpiono Dawida M. A. po jego przeniesieniu do Akademji, kopją marmurową.

Co też później Michał Anioł myślał o swym Dawidzie? Pominąwszy że mu podobnie szczegółowe studjum podług modela wcale do głowy nie przyszło, byłby i sam motyw uważał za zbyt pozbawiony treści. Jego dojrzały sąd o doskonałym posągu można poznać z porównania z t. zw. Apollinem z Bargello, powstałym w 25 lat po Dawidzie. Jest to młodzieniec, wyciągający strzałę z kołczanu. Bardzo prosty w szczegółach, ale niezwykle bogaty w ruchu. Niema tutaj żadnego szczególnego wysiłku, żadnego wyładowania gestu; bryłowate ciało jest silnie zwarte, ma jednak pewną tendencję w głąb, a przytem takie poruszenie i ożywienie w tylnych warstwach przestrzeni, że Dawid wygląda przy nim bardzo ubogo, jak zwykły krążek. To samo odnosi się do Bachusa. Szerokość w płaszczyźnie, odsunięte członki, przedziurawienie kamienia, to jest styl młodociany Michała Anioła. Później szuka on wrażenia w zwartości i umiarkowaniu. Przyszedł bardzo prędko do odczucia wartości podobnego traktowania, gdyż w bezpośrednio po Dawidzie skomponowanej postaci ewangelisty Mateusza (Florencja, Akademja sztuk p.) już ono się u niego znajduje![1]).

Sztuka Michała Anioła pcha go do nagich ciał i ruchu. Rozpoczął od tego, gdy będąc jeszcze chłopcem, rzeźbił walkę centaurów, teraz w latach męskich, powtarza to zagadnienie i rozwiązuje je tak, że żywi się od niego cała generacja artystów. Karton z kąpiącymi się żołnierzami jest bezwątpienia najważniejszym pomnikiem pierwszej epoki florenckiej, najbardziej wielostronnem objawieniem nowej sztuki w pojmowaniu ciała ludzkiego. Niektóre próby z tego kartonu, przekazane nam przez rylec Marca Antonia[2]), wystarczają, aby dać pojęcie o tem, co to jest «grandisegno».

Można przypuszczać, że przy ustaleniu tego tematu Michał Anioł brał udział. Zamiast sceny bojowej, zaprojektowanej widocznie jako pendent do fresku Leonarda w sali radnej, i gdzie szło o zbroje i oręże, miał artysta przedstawić tę chwilę, gdy oddział kąpiących się żołnierzy sygnałem alarmowym wypłoszony zostaje z wody. Zdarzyło się to w czasie wojen pizańskich. Że zaś właśnie ta scena, miała być przedstawioną jako monumentalny obraz ścienny, mówi wyraźniej niż cokolwiek innego o wysokich artystycznych wymaganiach Florencji. Wspinanie się na wysoki brzeg, przyklękanie i sięganie ręką w dół, postawa olbrzyma, wdziewanie zbroi, siedzenie i pospieszne ubieranie się, wołanie i bieganie — cała pełnia najrozmaitszych poruszeń, nagie

[1]) Mateusz należy do serji 12 apostołów, przeznaczonych dla katedry florenckiej, ale nie wykończonej nawet w tej pierwszej figurze.

[2]) Bartsch 487, 488, 372. Nadto Ag. Veneziano B. 423.



Michał Anioł. Fragment z kartonu kąpiących się żołnierzy.
Podług sztychu Marc Antonia

ciała według upodobania, bez obawy pogwałcenia historji. Późniejsze idealne malarstwo historyczne, byłoby chętnie przejęło nagie ciała, ale temat ten byłby dla niego zbyt drobnym i rodzajowym [1]).

Anatomowie wśród florenckich artystów zajmowali się zawsze walkami nagich mężczyzn. Znamy dwa tego rodzaju kartony ryte przez Antonia Pollaiuola i o Verrocchiu wiemy, że wykonał rysunek z nagimi wojownikami, który miał być przeniesionym na fasadę domu. Z temi pracami należałoby porównać prace Michała Anioła. Widzieli-

[1]) Henry Thode, Kritische Untersuchungen zu Michelangelo I, str. 95 i Wilhelm Köhler, Kunstgesch. Jahrb. der k. k. Zentralkom. I. Wien 1907, str. 115, przyszli zgodnie do wniosku na podstawie podania Vasarego, szkiców oryginalnych i kopij z tychże i wspomnianych sztychów, że znana od XVIII w. olejna grisaille u lorda Leicester w Holkham Hall, pomimo, iż jest niekompletną, przecież jest najwierniejszą kopją oryginalnego kartonu Michała Anioła.

byśmy wówczas, że on nietylko, aby tak powiedzieć, wynalazł na nowo wszelki ruch, lecz także, że dopiero u niego ciało posiada istotny związek.

Dawniejsze sceny, chociażby przedstawiały jeszcze bardziej wzburzonych zapaśników, przecież wydają się jakgdyby ich postacie były skrępowane niewidzialnemi szrankami. Pierwszy Michał Anioł daje ciału całą zdolność ruchu. Ciała te przedtem były wszystkie do siebie więcej podobne, aniżeli u Michała Anioła jedna postać do drugiej. Zdaje się, że on dopiero odkrył trzeci wymiar i skróty, jakkolwiek już przedtem poważne usiłowania w tym kierunku były przedsiębrane.

Bogactwo jego ruchów tem się tłumaczy, że on pojmuje ciało od wewnątrz. Nie on pierwszy podejmował studja anatomiczne, ale organiczny związek ciała jemu pierwszemu się objawił. A potem jeszcze co ważniejsze: on wie, na czem polega wrażenie ruchu, wydobywa wszędzie pełne wyrazu formy i członkom każe mówić.

2. MALOWIDŁA NA STROPIE KAPLICY SYKSTYŃSKIEJ

Słusznem jest narzekanie, że strop tej kaplicy jest torturą dla widza. Z głową wtył cofniętą musimy odczytywać całe szeregi historyj: wszędzie kłębią się ciała, które każą się oglądać; tu i tam ciągnie nas i ostatecznie nie mamy innego wyboru, jak skapitulować przed nadmiarem i zrezygnować z nużącego widoku.

Michał Anioł sam tak chciał. Początkowy zamiar jego był prostszy. W przesklepkach miało być pomieszczonych dwunastu apostołów, a przestrzeń środkowa wypełniona zwykłym geometrycznym wzorem. Jak to miało wyglądać, poucza nas rysunek Michała Anioła w British Museum w Londynie. Są ludzie o wytrawnym sądzie, którzy twierdzą, że szkoda, iż ten projekt nie został wykonany, gdyż byłby bardziej «organicznym». W każdym razie strop ten miałby tę dodatnią stronę w porównaniu z obecnym, że byłby łatwiejszym do oglądania. Apostołowie wzdłuż ścian byliby się prezentowali wygodniej, a ornamentalny wzór środkowej płaszczyzny, byłby oszczędził widzowi zmęczenia. Michał Anioł bronił się dosyć długo przed wykonaniem tego zlecenia, że jednak strop ten potem tak obficie wymalował, to już jego dobra wola. On to przedstawiał papieżowi, że sami apostołowie będą wyglądać zbyt ubogo, aż wkońcu pozostawiono mu wolną rękę, aby namalował, co mu się podoba. Gdyby postacie stropu nie zdradzały tak wyraźnie radości tworzenia, możnaby powiedzieć, że artysta dał upust swemu złemu humorowi i chciał się zemścić za

tak niemiłe zlecenie: panowie w Watykanie niech mają strop, ale za to niech sobie naciągają karków [1]).

W kaplicy Sykstyńskiej wypowiedział Michał Anioł po raz pierwszy słowo, które miało stać się na cały wiek pełnem znaczenia, t. zn. że poza ludzką postacią nie ma żadnego innego piękna. Roślinna i linearna dekoracja płaszczyzny jest tutaj zasadniczo pominięta, a gdzie oczekujemy powikłań pnączów mamy ludzkie ciała i tylko one. Nigdzie ani odrobiny ornamentalnego wypełnienia, na któremby oko mogło wypocząć. Michał Anioł dobrze odmierzył i podporządkował niektóre szeregi figur i odsunął je od siebie kolorami kamiennemi i bronzowemi, ale nie jest to żadnym ekwiwalentem, i chociażbyśmy patrzeli na ten sufit niewiedzieć jak, to w całkowitem obsadzeniu płaszczyzny ludzkiemi figurami tkwi pewien rodzaj bezwzględności, który daje do myślenia.

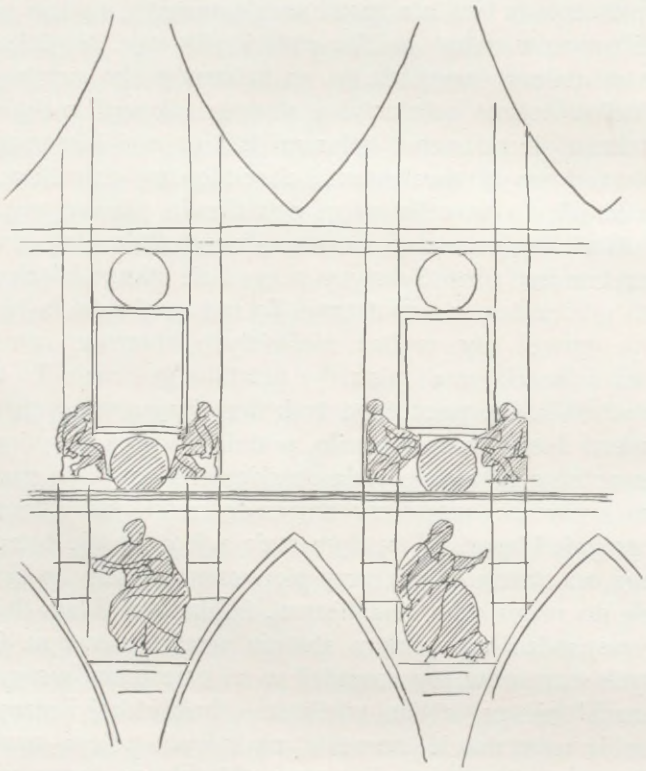
Poza tem jest strop Sykstyny oczywiście niespodzianką, jakiej we Włoszech gdzieindziej nie spotkamy. To malowidło działa jak grzmiące objawienie nowej siły, wobec nieśmiałych obrazów, namalowanych poniżej na ścianach przez mistrzów ostatniej generacji. To też oglądanie należy zawsze rozpocząć od tych fresków quattrocenta i dopiero, gdy się niemi dostatecznie nasyciło, podnieść wzrok do góry. Dopiero wówczas potężne falowanie życia na sklepieniu zrobi na nas wrażenie, i dopiero wówczas odczujemy wspaniały rytm, który te niezmierne masy segreguje i łączy. W każdym razie zaleca się nie patrzeć na *Sąd Ostateczny* od strony ołtarza przy pierwszem wejściu do kaplicy, czyli należy się do niego odwrócić plecami. Michał Anioł tem dziełem swej starości zaszkodził w wysokim stopniu wrażeniu stropu. Obraz ten, kolosalnych rozmiarów, wyprowadził w tej przestrzeni wszystko z proporcji i nadał jej sprawdzian wielkości, obok której i strop zmalał [2]). Chcąc sobie uzmysłowić momenta, na których polega wrażenie tego malowidła, napotykamy już w samym układzie na pomysły, które po raz pierwszy wypływają dopiero u Michała Anioła.

Przedewszystkiem traktuje on całą płaszczyznę sklepienia jako coś jednolitego. Każdy inny byłby oddzielił trójkąty w przesklepkach

[1]) Rysunek M. A. w zbiorze Wautersa w Paryżu daje pojęcie o pierwotnym i ostatecznym projekcie, gdzie belkowanie tronów pomyślanem zostało jako przechodzące, i gdzie obydwa poprzeczne gurty rozpięte rozciągają się od tronu do tronu, tworząc rytmiczne następstwa obrazów, zamiast ich płaszczyznowego uszeregowania.

[2]) Szkice do stropu dają Wölfflin w Jahrb. d. preuss. Kunstsaml., 1892, str. 178, później E. Steinmann w dziele Sixtinische Kapele II, ostatnio J. Gantner w Monatshefte f. K. W. 1919, str. 1 i w uzupełnieniu E. Panofsky, Die Sixtinische Decke. Bibliot. d. Kunstgesch, t. 8.

(jak to uczynił np. Rafael w Villa Farnesina). Michał Anioł nie chce rozdrabniać przestrzeni, lecz stwarza wiążący tektoniczny system, a trony proroków, wyrastające z przesklepków, łączą się tak ściśle z członami obrazu środkowego, że tutaj nic nie można wyosobnić!



System stropu sykstyńskiego

Ostateczny podział uwzględnia tylko w małym stopniu istniejącą formę sklepienia. Artysta jest dalekim od tego, aby przejąć i wykształcić dane stosunki struktury i przestrzeni. Przeprowadza wprawdzie gzyms główny mniej więcej w związku poprzez wierzchołki kap sklepiennych, ale tak jak trony proroków w przesklepkach nie uwzględniają ich formy trójkątnej, tak też wprowadza w cały system rytm, niezależny zupełnie od rzeczywistej struktury [1]).

[1]) Tę niezawisłość podnosi także Panofsky l. c. Brinckman podkreśla, że M. A. tutaj po raz pierwszy zdawał sobie sprawę ze znaczenia architektonicznego ciała prze-

Ściśnienie i rozrzucenie przerw w osi środkowej, większe i mniejsze naprzemian pola pomiędzy gurtami, dają w związku z każdorazowemi grupami w przesklepkach, przypadającemi na miejsca nieakcentowane, tak wspaniały ruch, że tam Michał Anioł przewyższa wszystko, co było dotychczas. Podkreśla ciemniejszem zabarwieniem wyłączonych pól bocznych — pola medaljonów są fioletowe, wycinki obok tronów zielone — przez co jasne punkta główne wybijają się, a przerzucenie akcentu ze środka na boki i z powrotem do środka jest o wiele wyraźniejsze.

Do tego przyłącza się nowy sprawdzian wielkości i nowe zróżniczkowanie wielkości figur. Siedzący prorocy i Sybille mają kolosalne wymiary, obok nich małe i mniejsze figury, nie odrazu widzi się, jak stopniowo one się zmniejszają, widzi się tylko całe niewyczerpane mnóstwo postaci.

Dalszym czynnikiem kompozycyj jest rozróżnienie figur, mających działać plastycznie od opowiadania przedstawionego tylko w obrazach. Prorocy i Sybille i cały ich orszak istnieją, aby się tak wyrazić, w rzeczywistej przestrzeni i mają inny stopień rzeczywistości aniżeli figury opowiadań. Zdarza się, że płaszczyzna obrazu, przecięta jest postaciami, siedzącemi na ramach (młodzieńcy, których określa się błędnie już to jako atletów, już to jako niewolników).

Różnica ta łączy się z kontrastem co do kierunku, w jakim pozostają systemy figur w przesklepkach pod kątem prostym do opowiadań. Obydwóch nie można naraz oglądać; ale też nie można ich zupełnie od siebie rozłączyć; miesza się tutaj zawsze pewna część następnej grupy i trzyma fantazję w napięciu.

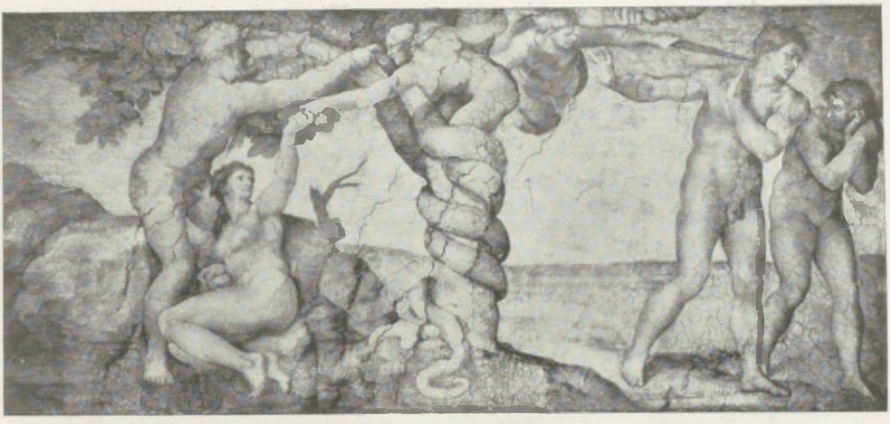
Cudem jest prawie, że takie wielopostaciowe głośne zgromadzenie może być wogóle sprowadzone do jednolitego wrażenia. Byłoby to niemożliwem bez największej prostoty silnie zaakcentowanych architektonicznych rozczłonkowań. To też wstęgi i gzymsy oraz krzesła tronowe są koloru białego i to jest pierwszy wielki przykład jednobarwności. Żywe ozdobne wzory quattrocenta nie miałyby tutaj najmniejszego sensu, podczas gdy powtarzająca się ciągle biała farba i proste formy doskonale spełniają swe zadanie, uspokojenia wzburzonych fal.

strzennego w stosunku do plastycznie widzianej figury. Handbuch Barockplastik, str. 42. Panofsky l. c. podnosi krystaliczne uwarstwowienie z ortogonalnemi kwadratami, system prostokątnych współrzędnych z rytmiczną odmianą pól, oraz wprowadzenie ustopniowanej warstwy reliefów, jako środka rozczłonkowania przestrzeni. Podobnie Venturi (L'Arte XXII, 1919, str. 85).

Michał Anioł już zgóry rości sobie prawo przedstawiania scen historycznych zapomocą nagich figur. Ofiara Noego i jego zawstydzenie są kompozycjami z istotnie nagiemi ciałami. Architektury, kostjumów, drobnych sprzętów, wszystkich tych wspaniałości, które nam podaje Benozzo Gozzoli w swych starotestamentowych obrazach, tutaj niema, lub też są ograniczone do najkonieczniejszego wyrazu. Brak wszelkich krajobrazów. Żadnego zbytecznego źdźiebełka trawy. Tu i ówdzie w rogu naszkicowana roślina np. paprocie, jako symbol powstania wegetacji na ziemi. Drzewo oznacza raj. Wszystkie środki wypowiedzenia się znajdują się w tych obrazach; linje i wypełnienie przestrzeni są wciągnięte jako środki wypowiedzenia się, a opowiadanie ściśnięte jest do wyrazu niesłychanie dobranego. Nie odnosi się to jeszcze do początkowych obrazów, lecz raczej do późniejszych. Uwagi nasze pójdą za biegiem wypadków.

Z pośród pierwszych trzech obrazów, pierwszeństwo co do zwartości kompozycji należy się *Zawstydzeniu Noego. Ofiara*, pomimo dobrych motywów, które późniejsza sztuka umiała wyzyskać, nie stoi na tej samej wysokości, a *Potop*, który pod względem treści mógł nawiązać do kąpiących się żołnierzy i oznacza się bogactwem doskonałych figur, jako całość robi jednak dosyć kruche wrażenie. Godną uwagi jest koncepcja przestrzeni, w której ludzie idą pod górę ku widzowi. Nie widzi się, ilu ich jest i można się domyśleć wielkiej ciżby. Ten zmysł dla efektu byłby się przydał niejednemu malarzowi, który miał namalować przejście przez Morze Czerwone, lub też podobne masowe sceny. Kaplica Sykstyńska sama zawiera w dolnych obrazach ściennych taki przykład dawniejszego uboższego stylu.

Siła Michała Anioła rośnie, skoro tylko ma większą przestrzeń do rozprowadzenia. W obrazie Grzechu pierworodnego i Wypędzenia z Raju rozpina już swe skrzydła w całej wielkości i bierze w następnych obrazach rozmach na wyżyny, dokąd nikt za nim nie podążył. Grzech pierworodny znany jest w dawniejszej sztuce jako grupa dwóch stojących postaci, zaledwie zwróconych do siebie i połączonych ze sobą tylko leniwie zapomocą podawania jabłka. W środku znajduje się drzewo. Michał Anioł stwarza nowy układ. Ewa leniwa rzymianka w pozycji leżącej, zwrócona plecami do drzewa, odwraca się właśnie ku wężowi i bierze od niego pozornie obojętnie jabłko. Adam stojący, poprzez Ewę sięga ręką ku gałęziom. Ruch ten nie tłumaczy się całkiem wyraźnie, a postać nie jest jasna we wszystkich członkach. Ale Ewa już daje nam poznać, że historja dostała się w ręce artysty, ma-



Michał Anioł. Grzech śmiertelny

jącego coś więcej, aniżeli nowe pomysły formalne. On chce powiedzieć, że u leniwie leżącej kobiety rodzą się grzeszne myśli.

Rajski ogród ma tylko kilka liści. Michał Anioł nie miał zamiaru scharakteryzować go przedmiotowo, ale pomimo tego w ruchu linji ziemi i w wypełnieniu przestrzeni powietrznej daje wrażenie bogactwa i ożywienia, pozostające w silnym kontraście z pustą linją poziomą obok, gdzie cała scena wypędzenia jest przedstawiona. Postacie nieszczęśliwych grzeszników wysunięto tu aż na sam brzeg obrazu, przez co powstaje ziejąca pustka — jak wspaniała pauza u Bethovena. Niewiasta biegnie naprzód pochylona, krzycząc, z głową wciągniętą i nie ogląda się wcale za siebie. Adam kroczy z większą godnością i spokojem, usiłując odwrócić tylko od siebie napierający na niego miecz anioła, ruchem wybitnym, który już przedtem stworzył Jacopo della Quercia.

Stworzenie Ewy. Poraz pierwszy występuje tutaj Bóg Ojciec w akcie stworzenia. Działa on tylko słowem. To co dawali przedtem dawniejsi mistrze, ujęcie niewiasty za łokieć, mniej lub więcej rubaszne pociągnięcie, tego tutaj niema. Stwórca nie dotyka się niewiasty. Bez żadnego wysiłku, spokojnym gestem mówi: Wstań! Ewa powstaje, i widzi się, jak jest zależną od poruszenia swego stwórcy, i nieskończenie pięknym jest ruch, jak ze ździwieniem prostująca się niewiasta, zwraca się z uwielbieniem. Michał Anioł pokazał tutaj, jak sobie wyobraża zmysłowe piękne ciało. Jest to rzymska krew. Adam śpi leżąco pod skałą, złamany jak trup z opadającem lewem ramieniem. Kołek, na którym zwisa ręka, uwidocznia jeszcze dalsze poruszenie przegubów. Linja pagórka zakrywa śpiącego i trzyma go mocno.

Krótka gałąź zwrócona w kierunku Ewy. Wszystko jest tutaj bardzo ciasno razem związane, a brzeg obrazu tak blisko, że Bóg Ojciec nie mógłby się nawet wyprostować [1]).

I teraz powtarza się jeszcze po czterykroć gest Stwórcy, za każdym razem inny, zawsze w potężnym ruchu coraz silniejszy. Najpierw *Stworzenie człowieka*. Bóg nie stoi przed leżącym Adamem, lecz zbliża się do niego, unosząc się w powietrzu, otoczony całym chórem aniołów, których obejmuje jego potężnie rozpięty płaszcz. Stworzenie odbywa się przez dotknięcie: końcem palca Bóg dotyka wyciągniętą ku niemu rękę człowieka. Leżący na skłonie góry Adam, należy do najsławniejszych wynalazków Michała Anioła. Daje on tutaj w połączeniu i ukrytą siłę i zupełną bezsilność. Pozycja leżąca jest tego rodzaju, iż wie się, że ten człowiek o własnej sile nie może się podnieść, w osłabionych palcach wyciągniętej ręki wypowiedziano wszystko, jest on tylko w stanie zwrócić głowę ku Bogu. A przytem jaki niesłychany ruch w bezwładnem ciele. Podniesiona noga i obrót w biodrach! Tors jest w pełnym widoku przednim, a kończyny dolne w profilu.

Pan Bóg nad wodami [2]). Nieprześcigniony obraz, przenikającego wszystko błogosławieństwa. Wychylający się z toni Stwórca rozkłada pełne błogosławieństwa ręce nad wodami. Prawe ramię jest znacznie skrócone. Cała postać wypełnia bardzo ciasno przestrzeń.

A potem *Słońce i księżyc*. Dynamika wzmaga się. Przypomina nam się Goethego przedstawienie: «niesłychany huk zapowiada przyjście słońca». Pędząc wśród grzmotów wyciąga Bóg Ojciec ramiona, przyczem nagłym ruchem odwraca się górną częścią ciała i nieznacznie przekręca. Jest to tylko momentalne zatrzymanie się w locie, a słońce i księżyc już się zjawiają. Obydwa ramiona Stwórcy są równocześnie poruszone. Prawe ma silniejszy akcent, nietylko dlatego,

[1]) Duchową treść tej sceny próbowano w rozmaity sposób objaśnić i daje ona powód do wszelkiego rodzaju rozważań, gdy się słyszy te rozbieżne sądy. Klaczko (Jules II, Paris 1899) nazywa Ewę toute ravie et ravissante... elle temoigne de la joie de vivre et rend grâce a Dieu; Justi (Michel-Angelo, Leipzig 1901), znajduje jej wyraz prostym i zimnym, uważa ją za kobietę, która łatwo daje sobie radę. Prędko zdecydowana, obrotna, wie odrazu co czynić wypada w tak wysokim towarzystwie; a zarówno poddańczym i pobożnym, jak uprzejmym i pewnym gestem oddaje ona należne uwielbienie.

[2]) Konrad Lange usiłował objaśnić ten obraz (na podstawie Vasarego), jako drugi dzień stworzenia tj. oddzielenie wody od ziemi. Repertorium XLII, 1919, str. 1. Panofsky (Michelangelo-Literatur) trzyma się słusznie objaśnienia Condiviego, jako «Stworzenia zwierząt morskich». Wedle Biblji, każe Stwórca morzu aby ono zwierzęta, zamieszkujące go samo stworzyło. M. A. mógł z łatwością pomieszać wszelkie zabawne szczegóły i dać pojęcie Boga, jako powolnej rodzącej siły.

że wzrok idzie za niem, lecz dlatego, że ma silniejszy skrót. Skrócony ruch robi zawsze wrażenie większej energji, aniżeli nieskrócony. Postać jest na płaszczyźnie jeszcze większa, aniżeli poprzednio. Niema ani na jedną piędź zbytecznej przestrzeni.

Tutaj spotykamy się z dziwną licencją, że na tym samym obrazie Bóg Ojciec zjawia się jeszcze raz, widziany ztyłu, pędząc jak wicher w głąb obrazu. Bierze się go zrazu za uciekającego demona ciemności, gdy tymczasem przedstawia on stworzenie roślinności. Przy tym akcie uznał Michał Anioł tylko przelotny ruch ręki za wskazany. Oblicze Stwórcy zwraca się już ku nowym przeznaczeniom. Podwójne pojawienie się tej samej postaci w obrazie, ma w sobie coś starożytnego, ale przez zakrycie jednej połowy obrazu można się przekonać, jak korzystnem jest to podwójne lotne zjawisko dla wrażenia ruchu.

Na ostatnim obrazie, gdzie Bóg Ojciec wznosi się w chaosie przewalających się chmur — potoczne objaśnienie jako oddzielenie światła od ciemności nie da się chyba utrzymać — nie możemy już z całem nabożeństwem pójść za śladami artysty, a przecie właśnie ten fresk przedstawia nam zadziwiającą technikę Michała Anioła. Widzi się wyraźnie, jak on w ostatniej chwili t. j. już podczas malowania, porzuca pośpiesznie zaznaczone linje pierwszego rysunku i próbuje czegoś innego. I dzieje się to przy kolosalnych proporcjach, gdy malarz, leżąc na plecach nie mógł objąć wzrokiem całości.

Jeżeli o Michale Aniele powiedziano, że się zawsze interesował tylko motywami formalnemi jako takiemi, i nie uważał ich za konieczny wyraz danej treści, to może się to odnosić tylko do niektórych jego postaci, tam gdzie opowiada historje; tam on zawsze ocenia ich znaczenie. Sykstyńskie sklepienie przemawia za tem równie dobrze, jak i najpóźniejsze historje w Capella Paolina. Na rogach sklepienia są jeszcze cztery sferyczne trójkąty i tam znajduje się między innemi *Judyta*, oddająca niewolnicy głowę Holofernesa. Motyw ten był często w użyciu. Zawsze jednak był to mniej lub więcej obojętny akt oddawania i odbierania. Michał Anioł każe swej Judycie w chwili, gdy służąca jej się pochyla, aby położyć głowę na podniesionej do góry misie, oglądnąć się wtył ku łożu, na którem leży Holofernes: zdaje się, jak gdyby trup jego jeszcze raz się poruszył. Daje to nieporównane napięcie tej scenie, i gdybyśmy zresztą nic więcej o Michale Aniele nie wiedzieli, to po tej próbie musielibyśmy w jej autorze odgadnąć dramatycznego malarza pierwszej klasy.



Michał Anioł. Sybilla delficka

PROROCY I SYBILLE

We Florencji otrzymał Michał Anioł zamówienie na dwanaście posągów stojących apostołów dla katedry. Dwunastu siedzących apostołów było przewidzianych w pierwszym planie dla kaplicy Sykstyńskiej. Później zamiast nich przyszli prorocy i sybille. Niedokończony Mateusz wykazuje, jak Michał Anioł zamierzał u tego apostoła wzmocnić wewnętrzny i zewnętrzny ruch, i czego dopiero możnaby się było spodziewać w typach wieszczów. Nie trzyma się on żadnych przepisów co do ich odznak, a nawet opuszcza typowy zwój z napisem. Idzie dalej poza przedstawienie, w którem nazwiska odgrywają główną rolę, a postacie tylko swą żywą gestykulacją mają przypominać, że one coś w życiu mówiły i daje chwile przeżycia duchowego, samo natchnienie, namiętny monolog i głęboką milczącą zadumę, spokojne odczytywanie i nerwowe przerzucanie kartek i szukanie. Miesza się z tem czasami także zupełnie obojętny motyw, jak zdejmowanie książki z półki, przyczem cała uwaga skupia się na ruchu ciała.



Michał Anioł. Sybilla erytrejska

Młodzi i starzy stoją w szeregu. Ale wyraz proroczego wzroku zachował dla młodych. Nie pojmuje on go, jako tęskne i pełne zachwytu spojrzenie ku górze z sentymentem Perugina, albo jako rozpłynięcie się, jako bierne przyjmowanie jak u Guido Reniego, gdzie się często nie wie, czy ma się przed sobą Danae, czy też Sybillę — u niego jest to zawsze moment czynny, wyjście naprzeciw.

Prawie wszystkie typy dalekie są od indywidualizmu. Kostjumy są całkiem idealne. Czemże więc Delfika figuruje nad wszystkiemi postaciami quattrocenta? Co czyni jej ruch tak wspaniałym i co nadaje tutaj zjawisku charakter konieczności? Motywem jest nagłe nadsłuchiwanie wieszczki, przyczem odwraca głowę i podnosi na chwilę rękę ze zwojem. Twarz ukazuje się w najzwyklejszym widoku, naprost w czystem en face. Układ ten jest wytworem trudnych pozycyj. Górna część ciała odwrócona jest na bok i nieco pochylona, a podniesione ramię oznacza jeszcze raz opór, który ma pokonać głowa w swem przekrzywieniu. To właśnie nadaje jej siłę, że nie bez wysiłku doszła do widoku en face, i że linja pionowa wyzwoliła się ze zwalczających

się wzajemnie stosunków. I dalej jest jasnem, że to właśnie ostre zetknięcie się z linją poziomą ramienia daje energję kierunkowi głowy. Oświetlenie jeszcze dodaje swoje, gdyż cień dzieli dokładnie twarz na dwie połowy i podkreśla linję środkową, a ostro zakończone nakrycie głowy ponownie podkreśla linję pionową.

Oczy wieszczki idą na prawo za kierunkiem odchylenia głowy, własnym ruchem. Są to te wielkie, szeroko rozwarte oczy, patrzące w głęboką dal. Ale wrażenie nie byłoby tak zdecydowanem, gdyby linje towarzyszące nie przejęły i nie prowadziły dalej ruchu oczu i głowy. Włosy rozwiane idą w tym samym kierunku i tak samo rozdęty płaszcz, obejmujący całą postać jakgdyby żaglem.

Ten motyw ubrania wywołuje kontrast sylwety z prawej i z lewej strony, który u Michała Anioła często się powtarza. Z jednej strony zwarta linja, z drugiej postrzępiona i w ruchu będąca. I ta sama zasada kontrastów powtarza się w poszczególnych członkach. Obok jednego energicznie podniesionego ramienia, drugie jest całkiem martwe, ciążące. Wiek XV uważał, że należy wszystko jednakowo ożywiać, wiek XVI natomiast wywołuje silniejsze wrażenie przez rzucenie akcentu na poszczególne tylko punkta.

Erytrea siedzi z założoną nogą. W niektórych miejscach prawie w czystym profilu. Jedno ramię wyciągnięte, drugie zwisające, idące za zwartym konturem. Kostjum jej szczególnie monumentalny. Ciekawem jest porównanie z postacią Retoryki na pomniku Sykstusa, w dziele Pollaiuolla u św. Piotra, gdzie bardzo podobny motyw przez kapryśne sztuczki quattrocentysty wywołuje zupełnie odmienne wrażenie.

Stare Sybille tworzy Michał Anioł w pozycji przykucniętej, ze zgarbionemi plecami. Persica z księgą przed tępemi oczyma. Cumea ujmująca obok leżącą księgę oboma rękami, przyczem nogi i górna część ciała poruszone są kontrastowo.

Libika bardzo skomplikowanym ruchem zdejmuje księgę ze ściany za krzesłem, przy tej operacji, niewiasta ta nie wstaje z krzesła, lecz oboma rękami chwyta księgę i patrzy się w zupełnie przeciwnym kierunku. Wiele hałasu o nic. Linja rozwojowa u mężczyzn idzie od Izajasza i Joela (nie od Zacharjasza) do nierównie wspanialej skomponowanego pisarza Daniela i poprzez zdumiewająco prostego Jeremjasza do Jonasza, rozrywającego kolosalnym ruchem wszystkie tektoniczne szranki.

Nie oceni się należycie tych postaci, bez dokładnej analizy motywów, bez zdania sobie sprawy w każdym wypadku na nowo z przesunięcia korpusu jako całości i ruchu członków jako części. Jak mało oko nasze przyzwyczajone jest do objęcia podobnych przestrzen-

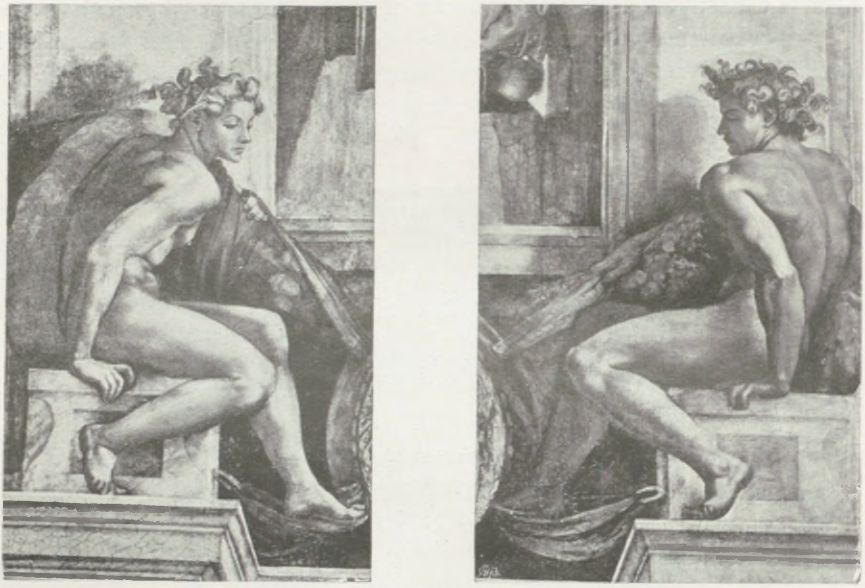
nych i cielesnych stosunków, widać z tego, że rzadko kto jest w stanie którykolwiek z tych motywów powtórzyć w pamięci i to nawet bezpośrednio po ich oglądnięciu. Każdy opis będzie jednak pedantycznym i będzie zarazem budzić fałszywe wyobrażenie, jakoby członki



Michał Anioł. Jeremiasz

te były ustawione podług zgóry oznaczonych recept, podczas gdy cały nacisk leży właśnie w tem przenikaniu się formalnych zamiarów z przymusowym wyrazem psychicznego momentu. Nie wszędzie to jednak równocześnie ma miejsce. Libika, jedna z ostatnich postaci stropu, jest niesłychanie bogatą w swych zwrotach, lecz bardzo powierzchownie skomponowana, w tej samej grupie późniejszych postaci, znajduje się także pogrążony w sobie Jeremjasz, prostszy od innych, ale najwięcej nas chwyta za serce [1]).

[1]) O rytmie w ustawieniu postaci i podkreśleniu znaczniejszych przeciwieństw do poszczególnych postaci patrz K. Escher, Handbuch Mittelitalienischer Malerei II, str. 294 i Panofsky, Sixtinische Decke.



Michał Anioł. Młodzieńcy (z pierwszej grupy)

MŁODZIEŃCY

Nad filarami tronów proroków siedzą nadzy młodzieńcy, parami do siebie zwróceni z bronzowemi medaljonami w pośrodku, które wieńczą girlandami owocowemi. Są to t. zw. niewolnicy. Mniejszych rozmiarów, aniżeli prorocy, mają tektonicznie służyć do swobodnego przedłużenia filarów do góry. Jako figury koronujące odznaczają się największą swobodą ruchów.

A więc jeszcze raz dwadzieścia postaci siedzących! Przedstawiają one nowe możliwości, gdyż nie siedzą frontalnie lecz w profilu i mają niskie siedzenia. Oprócz tego — co jest najważniejsze — są to nagie postacie. Michał Anioł pragnął nasycić się raz nagościami. Wkracza znowu w dziedzinę, której już przedtem dotknął się w kartonie z kąpiącymi się żołnierzami, i możemy wierzyć, że jeżeli gdzie przy robocie nad stropem, to tutaj z pewnością był on duszą i ciałem. Chłopcy z girlandami owocowemi nie byli zjawiskiem niecodziennem. Michał Anioł jednak lubi potężne ciała. Jak sobie w każdym poszczególnym wypadku wyobraża ich działanie, nie koniecznem jest zbyt dokładnie o tem się dowiedzieć. Motyw ten wybrał dlatego, że on uzasadnia najróżnorodniejsze ruchy, szarpania się, dźwigania, trzymania, ale do



Michał Anioł. Młodzieńcy (z trzeciej grupy)

dokładniejszego rzeczowego umotywowania poszczególnych akcyj nie możemy zmuszać artysty.

Niema tutaj szczególnie silnego napięcia muskułów, ale te szeregi nagich ciał mają rzeczywiście zdolność przelania całych strumieni siły na widza (B. Berenson nazywa je a life-communicating art). Twory te są tak potężne, a rozmach ich członków w kontrastowych kierunkach tak silny, iż odrazu się czuje, iż stoimy przed nowem zjawiskiem. Czy cały wiek XV ma wobec tych potężnych figur coś równie podobnego? Odchylenie od normalnego stanu w ukształtowaniu ciał jest nieznacznem, wobec okoliczności, wśród jakich Michał Anioł ustawia członki. Odkrywa zupełnie nowe możliwości wrażenia. Tutaj kładzie ramię i dolne uda jako trzy linje równoległe tuż obok siebie, tam znowu krzyżuje górne udo ze spadającem ramieniem prawie pod kątem prostym, gdzieindziej wreszcze obejmuje postać od stóp do głów prawie jedną linją. I nie są to żadne matematyczne zadania różniczkowe, które sobie stawia, nawet i dosyć dziwne ruchy są przekonywujące. On trzyma ciała w swej mocy, gdyż posiada ich członki! W tem leży siła jego rysunku. Oglądając prawe ramię Delfiki, widzimy, że jeszcze dużo rzeczy musiało przyjść. Prosty problem, jak oparcie ramienia, przedstawia w taki sposób, że ma się zupełnie nowe o niem wyobrażenie. Można się o tem przekonać, porównując

nagiego młodzieńca na obrazie Mojżesza Signorellego w kaplicy Sykstyńskiej z niewolnikami Michała Anioła nad prorokiem Joelem. A ci niewolnicy należą do najwcześniejszych i najłagodniejszych. Później doda on im efekty skrótów coraz silniejsze, aż do gwałtownych scorzi w końcowych figurach. Bogactwo ruchów wzmaga się bez przerwy i gdy początkowe razem jeszcze zestawione postacie systematycznie mniej więcej sobie odpowiadają, to ku końcowi rozchodzą się one w coraz większych kontrastach. Daleki od znużenia przy powtarzaniu dziesięciokrotnem tego samego zadania, Michał Anioł doznaje uczucia, że myśli w coraz większej pełni cisną mu się do głowy [1]).

Dla oceny rozwoju należy porównać jedną parę na początku i parę na końcu szeregu, jeńców nad Joelem i Jeremjaszem. Tam prosta pozycja siedząca w profilu, umiarkowane zróżniczkowanie członków, zbliżony symetryczny układ figur. Tutaj dwa ciała, które ani w swym rodzaju, ani w ruchu i oświetleniu nie mają nic ze sobą wspólnego, ale które jednakże przez wzajemne kontrasty we wrażeniu się potęgują.

Siedzący ociężale pomiędzy temi parami Jeremjasz, może słusznie uchodzić za najpiękniejszą postać i to nietylko dla tego, że ma najszlachetniejszą fizognomję. Postać jest zupełnie spokojna, ale są w niej wspaniałe kontrastowe kierunki i poszczególne poruszenia aż do pochylenia głowy robią przepyszne wrażenie. Najjaskrawszy skrót stoi tuż obok najjaśniejszego widoku wszerz. Jeżeli się jeszcze zważy te bogate efekta świetlne, to podziwiać się musi, że ta postać może mieć tak spokojny wygląd. Gdyby nie była tak reliefowo jasno rozpostartą, to brakłoby tego wrażenia. Ponadto jest ona jako masa silnie zwartą i możnaby ją wkreślić w geometryczną figurę. Punkt ciężkości leży wysoko u góry, i tem się tłumaczy tę lekkość pomimo herkulesowych członków. Nowsza sztuka nie wydała nic lepszego ponad ten typ lekkiej i leniwej pozycji siedzącej i co dziwna, że z odległego obcego świata greckiej sztuki przychodzi nam sama przez się na pamięć postać t. zw. Tezeusza partenońskiego.

Reszta figur dekoracyjnych na stropie, musi być pominiętą. Małe pola z lekko naszkicowanemi postaciami wyglądają jak szkicownik i zawierają jeszcze dosyć interesujących motywów, jak zresztą możliwość medycejskich postaci grobowcowych tutaj już się zapowiada. Da-

[1]) Panofsky (l. c.) uważa jeńców za rozwój od matematycznej symetrji form do dynamicznej równowagi mas. Wyczerpujące objaśnienie daje Aldo Foratti (L'Arte XXI, 1918, str. 109). Essi violano le ragioni statiche, ed introducono nel volume plastico l'elasticità dinamica. Ten sam autor wskazuje jako na wzór torso z Belwederu i Laookona.



Michał Anioł. Młodzieniec

leko ważniejsze są jednak wypełnienia pól kap sklepiennych; rozłożone na ziemi grupy ludu, rozwinięte w szerokich trójkątach, jakich późniejsza sztuka masowo wymagała, a dalej w lunetach owe u Michała Anioła podwójnie zadziwiające sceny rodzajowe, najdziwniejsze pomysły, wszystko to improwizowane. Artysta ma zda się potrzebę wyczerpania tutaj swego podniecenia po mocnem fizycznem i psychicznem wyżyciu w górnych przestrzeniach stropu. W tych «przodkach Chrystusa» przedstawiona jest spokojna, równoczesna egzystencja, wspólne ludzkie bytowanie [1]).

Wkońcu jeszcze jedno słowo o postępie robót.

Strop nie wyszedł z jednego odlewu. Widać w nim szwy. Widocznem jest dla każdego, że historja Potopu i towarzyszące mu obrazy Zawstydzenie Noego i Ofiara wymalowane są ze znacznie mniejszemi postaciami, aniżeli inne opowiadania. Tutaj jest początek dzieła i można słusznie przypuszczać, że Michał Anioł uznał wielkość figur, dla widoku z dołu za niewystarczającą. Szkoda jednakże, że proporcje wielkości musiały być zmienione, gdyż widocznie że zamiarem artysty

[1]) Co do rzeczowego związku «przodków Chrystusa» z prorokami, por. P. Weber, Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst, 1894, str. 54. Wedle nowszych zapatrywań (Steinmann i Thode) w polach kap mają być przedstawieni Żydzi na wygnaniu w związku z trenami Jeremjasza.

było, zmniejszać stopniowo wielkość różnych klas figuralnych i od proroków do nagich jeńców, a stąd do historji idzie jednakowa progresja, co robi spokojne, przyjemne wrażenie. Później wyrastają wewnętrzne postacie niewolników daleko ponad głowę, rachunek staje się niejasnym. Z początkowemi proporcjami można było w małych polach wyjść tak dobrze jak i w wielkich: wielkość była taka sama. Później następuje i tutaj konieczna ale niekorzystna odmiana: w stworzeniu Adama mamy dużego Boga Ojca, a w stworzeniu Ewy ta sama postać jest znacznie zmniejszona [1]).

Drugi szew znajduje się w środku stropu. Nagle widzimy ponowne stopniowanie wielkości i tym razem na wszystkich punktach. Prorocy i niewolnicy rosną tak dalece, że system architektoniczny nie mógł być już dalej jednakowo przeprowadzonym. Sztycharze zataili wprawdzie te nieregularności, ale na fotografjach można się o tem dostatecznie przekonać. Równocześnie zmienia się i barwny styl. Wcześniejsze historje traktowane są barwnie, błękitne niebo, zielone łąki, same jasne barwy i jasne cienie. Później wszystko staje się przytłumione, niebo jest szaro-białe, suknie tępe. Barwa traci swą cielistość, staje się wodnistą. Złoto znika zupełnie. Cienie zyskują na wadze.

Michał Anioł od początku zabrał się do malowania stropu w całej szerokości a więc historje i postacie proroków równocześnie, dopiero później po dłuższej przerwie domalował pośpiesznie jednym zamachem dolne postacie w kapach sklepiennych i lunetach [2]).

3. GROBOWIEC JULJUSZA

Strop Sykstyny jest pomnikiem czystego stylu rozwiniętego renesansu, który jeszcze nie zna dysonansów, albo ich jeszcze nie uznaje. Plastycznym odpowiednikiem jego byłby grobowiec papieża

[1]) Czy z tą nową skalą nie nastąpiła także odmienna idea i czy nie wzięto do traktowania nowej serji historji? Nie można sobie wyobrazić, jak na skalę Potopu, uboga w postacie historja stworzenia mogła być w tę przestrzeń skomponowana, a zdaje się nieprawdopodobnem, aby M. A. już zgóry zrezygnował z jednakiego opracowania. Taką odmianę w ogólnej idei można jeszcze i z tego względu przypuszczać, że Ofiara Noego, jak wiadomo, nie odpowiada zupełnie do swego pola, tak że dawniejsi autorowie (Condivi) zamiast niej, chcieli widzieć tutaj ofiarę Kaina i Abla, aby nie rozrywać nici chronologicznej. Ale to nie uchodzi.

[2]) Por. Repert. f. K. W XIII, Wölfflin. Die Sixtinische Kapelle M. A. Poszczególne etapy i daty u Steinmanna: Sixtinische Kapelle II, u Thoego Kritische Untersuchungen I, str. 233.

Juljusza, gdyby tak był wykonanym, jak wówczas projekty opiewały. Jak wiadomo, wykonany on został dopiero później w bardzo ograniczonych rozmiarach i w innym stylu, a z dawnych już istniejących figur tylko Mojżesz znalazł pomieszczenie, podczas gdy t. zw. umierających niewolników spotkał inny los i ostatecznie w Luwrze znaleźli przytułek. Ubolewać też należy, że tak monumentalnie pojęty pomnik zmarniał i brak nam wogóle pomnika «czystego» stylu Michała Anioła, gdyż najbliższe dzieło — daleko odległe — Kaplica Wawrzyńca, idzie zupełnie odmiennym torem.

Tutaj wypadnie nam powiedzieć cokolwiek ogólniej o grobowcach [1]).

Florentczycy rozwinęli typ wspaniałego grobowca ściennego, który nam najlepiej uzmysławia grób kardynała portugalskiego w San Miniato Antonia Rosselina. Charakterystyczną jest płaska nisza, z wstawionym do niej sarkofagiem, ze zmarłym leżącym na łożu śmierci. Wyżej w kole Madonna, patrząca z uśmiechem na zmarłego i wesoło unoszące się aniołki, trzymające otoczony wieńcem medaljon. Na trumnie siedzą dwaj nadzy chłopcy i udają zapłakanych, a nad nimi jako ukoronowanie pilastrów jeszcze para poważnych, dużych aniołów, niosących palmę i koronę. Nisza obramowaną jest przewiązaną kamienną zasłoną.

Dla uzmysłowienia sobie oryginalnego wrażenia tego pomnika wypada uzupełnić go bardzo ważnym czynnikiem tj. barwnością. Fioletowe tło marmurowe, zielone pola między pilastrami i wzór mozaikowy posadzki pod sarkofagiem są wprawdzie jeszcze widoczne, gdyż kamień nie traci barwy, ale wszystkie malowane farby zostały usunięte przez epokę wrogą dla barwności. Ślady wszakże wystarczają, aby sobie w fantazji uzmysłowić pierwotny blask. Wszystko było tutaj barwnem. Ornat kardynała, poduszka, brokat całunu tam, gdzie wzór w delikatnym reljefie jest zaznaczony, wszystko błyszczało od złota i purpury. Wieko sarkofagu miało barwny wzór w łuskę a ornamenty pilastrów jak i obejmujące profile były wyzłocone. Tak samo rozety glifów, złocone na ciemnem tle. Złoto znajduje się także na wieńcu owoców i na aniołach. Zabawka z kamienną zasłoną jest wogóle dodopiero wtenczas znośną, gdy jej się doda kolor: widzi się jeszcze wyraźnie wzór brokatowy strony zewnętrznej i kratkę podszewki.

Barwność ta nagle znika w XVI w. Pompatyczne grobowce Andrea Sansovina w S. Maria del Popolo, nie mają jej ani śladu. Barwa zastąpioną zostaje działaniem światła i cieni. Z ciemnych głębokich

[1]) Por. F. Burger, Gesch. des florentinischen Grabmals. Strassburg 1905.

nisz występują białe ciała. W XVI w. przychodzi do tego jeszcze sumienie architektoniczne. Wczesny renesans ma w swych budowlach jeszcze coś zabawkowego, a połączenie postaci z architekturą robi na nasze uczucie wrażenie czegoś przypadkowego. Właśnie grobowiec Rosselina jest jednym z głównych przykładów dla nierzadkiego stylu XV w. odstępstwa od organicznego związku. Weźmy klęczące postacie aniołów. Nie mają one żadnego, albo przynajmniej bardzo luźny związek tektoniczny. To, jak one na głowicach pilastrów jedną nogą się opierają, a drugą swobodnie w powietrzu mają zwieszoną, jest dla późniejszego smaku zgorszeniem, ale jeszcze co więcej, to przecięcie profilu ramy nogą wtył wyciągniętą i brak włączenia figury w płaszczyznę ściany. W ten sposób unoszą się także i górne anioły w przestrzeni bez ujęcia i formy. System wstawionych w niszę pilastrów niema żadnego uzasadnionego związku z ogólną formą a jak wogóle nierozwiniętem jest poczucie architektoniczne, widzi się na płaszczyznach glifów, wysadzonych od góry do dołu nadzwyczaj dużemi kasetonami, bez rozróżnienia łuku i słupów. Motyw kamiennej zasłony może w tym samym sensie być podniesionym.



Antonio Rossellino. Grobowiec kardynała portugalskiego

U Sansovina obejmuje kierownictwo organicznie skonstruowana architektura. Każda postać ma swoje wyznaczone miejsce i podziały tworzą razem system racjonalny. Wielka nisza z płaskiem tłem, mniejsze boczne nisze sklepione, a wszystkie trzy wciągnięte w jednaki porządek półkolumien z pełnem, przebiegającem belkowaniem.

Podobnem architektonicznie plastycznem ensemblem miał być grobowiec Juljusza Michała Anioła. Nie grobowiec ścienny, lecz wolno



Andrea Sansovino. Grobowiec kardynała

stojąca budowa o kilku piętrach, wielostronny utwór marmurowy, gdzie plastyka i architektura miały razem tak działać jak w Casa Santa w Loreto. Bogactwo plastycznego zjawiska miało przewyższać wszystko dotychczas istniejące, a twórca sykstyńskiego sklepienia był tym mężem, który miał w to dzieło tchnąć potężny rytmiczny dech.

Dla figury grobowcowej XV w. płaskie położenie było czemś naturalnem, tak samo śpiący z jednakowo wyciągniętemi nogami i skromnie założonemi rękoma. Sansovino dodaje jeszcze sen, ale zwyczajna pozycja leżąca była dla niego czemś zbyt pojedyńczem i prostem; umarły kładzie się na bok, nogi ma skrzyżowane, jedno ramię podłożone pod głowę, a drugie zwisa swobodnie z poduszki. Później figura

staje się coraz niespokojniejszą, zda się, że złe sny trapią śpiącego, aż wreszcie przychodzi przebudzenie się i przedstawionem będzie czytanie lub modlitwa. Michał Anioł miał inną zupełnie oryginalną myśl. Chce stworzyć grupę, w której papież przez dwóch aniołów jest ułożony. Podnosi on się jeszcze do połowy i jest wskutek tego dobrze widzialny — później układa się go jak ciało Chrystusa [1]).

Byłoby to jednakże czemś ubocznem, wobec całej pełni innych przewidzianych figur. Jak wspomniałem, mamy z nich tylko trzy: dwóch niewolników z dolnej części pomnika i Mojżesza z części górnej.

Niewolnicy są postaciami skrępowanemi nie tyle przez swe rzeczywiste więzy, jak raczej wskutek swego tektonicznego przeznaczenia. Były ustawione przed filarami i tworzą całość ze zwartą formą architektoniczną. Stoją w orbicie, która im nie pozwala na własne ruchy. To co już w niedokończonym Mateuszu we Florencji się pojawia, to zwarte ciało, którego członki nie mogą się wydobyć z pewnych granic, powtarza się tutaj z wyraźnem podkreśleniem funkcyj postaci. Nieporównanym jest ich ruch, który przebiega ciało ku górze; śpiący prostuje się, podczas gdy głowa jego jeszcze jest ociężałą; ręka mechanicznie posuwa się po piersi do góry a uda ocierają się o siebie; głęboki oddech przed zupełnem przebudzeniem się i odzyskaniem świadomości. Pozostały kawał kamienia uzupełnia tak doskonale wrażenie oswobodzenia się, że nie moglibyśmy obejść się bez niego.

Drugi niewolnik w układzie niefrontalnym, lecz widziany z boku.

I u Mojżesza daje Michał Anioł skrępowany ruch. Przyczyna tego leży w woli samej osoby: jest to wewnętrzne opanowanie siebie przed wybuchem t. j. przed podniesieniem się (na nogi). Interesującem jest zestawienie Mojżesza z szeregiem tych dawniejszych kolosalnych figur siedzących, skomponowanych przez Donatella i jego rówieśników dla katedry florenckiej. I wówczas usiłował Donatello napełnić reprezentatywną siedzącą postać życiem chwili, ale jakżeż inaczej pojmuje Michał Anioł pojęcie ruchu. Związek z figurami proroków z kaplicy sykstyńskiej jest uderzający. W plastycznym obrazie domaga się on w przeciwieństwie do malarskiego, pełnej, zwartej masy. Tu leży jego siła. Trzeba dosyć daleko cofnąć się wstecz, aby spotkać się z podobnem odczuciem zwartej objętości. Plastyka quattrocenta,

[1]) Por. Jahrb. d. preuss. Kunstsaml. 1884 (Schmarsow), gdzie opublikowany jest rysunek dawnego zbioru Beckeratha w Berlinie, dla nas podstawowy dokument, chociaż karton jest tylko kopją rysunkową. Co do zmian projektów grobowca Juljusza por. Burger loco cit., Thode op. cit. I, str. 127. Ostatni zestawiony u Brinckmanna Barokplastik, str. 44. Przeciw tegoż datowaniu rysunku berlińskiego na r. 1519 zob. Panofsky, Michelangeloliteratur.

nawet tam, gdzie chce być silną, wygląda dosyć ułomnie. Między dziełami Michała Anioła Mojżesz nosi na sobie jeszcze widoczne ślady wczesnej epoki. Licznych fałdów i głębokich wcięć później on już nie uzna. I tutaj tak jak w Piecie przy silnej politurze liczy na działanie jasnych świateł.



Michał Anioł. Grobowiec Juljusza (część dolna)

Czy przy dzisiejszem ustawieniu tej figury, może ona wywierać właściwe wrażenie, wydaje mi się więcej niż wątpliwem, pomimo, że sam Michał Anioł ustawił ją na tem miejscu. Nie miał on innego wyboru. Widz wolałby jednak widzieć ją więcej z lewej strony. Motyw cofniętej nogi, obejmujący ruch, musi się odrazu wyraźnie zaznaczyć. I zobaczymy, że dopiero w widoku do połowy z boku, główny kierunek występuje z całą jasnością. Kąt ramienia i nogi, i schodowaty kontur lewej strony, nad nim dominująca odwrócona głowa z jej linją pionową. Strona odwrócona wykonana jest dosyć niedbale, a ramię i ręka, chwytająca za brodę, nie mogą być uznane za interesujące.

Obecnie z trudem też wydobywamy wrażenie widoku ukośnego. Kolos wciśnięty jest w niszę a z projektowanej wolnej budowli, stwo-

rzono grobowiec ścienny w skromnych rozmiarach. Czterdzieści lat po rozpoczęciu tego dzieła, ukończono je tym smutnym kompromisem. Odczucie stylowe artysty zmieniło się tymczasem zupełnie. Mojżesz ustawiony jest całkiem nisko i z umysłu wstawiono go w otoczenie, za ciasne dla niego, w ramach, którym grozi rozsadzeniem. Konieczne rozwiązanie dysonansu spoczywa dopiero w bocznych figurach. Jest to już odczucie barokowe.

IV. RAFAEL

1483—1520

Rafael dojrzewał w Umbrji. Odznaczył się przed innymi w szkole Perugina i tak się przejął uczuciową nutą swego mistrza, że, wedle zdania Vasarego, nie można odróżnić obrazów mistrza od ucznia. Może żaden genjalny uczeń nie przejął się tak dalece manierą swego nauczyciela jak Rafael. Anioł, którego namalował Leonardo na obrazie Chrztu Verrocchia, uderza odrazu, jak coś zupełnie odrębnego. Dzieł chłopięcych Michała Anioła nie można porównać z niczem innem, Rafaela natomiast nie można odłączyć od Perugina, podczas zresztą krótkiego czasu jego młodocianego rozwoju. Przez Perugina maniera umbryjska nabiera w sztuce Rafaela zupełnie osobistej nuty. Później udaje on się do Florencji. Była to chwila, gdy Michał Anioł dokonał już wielkich czynów swej młodości, ustawił Dawida i pracował nad kąpiącymi się żołnierzami, gdy tymczasem Leonardo komponował karton z bitwą, a w Monie Lizie urzeczywistniał niewidziany dotychczas cud. On na wyżynach swego życia i w posiadaniu nadzwyczajnej sławy, a tamten mąż przeznaczenia w przyszłości u progu lat męskich. Rafael nie miał więcej jak 20 lat. Jakiego losu mógł on się spodziewać dla siebie, obok tych wielkości?

Perugino był nad Arnem cenionym malarzem; można było mówić młodzieńcowi, że dla swej sztuki zawsze znajdzie publiczność; można go było zachęcać, że będzie drugim może lepszym Peruginem, ale jego obrazy nie świadczyły o większej samodzielności.

Bez śladu florenckiego poczucia rzeczywistości, z jednostronnem odczuciem, skrępowany manierą pięknej linji, występuje w szranki z wielkimi mistrzami bez najmniejszych widoków. Ale przynosi talent sobie właściwy: talent wchłaniania i wewnętrzną zdolność przeobrażania się. Dał pierwszą wielką próbę tego, odrzucając umbryjskie szkolne nawyknienia i oddając się w zupełności zagadnieniom florenckim. Niewielu tylko mogłoby to uczynić, ale jeżeli rzucimy okiem na cały tak krótki żywot Rafaela, to musimy przyznać, że wogóle nikt inny nie doszedłby w tak krótkim czasie do podobnego rozwoju.



Perugino. Madonna ze św. Sebastjanem i Janem Chrzcicielem. 1493

Umbryjski nauczyciel staje się malarzem wielkich scen dramatycznych; młodzieniec, który odważał się dotykać ziemi tylko z lękiem, staje się malarzem ludzi, chwytającym zjawiska mocnemi rękoma; styl rysunkowy Perugina przemienia się w malowniczy a jednostronne upodobanie cichego piękna ustępuje potrzebie silnych poruszeń mas. To jest rzymski męski mistrz.

Rafael niema delikatnych nerwów, delikatności Leonarda a tem mniej potęgi Michała Anioła; możnaby o nim powiedzieć, że ma miarę przeciętną, daje to, co jest ogólnie zrozumiałem, gdyby to pojęcie nie było uważane za lekceważenie. Właśnie ten szczęśliwy, pośredni nastrój jest dla nas czemś tak rzadkiem, że dzisiaj niejednemu łatwiej przyjdzie znaleźć dostęp do Michała Anioła aniżeli do otwartej, wesołej, przyjaznej osobistości Rafaela. Ale to, co przedewszystkiem wbija się tym, którzy z nim obcowali, to ta porywająca słodycz charakteru, ona jeszcze i dzisiaj promieniuje przekonywująco z jego dzieł.

Nie można mówić, jak to już wyżej powiedzieliśmy, o sztuce Rafaela, zanim się nie powie przedtem o Peruginie. Chwalić Perugina uchodziło niegdyś za nieomylną receptę, aby być uznanym za znawcę sztuki [1]); dzisiaj wskazanem byłoby raczej zalecać coś wręcz przeciwnego. Wiemy, że on swe uczuciowe głowy powtarza rzemieślniczo i uciekamy od nich, skoro je tylko zdaleka zobaczymy. Ale gdyby z pomiędzy jego głów, tylko jedna jedyna była prawdziwie odczutą, musielibyśmy się zawsze zapytać, kim był ten człowiek, który się w quattrocencie na ten dziwnie pogłębiony i uduchowiony wyraz zdobył. Giovanni Santi wiedział, dlaczego w swej rymowanej kronice zestawił obok siebie Perugina i Leonarda: par d'etade e par d'amori. Perugino ma nadto kantylenę linji, której się nie nauczył od nikogo. On jest nietylko znacznie prostszy

[1]) Goldshmith, Vicar of Wakefild.

od florentczyków, ma odczucie tego, co uspokojone, cicho płynące, dla tego co stoi w uderzającem przeciwieństwie do ruchliwego umysłu toskańczyków i do ozdobnego muśnięcia stylu późnego quattrocenta. Trzeba zestawić dwa obrazy, jak Filippina objawienie się Matki Boskiej św. Bernardowi we florenckiej Badji i ten sam temat u Perugina w monachijskiej Pinakotece. Tam wszystko niespokojne w linjach i bezładny chaos nagromadzonych w obrazie przedmiotów; tutaj zupełny spokój same ciche linje, szlachetna architektura z dalekim widokiem w głąb, pięknie dźwięcząca linja gór na horyzoncie, niebo zupełnie czyste, wszystko zalegająca cisza, tak że zdaje się, iż usłyszymy każdy szept, gdy powiew wieczorny poruszy listki na cienkich drzewkach. Perugino ma odczucie nastroju krajobrazu i architektury. Buduje swe proste, przestronne hale nie jako ozdobę obrazu, jak np. Ghirlandajo, lecz jako pełny nastroju rezonans. Nikt przed nim nie odczuł tak związku strony figuralnej i architektonicznej (por. obraz Madonny z r. 1493 w Uffiziach). Jest on tektonikiem od urodzenia. Tam gdzie ma — obok siebie — kilka figur, tworzy grupę według geometrycznego schematu. Jego kompozycję Piety z r. 1495 (Pitti) uznałby wprawdzie Leonardo za próżną i martwą, ale we Florencji uchodziła ona wówczas za coś nadzwyczajnego. Ze swemi zasadami prostoty i prawidłowości jest Perugino ważnym elementem na zaraniu klasycznej sztuki i zrozumiałem jest jak dalece skrócił on drogę Rafaelowi.

1. SPOSALIZIO I ZŁOŻENIE DO GROBU

Sposalizio (Medjolan, Brera) nosi datę r. 1504. Jest to dzieło dwudziestojednoletniego artysty. Uczeń Perugina pokazał tutaj, czego się nauczył u swego mistrza i możemy tem lepiej odróżnić co jest jego własnem, a co zapożyczonem, gdyż Perugino opracował ten sam temat (Predella w Sta Maria Nuova we Fano. Obraz w muzeum w Caën). Kompozycja tu i tam jest prawie ta sama, tylko Rafael przestawił jej połowy, dając mężczyzn na prawo a kobiety na lewo. Zresztą odstępstwa są nieznaczne. A przecież dzieli te dwa obrazy cała przepaść pomiędzy artystą pracującym szablonem a uczniem o delikatnem i poważnem odczuciu, który wprawdzie w stylu swym jest jeszcze skrępowany, ale przecież stara się przejęte motywa w każdym calu wypełnić nowem życiem. Koniecznem jest uzmysłowić sobie najpierw ten motyw. Ceremonja zaślubin odbywa się tutaj cokolwiek inaczej, aniżeli zazwyczaj. Nie zamienia się dwóch pierścionków, lecz oblubieniec wręcza oblubienicy pierścień, w który ona swój palec wsuwa. Kapłan

kieruje tą ceremonją, ujmując obydwoje za ręce. To, co ten temat przedstawia trudnego dla malarza, to jest drobiazgowość tego aktu. Trzeba też dobrze się przypatrzeć, aby poznać na obrazie Perugina o co właśnie idzie. Tutaj zaczyna się samodzielne ujęcie przez Rafaela. Rozstawia on Marję i Józefa dalej od siebie i różniczkuje ich pozycje. Józef już postąpił naprzód, pierścionek znajduje się w środku obrazu, rzeczą Marji jest teraz podejść bliżej, a uwaga skupia się na ruchu jej prawej ręki. Jest ona właściwym punktem węzłowym akcji i teraz pojmujemy, dlaczego Rafael przestawił towarzyszące grupy: najważniejszy element musiał wysunąć naprzód i pokazać go niezasłoniętym. Niedosyć na tem: kapłan podejmuje kierunek ruchu, prowadząc rękę Marji — nie jako sztywną linję środkową jak u Perugina — lecz biorąc udział w akcji całą swą osobą. Ruch jego górnej części ciała wyraźnie uzmysławia ten kierunek. Ten jest urodzonym malarzem, kto potrafi nadać opowiadaniu obrazowe formy. Motywy pozycji stojącej u Marji i Józefa są kapitałem żelaznym szkoły, ale Rafael umie typom nadać wszędzie osobiste rysy. I jakże delikatnem jest zróżniczkowane ujęcie obu rąk przez arcykapłana. Postacie towarzyszące są tak ustawione, że działają nie rozpraszająco lecz raczej koncentrująco. Nadzwyczaj śmiałem jest przełamanie symetrji przez łamiącego laskę na prawym brzegu, znajdujemy go także u Perugina w obrazie predelli we Fano, wprawdzie jako swobodną boczną postać, którą w późniejszym obrazie w Caën cokolwiek wtył przesunął.

Dystyngowana, delikatnie rozczłonkowana świątynia szesnastoboczna, z podbudową ze stopniami, jest daleko wtył wysunięta, tak wysoko, że z postaciami na dole nie pozostaje w żadnym konflikcie linji, a przecież znajduje dosyć miejsca na obrazie, nie będąc przeciętą jego ramą.

Perugino w wielkim fresku wręczenia kluczów w Sykstynie w Rzymie, poszedł tą samą drogą. Przy tej sposobności należy zwrócić uwagę na odmienne architektoniczne odczucie u Perugina i Rafaela (Perugina obrazy predelli we Fano i Zwiastowanie i Przedstawienie Chrystusa w świątyni a Rafaela podobne obrazy na predelli w Galerji watykańskiej; Rafaela Hołd trzech króli, do nich należący, może być porównany z obrazem Perugina w galerji w Rouen).

Jakżeż inaczej brzmi opowieść o zaślubinach Marji, jeżeli ją opowiada florentczyk. Tam jest głośno, widzimy barwne modne stroje, publiczność stoi i gapi się, a zamiast czułostkowych zaręczynowych oblubieńców, mamy bandę młodych drabów, wygrażających pięściami oblubieńcowi.

W istocie zdaje się, że się zanosi na tęgą bijatykę, i tylko dziw-



Rafael. Sposalizio

nem jest, że Józef jest tak spokojny. Co to ma znaczyć? Motyw ten spotykany już w XIV w. [1]), prawniczo da się wytłumaczyć. Wały mają uczynić przyrzeczenie małżeństwa wyraźniejszem. Może przypomni sobie kto podobną scenę w Immermana Oberhofie, gdzie motyw ten już w sposób realistyczny jest wytłumaczony, aby przyszły pan domu wiedział, co to znaczą wały.

Do tej Florencji przybywa Rafael, aby odbyć drugą szkołę. Zaledwie go można poznać, gdy po trzech lub czterech latach przynosi Złożenie do grobu w Galerji Borghese. Pozbył się wszystkiego, co dotychczas posiadł, miękkiej linji, jasnego układu i łagodnej wrażliwości. Florencja zupełnie go przeobraziła: problemy nagości i ruchu wybijają się na pierwszy plan. Chciałby teraz dać żywe działanie, mechaniczne wysiłki i silne kontrasty. Wrażenia z Michała Anioła i Leonarda pracują z nim. Jakżeż ubogim musiał się sam sobie wydawać ze swą

[1]) Por. Taddeo Gaddi (S. Croce). Ponadto Ghirlandaja (S. M. Novella i Franciabigio (S. Annunziata).



Perugino. Opłakiwanie Chrystusa

umbryjską manierą, wobec takich wyczynów.

Złożenie do Grobu jest zamówieniem z Perugji. Napewne jednak zamówienie to nie opiewało na tę scenę, lecz na opłakiwanie Chrystusa, tak jak je namalował Perugino. Znamy jego obraz w Palazzo Pitti [1]). Unika on ruchu i daje tylko żałobne otoczenie zmarłego, zbiór twarzy smutnych i pięknolinijnych póz. Rafael myślał początkowo naprawdę o samem opłakiwaniu. Istnieją podobne rysunki. Później dopiero wznosi się do wyobrażenia niesionej postaci. Maluje dwóch mężczyzn, którzy ciągną ciężar ku mogile. Rozróżnia ich tak co do lat, jak i charakteru, i motyw ten komplikuje jeszcze przez to, że jeden idzie tyłem i musi stąpać po kilku stopniach piętami.

Dyletanci z trudem tylko mogą pojąć wartość takich cielesnych motywów, woleliby oni jak najwięcej duchowego wyrazu. Ale każdy przyzna jednak, że wprowadzenie kontrastów do obrazu było pod każdym względem korzystnem, i że spokój obok poruszenia działa silniej a współudział rodziny bardziej przejmująco, obok obojętności tych, którzy mają tylko mechaniczną robotę do spełnienia. Podczas gdy Perugino z równomiernym nastrojem twarzy działa tępo na widza, Rafael chciałby zapomocą silnych kontrastów podnieść wrażenie do najwyższego napięcia.

Główne piękno obrazu stanowi ciało Chrystusa, z podniesionem ramieniem i ze zwisającą głową. Jest to ten sam motyw, co w Piecie Michała Anioła. Znajomość anatomji ciała jest jeszcze powierzchowną, tak jak i twarze pozbawione są indywidualnej siły. Członki robią mdłe wrażenie. Z dźwigających ciało, młodszy nie stoi mocno na nogach

[1]) Przy tej sposobności nadmienić wypada, że młodociana figura na krańcu obrazu na prawo, podobna jest aż do ostatniej linji do obrazu Aless. Braccesi w Uffiziach, przypisywanego przedtem Lorenzowi di Credi.



Rafael. Złożenie do Grobu

a niejasny ruch prawej ręki czyni przykre wrażenie. U starszego razi ten sam kierunek głowy co u Chrystusa; w przygotowawczych rysunkach uniknięto tego. Następnie jasność obrazu wogóle się zaciera. Przeraźliwe poplątanie nóg było tutaj zawsze przedmiotem nagany, a dalej czego chce ten drugi starzec — Nikodem? I tutaj zdaje się zaciemniła się pierwotna jasna intencja — spoglądał on na przybiegającą Magdalenę, a teraz patrzy niezrozumiale w próżnię i powiększa cokolwiek niejasnością pozostałych swych ruchów niesmak, który zresztą i tak unosi się nad bukietem czterech głów. Piękny motyw, Magdaleny postępującej za orszakiem i trzymającej rękę Pana, możnaby odnieść do wzoru antycznego [1]).

Niejasnym jest ruch jej prawej ręki. Grupa z omdlałą Matką, jako motyw, wybiega daleko poza całą sztukę Perugina. Klęcząca postać na przodzie przypomina — jak zauważono całkiem słusznie — Michała Anioła Madonnę w Świętej rodzinie. Zadziwiającem jest, na jak twarde przecięcia w ramionach musimy się zgodzić u tego zresztą tak delikatnego Rafaela!

[1]) Reljef w Muzeum Kapitolińskiem (Hektor?) Righetti Campidoglio, t. I, tab. 171. Już przez H. Grima w tem miejscu powołany.

Grupa jako całość siedzi nieszczęśliwie zgnieciona w obrazie. Był on daleko lepiej pomyślanym w pierwotnym szkicu Rafaela, gdy niewiasty w pochodzie należały do głównej grupy, za którą szły w małym odstępie... Teraz obraz się rozłazi. I jeszcze jedno, już sam kwadratowy format obrazu szkodzi wrażeniu. Aby dać wrażenie pochodu, musi płaszczyzna obrazu w całości mieć pewien oznaczony kierunek. Ileż Tycjana Złożenie do Grobu w Luwrze zawdzięcza samym proporcjom obrazu!

Spornem jest co należy przypisać w Złożeniu do Grobu drugiej ręce, która dokończyła obraz. Pewnem jest, że było to zagadnienie, którego Rafael w tym czasie nie mógł jeszcze poprawnie rozwiązać. Z zadziwiającą zdolnością do przerzucania się, podjął problemy florenckie, ale w toku roboty chwilowo sam się zgubił.

2. MADONNY FLORENCKIE

Przejrzyściej aniżeli w Złożeniu do Grobu odpowiadają sobie zamiary i środki w obrazach madon. Jako malarz madon stał się Rafael popularnym i zbytecznem może się wydawać przystępowanie do czaru tych obrazów z grubemi narzędziami formalnej analizy. W licznych reprodukcjach, jakie nie były udziałem żadnego innego malarza, są one nam znane z naszych młodych lat, a te rysy macierzyńskiej serdeczności, dziecięcego wdzięku lub uroczystej godności przemawiają do nas tak silnie, że nie pytamy się o jego dalsze artystyczne zamiary. A przecież sam rzut oka na rysunki Rafaela [1]) mógłby nas pouczyć, że problem ten dla artysty nie leżał tam, gdzie go szuka publiczność, że nie ta lub owa piękna główka, ten lub ów dziecięcy zwrot, stanowiło o dziele, lecz że szło tutaj o przesunięcie grupy w całości, o zestrojenie kierunków rozmaicie poruszonych członków i ciał. Nie można nikomu zabronić zbliżać się do Rafaela od strony uczuciowej, ale istotna część artystycznych zamiarów odsłania się dopiero przed widzem, gdy on poprzez uczuciowe przeżywanie, zdolnym jest wejść w rozważania formalne.

Zaleca się zestawienie obrazów z tym samym tematem, w ich rozwojowym szeregu. Czy Madonna trzyma książkę, czy jabłko, czy siedzi na wolnem powietrzu, czy nie, to jest obojętne. Nie tematowe cechy charakterystyczne, lecz formalne muszą służyć za podstawę do

[1]) O. Fischel, Raffaels Zeichnungen I—III, Berlin, 1913—22. Liczne reprodukcje u A. Venturiego, Raffaello. Roma 1920.

podziału: czy Madonna ujęta jest w półfigurze, czy w całej postaci, czy jest w grupie z jednem, czy z dwojgiem dzieci, czy dalsi dorośli zjawiają się, to są pod względem artystycznym ważne pytania. Rozpocznijmy od najprostszego przypadku, Madonny w półfigurze i przedstawmy najprzód Madonnę di Granduca (Pitti). Całkiem prosta w linji pionowej stojącej, głównej figury i w chłopczyku siedzącym jeszcze trochę [nieśmiało, żyje ona istotnie tylko nadzwyczajnem wrażeniem, jakie wywołuje pochylenie głowy. Owal tej głowy mógłby być jeszcze doskonalszym a wyraz cudownie odczutym, a jednakże wrażenie to byłoby nie do osiągnięcia bez tego tak prostego systemu kierunku, gdzie linja ukośna pochylonej ale w pełnem en face widzianej głowy, oznacza jedyne odchylenie. Z tego cichego obrazu wieje jeszcze powietrze Perugina. We Florencji żądało się czegoś innego, więcej swobody, więcej ruchu. Prostokątnie złamanej pozycji siedzącego Dzieciątka niema już w Madonnie Tempi w Monachjum, później zastępuje ją wogóle pozycja półleżąca, chłopiec kręci się i rzuca niesfornie (Madonna Orléans, Madonna Bridgewater), a Matka nie stoi już, lecz siedzi, a gdy się pochyla naprzód lub odwraca na bok, obraz naraz staje się bogatym w osie kierunkowe. Od Granduki i Tempi rozwój idzie w zupełnie regularnym biegu aż do Madonny della Sedia (Pitti), gdzie jeszcze przybywa mały Jan; w ten sposób zyskuje się najwyższe bogactwo plastyczne, głębokie i wieloczłonowe i budzące tem większe wrażenie, że grupa jest mocno zwarta i wtłoczona w ciasne zamykające ją ramy.



Rafael. Madonna del Granduca

I zupełnie podobny rozwój wykazuje drugi temat Madonny w pełnej postaci z Jezusem i Janem. Z pewnem wahaniem buduje Rafael najpierw czystą o delikatnych linjach piramidę w Madonnie del Cardellino (Uffizi), gdzie obydwaj chłopcy stoją jednako po bokach siedzącej Marji. Jest to kompozycja według schematu równobocznego trójkąta. Z nieznanem we Florencji delikatnem uczuciem są tutaj linje poprowadzone a masy na wadze do złota odważone. Dlaczego płaszcz

opada z ramion Marji? Ma on przygotować występ sylwety z książką, tak że linja zdaje się zesuwać w równomiernym rytmie. Stopniowo rodzi się potrzeba większego ruchu. Chłopcy są silniej zróżniczkowani: Jan musi klęknąć (Belle Jardiniere w Luwrze), albo obydwaj ustawieni są na boku (Madonna w Zieleni, Wiedeń). Równocześnie sadza Rafael Madonnę głębiej, aby grupa mogła być bardziej zwartą a kontrasty kierunkowe żywiej nawzajem oddziaływały i w ten sposób powstaje obraz o przecudnie skoncentrowanem bogactwie Madonny z domu Alby (Petersburg), która tak jak Madonna della Sedia przypada na rzymski okres mistrza [1]).



Rafael. Madonna della Sedia

Pewne odbicie w Madonnie ze św. Anną Leonarda z Luwru nieda się zaprzeczyć. Jeszcze bogatszy temat mieści się w świętych rodzinach w rodzaju monachijskiej Madonny z rodziny Canigiani, gdzie Marja i Józef i matka św. Jana gromadzą się około dwóch chłopców tj. gdzie grupa musi składać się z pięciu osób.

Pierwotne rozwiązanie idzie i tutaj w kierunku czystej piramidy z dwoma klęczącemi niewiastami, trzymającemi dzieci pomiędzy sobą, jako podstawa, a stojącym Józefem jako jej zakończeniem. Madonna Canigiani jest arcydziełem zwartego układu form, wychodzącem już poza zdolności Perugina: po umbryjsku przejrzysta i jasna, a przecież przesiąknięta bogactwem ruchu florentczyków. Rzymski rozwój smaku pcha go dalej ku masywności i ku silnym kontrastom. Pouczający przykład przeciwny z późnego rzymskiego okresu, mamy w Madonnie del divin amore (Neapol), w wykonaniu wprawdzie nie-

[1]) Madonna z diademem (Luwre) ciesząca się nadzwyczajną popularnością (sztych F. Webera) wykazuje, jak niewiele z tej sztuki przeszło do najbliższego otoczenia Rafaela. Gruby motyw Madonny, niezgrabna pozycja siedząca i takiż ruch ręki, nie wskazuje na oryginalną kompozycję (wedle Dollmayra autorem ma być G. F. Penni).

oryginalnej, ale dającej doskonałe świadectwo o nowych zamierzeniach [1]).

Dawny równoboczny trójkąt staje się nieregularnym, pierwotna stroma grupa opada na dół a lekki niegdyś utwór staje się masywnym i ciężkim — to są typowe odmiany. Obydwie niewiasty siedzą teraz obok siebie po jednej stronie a dla wyrównania staje Józef po drugiej stronie, jako postać wyodrębniona, głęboko w przestrzeni wsunięta.



Rafael. Madonna del Cardellino

W wielopostaciowej Madonnie Franciszka I (Luwr) budowa grupowa już jest zupełnie porzucona, a zamiast niej mamy malowniczy obraz skłębionych mas, usuwający się z pod wszelkich porównań z dawnemi kompozycjami [2]).

O Madonnie, siedzącej na tronie w otoczeniu świętych, wypowiedział się wreszcie florencki Rafael w obrazie na wielką skalę zakreślonym p. t. *Madonna del baldachino*. Prostota Perugina miesza się tutaj z motywami zaczerpniętemi z otoczenia tej potężnej osobistości, z którą Rafael najbardziej zetknął się we Florencji tj. Fra Bartolomea. Prosty tron jest zupełnie w duchu Perugina, wspaniała postać św. Piotra ze zwartym konturem jest znowu nie do pomyślenia bez Fra Bartolomea. Ostateczny rozrachunek musi się liczyć obok tych dwóch czynników jeszcze z tem, co znacznie później w Rzymie do tego obrazu przybyło t. j. z aniołami u góry i całą architekturą na tle a w każdym razie także z bardzo znacznem podwyższeniem płótna ku górze [3]).

[1]) Dollmayer Jahrb. der Samml. des allerh. Kaiserhauses 1895, przypisuje projekt i wykonanie tego obrazu G. F. Penniemu (Fattore).

[2]) Dollmayr (l. c.) nie przyznaje grupie Marji pochodzenia Rafaelowskiego. Co do wykonania, byli czynni Penni i Giulio Romano.

[3]) Św. Augustyn zdaje się być dodany przez bardzo słabą rękę. Aniołkowie należą z pewnością do pierwotnego układu obrazu (odmienne zapatrywania w Ciceronie 10).

Rzymski smak wymagał większej przestrzeni. Gdyby Rafael mógł się swobodnie poruszać, byłby i pary świętych ściągnął w ściślejsze grupy, byłby Madonnę posunął bardziej wdół i nadał całemu temu zgromadzeniu więcej masywny widok. Można się na miejscu a mianowicie w pałacu Pitti przekonać najlepiej, coby to było w dziesięć lat później; wystarczy tylko porównać ten obraz ze Zmartwychwstaniem Fra Bartolomea z czterema Ewangelistami. Obraz ten jest prostszy a przecież bogatszy, bardziej zróżniczkowany a przecież więcej jednolity. Przy tem porównaniu przekonamy się, że dojrzalszy Rafael byłby nie umieścił w tym związku dwóch nagich aniołków, stojących przed tronem, chociaż oni tak są cudownie pomyślani, dosyć już linji pionowych w tym obrazie, konieczne są raczej linje kontrastowe i dlatego u Bartolomea aniołowie siedzą.



Rafael. Madonna z rodziny Alba

3. CAMERA DELLA SEGNATURA

Było to szczęściem dla Rafaela, że w Rzymie zrazu nie powierzano mu zadań dramatycznej natury. Miał malować ciche zgromadzenia, idealnie nastrojonych ludzi, obrazy spokojnego bytowania, gdzie szło przedewszystkiem o to, aby być wynalazczym w zwyczajnych poruszeniach i delikatnym w odczuwaniu zestawienia. Temu właśnie odpowiadał jego talent. Owo odczucie harmonijnych linij i odważenia

mas, które w sobie wykształcił w kompozycjach madon, mógł teraz wykazać w wielkich przedsięwzięciach. W Dyspucie i Szkole Ateńskiej rozwinął teraz sztukę wypełniania przestrzeni i ugrupowania, które stanowić będą podstawę jego późniejszych dramatycznych obrazów.

Dzisiejsza publiczność może tylko z trudem ocenić artystyczną treść tych obrazów. Szuka ona wartości wyobrażeń gdzieindziej, w wyrazie twarzy, w związku myślowym pomiędzy poszczególnemi postaciami. Chce przedewszystkiem wiedzieć, co oznaczają te postacie i jest zaniepokojona, gdy nie umie ich nazwać po imieniu. Z wdzięcznością słucha podróżny pouczeń przewodnika, który dokładnie umie powiedzieć, jak się nazywa każda osoba i jest przekonany, że po takiem wyjaśnieniu lepiej obraz rozumie. Dla wielu na tem sprawa się wogóle kończy, niektórzy sumienniejsi starają się «wżyć» w wyraz twarzy i mocno ich się czepiają. Niewielu tylko potrafi obok twarzy zrozumieć także i ruch ciał w całości, pojąć motywy pięknego stania, opierania się lub siedzenia i tylko bardzo niewielu przeczuwa, że prawdziwej wartości tych obrazów szukać należy nie w szczegółach, lecz w zestawieniu i w rytmicznem ożywieniu przestrzeni. Są to dzieła dekoratywne w najwyższym stylu, dekoratywne w pewnem znaczeniu, które coprawda nie jest codziennem; twierdzę, że są to obrazy, gdzie główny akcent nie spoczywa w poszczególnych głowach, nie w psychologicznym związku, lecz w rozłożeniu figur w płaszczyźnie i w ich stosunku do ich przestronnego uszykowania [1]).

Rafael, jak nikt inny przed nim, posiadał odczucie tego, co jest przyjemnem dla ludzkiego oka.

Wiedza historyczna nie jest konieczną dla zrozumienia tych obrazów [2]). Są to ogólnie znane przedstawienia, o które tutaj idzie i doszukiwano się całkiem błędnie wyrazu głębokich filozoficzno-historycznych związków w Szkole Ateńskiej, albo też resumé historji kościel-

[1]) Böcklin ma tutaj głos. Czytamy w zapiskach Rudolfa Schicksa (Berlin 1900), że za jego drugiego rzymskiego pobytu stance (a zwłaszcza Heljodora) wywarły na nim wielkie wrażenie. Było dla niego jasnem, że wielkość dekoracyjna jest w tych obrazach tem, co nawet na ludziach niewykształconych i prostych czyni wrażenie, że do tego dążył on coraz więcej w swych późniejszych obrazach. Str. 171. O podparciu kompozycji przez rozdzielenie barw uzupełniających por. E. Waldmann, Zsft. f. bild. Kunst Nr. XXV. 1914, str. 20 i 76.

[2]) Por. rozpr. Wickhoffa (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1903) i Kraus-Sauer, Gesch. d. christl. Kunst. II², str. 382. Podkreślić jednak należy, że takie cykle obrazów przedstawiają zawsze pewną myśl przez zamawiającego wypowiedzianą i przeznaczeniu sal odpowiadającą. Błędne objaśnienia oznaczają tylko, że objaśnienia te nie opierają się na współczesnych środkach.

nej w Dyspucie. Tam gdzie Rafael na pewne chce być zrozumianym, tam postarał się o to przez podpisy. Trafia się to dosyć rzadko, nawet u głównych postaci, przy aktorach kompozycji pozostajemy bez wyjaśnienia. Współcześni artyści nie domagali się tego. Motyw duchowego i cielesnego ruchu był dla nich wszystkiem, nazwa obojętną. Nie pytano się o to, co te postacie znaczą, lecz o to, czem są.

Aby to zapatrywanie podzielać, na to trzeba pewnego rodzaju wrażliwości oka, które dzisiaj jest rzadkiem, a Germanom przychodzi wogóle z trudnością odczuć te wartości, które człowiek rasy romańskiej przywiązuje do fizycznego ja. Nie należy się też zbyt pospiesznie niecierpliwić, że podróżny z Północy w tem miejscu, gdzie oczekuje przedstawienia najwyższych duchowych sił, musi przezwyciężyć dopiero swe rozczarowanie. Rembrandt byłby z pewnością filozofję inaczej namalował.

Kto ma dobrą wolę zapoznać się bliżej z temi obrazami, nie ma innego środka, jak tylko zanalizować jedną postać po drugiej i nauczyć się ich na pamięć a następnie rozważyć związek zachodzący pomiędzy jednym członkiem a drugim i jak one od siebie są zależne. Jest to rada, którą daje już Cicerone. Niewiadomo mi, czy wiele osób jej się trzymało. Nie należy szczędzić czasu. Potrzeba dużo wprawy, aby raz zyskać pewny grunt pod nogami. Nasza obserwacja stała się tak powierzchowną przez masę codziennego ilustracyjnego malarstwa, gdzie idzie tylko o jakie takie ogólne wrażenie, że wobec podobnych dawnych obrazów musimy zaczynać od sylabizowania.

DYSPUTA

Około ołtarza z monstrancją siedzą czterej Ojcowie Kościoła, którzy ten dogmat stwierdzili, Hieronim, Grzegorz, Ambroży i Augustyn. Naokoło wierni, pełni godności uczeni w piśmie, stoją spokojnie pogrążeni w kontemplacji, gorący młodzieńcy w modlitwie i uwielbieniu się cisnący; tu się czyta, tam wskazuje; są w tem zgromadzeniu bezimienne typy i sławne postacie obok siebie ustawione. Miejsce honorowe zastrzeżone jest dla papieża Sykstusa IV, wuja panującego papieża.

To jest scena ziemska. U góry wszakże siedzą na tronie osoby Trójcy św. a z niemi, w płaskim łuku, wieniec świętych. Całkiem u góry jednakim ruchem unoszący się aniołowie. Chrystus siedząc ukazuje swe rany i dominuje nad całym obrazem. Towarzyszą mu Marja i św.

Jan. Nad nim błogosławiący Bóg Ojciec, pod nim gołębica, której głowa stanowi dokładnie oś pionową obrazu.

Disputa del santissimo sacramento nazywa Vasari ten obraz i nazwa ta do dziś dnia mu pozostała; ale ona nie jest właściwą. W tem zgromadzeniu nie dysputuje się, zaledwie że się mówi. To co jest najpewniejszem, miało być przedstawionem, a zatem obecność najwyższej tajemnicy Kościoła, umocniona przez zjawę niebian.

Usiłujmy sobie wyobrazić, jakby to zagadnienie w myśl starej szkoły było rozwiązanem. Nie żądano w rzeczywistości niczego innego, jak tylko tego, co stanowi treść tylu obrazów ołtarzowych; pewnej liczby pobożnych mężów w spokojnym bycie, a nad nimi cichych niebian, tak jak księżyc unoszący się nad lasem. Rafael wiedział zgóry, że tutaj same stojące lub siedzące motywy będą niewystarczające. Spokojna wspólnota musiała być zastąpioną przez ruchliwe zgromadzenie z żywszym współudziałem. On różniczkuje najpierw cztery postacie głównej grupy (Ojcowie Kościoła) według momentów czytania, medytacji, wizjonerskiego zapatrzenia się i dyktowania. Stwarza piękną grupę cisnących się młodzieńców i otrzymuje w ten sposób przeciwieństwo do spokojnej prezentacji stojących Ojców Kościoła. Afekt zjawia się jeszcze raz przytłumiony w patetycznej tylnej postaci z przodu na stopniach ołtarza. Jako przeciwieństwo do niej po drugiej stronie papież Sykstus, pewny siebie i spokojny, z podniesioną głową patrzy naprost, jako książę Kościoła. Za nim czysto świecki motyw: młody chłopiec przechylający się poprzez parapet i któremu jakiś mężczyzna pokazuje papieża [1]), a naprzeciw na drugim końcu obrazu przeciwieństwo tego, młodzieniec, który jakiemuś starcowi coś pokazuje. Starzec, pochylony nad książką, stoi przy balustradzie, inni zaglądają do niej a on im coś objaśnia, młodzieniec zaś zaprasza go, aby się udał na środek ku ołtarzowi, dokąd się wszyscy cisną. Można powiedzieć, że Rafael miał dziwaczny pomysł wymalowania tutaj sekciarza [2]), ale pewnej określonej osobistości z pewnością nie miał na myśli, i motyw ten niezawodnie nie znajdował się w nakreślonym zgóry programie Rafaela. Miał on przedstawić nauczycieli Kościoła, papieża Sykstusa i tę lub inną osobistość, którą się właśnie interesowano. Rafael to uczynił, a poza tem zachował sobie zupełną swobodę i mógł w bezimiennych postaciach rozwinąć motywy, które mu były potrzebne. I tutaj dotykamy nerwu tej sprawy. Znaczenie

[1]) Jak już na to zwrócono wielokrotnie uwagę, ten mężczyzna pochodzi od Leonarda Hołdu trzech królów, gdzie na tem samem miejscu się znajduje.

[2]) Por. podobną grupę w obrazie Filippina «Triumf św. Tomasza» (Rzym S. M. sopra Minerva.

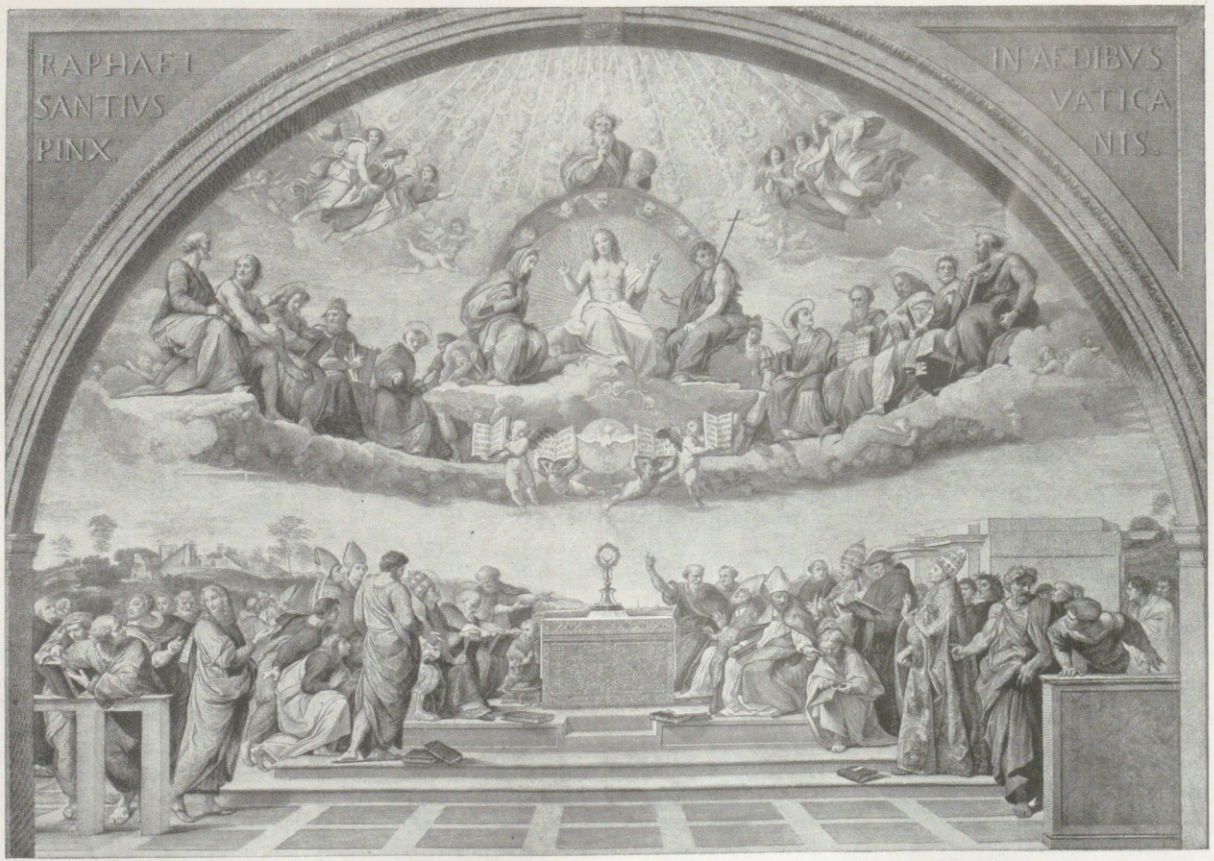
obrazu nie leży w szczegółach, lecz w całem zestawieniu, i dopiero wówczas go ocenimy, gdy poznamy, jak wszystkie szczegóły stoją w służbie ogólnego wrażenia i pomyślane zostały ze względu na całość.

I niech nikt tem się nie łudzi, że moment psychologiczny jest tutaj najbardziej interesującym. Ghirlandajo byłby w twarzach więcej przekonywującym, a Boticelli w wyrazie religijnego uczucia bardziej porywającym. Niema tutaj żadnej postaci, któraby się mogła mierzyć ze św. Augustynem z Ognissanti (Florencja). Czyn Rafaela leży gdzie indziej: obraz takich rozmiarów, z taką głębią, bogaty w motywa ruchu, zupełnie jasno rozwinięty i rytmicznie rozczłonkowany, to było czemś niebywałem.

Pierwsze pytanie kompozycyjne dotyczyło Ojców Kościoła. Byli oni główną grupą i musieli być jako taka, zaznaczeni. Jeżeli mieli być dużych wymiarów, to nie mogli być daleko wtył posunięci, ale obraz w takim układzie rozwinąłby się jako zwykły pas; aby mu nadać głębię, odważył się Rafael po początkowem wahaniu na cofnięcie Ojców Kościoła i zbudował dla nich podjum ze stopniami. Przez to kompozyja została szczęśliwie rozwiązana. Motyw stopni okazał się nadzwyczajnie owocnym, wszystkie postacie podają sobie niejako ręce i prowadzą ku środkowi. Reszta osiągnięta została przez dodanie żywo gestykulujących mężczyzn ztyłu ołtarza, którzy spełniają tutaj tylko tę rolę, aby siedzących wtyle Hieronima i Ambrożego wydobyć na widok. Są oni pomysłem dopiero ostatniej godziny. Zdecydowany prąd idzie z lewej strony ku środkowi. Wskazujący młodzieniec, adorujący i patetyczna tylna postać dają sumę jednakiego ruchu, za którym oko chętnie idzie. Rafael i później miał zawsze wzgląd na kierunek oka. Gdy zatem tutaj ostatnia z centralnych postaci, dyktujący Augustyn się odwraca, to pojmujemy cel tego ruchu: ma on być łącznikiem pomiędzy prawą stroną, gdzie ruch doprowadzony jest do spokoju. Formalne rozważania w tym duchu są w porównaniu z XV w. zupełną nowością.

Rafael przedstawił Ojców Kościoła pozatem w bardzo prostych pozycjach. Pochylony i podniesiony profil w dwóch pierwszych, mało co odmienny trzeci. I pozycje siedzące tak proste, jak tylko to możliwe. Jest to jego ekonomja. Oddalone postacie, jeżeli miały czynić wrażenie dużych, nie znoszą innego traktowania. Obraz quattrocenta, jak Filippina Triumf św. Tomasza, właśnie w tym punkcie zawodzi.

Im bliżej ku przodowi, tem ruchy stają się żywsze. Największe bogactwo w tym względzie wykazują postacie pochylone, ze swem



RAFAEL. DYSPUTA. WEDŁUG SZTYCHU VOLPATA



Rafael. Dysputa. Fragment ze św. Grzegorzem i Hieronimem

sąsiedztwem w narożnikach. Te grupy narożnikowe są ustawione zupełnie symetrycznie i w ten sam sposób — zapomocą osób wskazujących — z postaciami wewnętrznemi złączone [1]).

Symetrja panuje w całym obrazie, ale w szczegółach jest wszędzie mniej lub więcej ukrytą. Największe odchylenie znajduje się w strefie środkowej. Ale i tutaj niema silniejszych przesunięć. Rafael waha się jeszcze tutaj, chce wiązać i uspokajać, nie rozrywać i burzyć. Z delikatnością, którą możnaby nazwać pobożną, poprowadzone są linje w ten sposób, że jedna drugiej nie czyni krzywdy i przy całej pełni przeważa wrażenie spokoju. W ten sam sposób są obydwie połowy zgromadzenia połączone linją krajobrazu tła i zharmonizowane z górnym wieńcem postaci.

Przy takim sposobie spokojnego układu linji, leży wyższy punkt widzenia w przejrzystości przedstawienia, w którą Rafael

[1]) Motyw parapetu wyniknął z jednej strony z wycięcia drzwi, które Rafael przez nadmurowanie murkiem uczynił nieszkodliwemi. Powtarza on ten sam motyw jako balustradę po drugiej stronie. Ale dojrzały styl cinquecenta nie znosi takich wtrętów w obrazie. W sali Heljodora z tego powodu linja zasadnicza biegnie na wysokości nasady drzwi. W Rzymie nie zniesionoby takiej niedelikatności.



Rafael. Dysputa. Fragment ze św. Ambrożym i Augustynem

wyposaża każdą swą istotę. Tam, gdzie dawniejsi mistrze postacie swe stłaczają, głowę za głową przesuwając, to tutaj mistrz, wychowany w prostocie Perugina, rozstawia w ten sposób postacie, że każda z nich może się rozwinąć w pełnym widoku. I tutaj decydują nowe względy wzrokowe. Traktowanie ludzkiej gromady u Botticellego lub Filipina wymaga natężonego oglądania zbliska, jeżeli w tym tłumie chce się rzeczywiście rozpoznać szczegóły. Sztuka XVI w., która ma wzrok zwrócony na całość, wymaga zasadniczo uproszczenia.

Tego rodzaju właściwości decydują o wartości obrazu, a nie rysunek szczegółów. Nie da się zaprzeczyć, że obraz ten zawiera już znaczną sumę istotnie nowych ruchów, ale pomimo tego jest tutaj jeszcze niejedno skrępowane i niepewne. Sykstus IV jest niejasny, niewiadomo, czy idzie, czy stoi spokojnie, i dopiero powoli odkrywamy, że opiera księgę na kolanie. Zupełnie nieudany jest wskazujący młodzieniec naprzeciw, który wywodzi się z motywu Leonarda, zachowanego w rysunku z t. zw. Beatrice. W twarzach uderza nieprzyjemna pustka, o ile one nie są portretami. Nie wolno nawet pomyśleć, jakby ten obraz wyglądał, gdyby był Leonardo ze swymi ludźmi przedstawił zgromadzenie wiernych!

Jednakowoż, jak powiedziałem, wielkie właściwości Rafaelowskiej Dysputy i właściwe warunki jej oddziaływania leżą w ogólnych momentach. Podział płaszczyzny ściany w całości, ustawienie dolnych figur, rozmach górnej linji krzywej ze świętymi, kontrast pomiędzy ruchem a uroczystem siedzeniem na tronie, połączone bogactwo i spokój, dają obraz, który już nieraz wysławiano jako doskonały wzór religijnego stylu monumentalnego. Specjalny charakter nadaje mu jednak nadzwyczaj urocze wyrównanie pomiędzy skrępowaniem delikatnego młodzieńczego uczucia a kiełkującą siłą.

SZKOŁA ATEŃSKA

Naprzeciw teologji mamy filozofję, naukę świecką. Obraz nosi nazwę Szkoły ateńskiej, ale ta nazwa jest prawie tak samo dowolną jak Dysputa. Raczej możnaby tutaj mówić o dyspucie, gdyż centralnym motywem są dwaj rozprawiający przywódcy filozofji Plato i Arystoteles. Obok nich szeregi słuchaczy. W pobliżu Sokrates ze swem własnem otoczeniem. Bawi się pytaniami i wylicza na palcach przesłanki. W ubraniu nędzarza leży Diogenes na schodach. Starszy, piszący mężczyzna, któremu podają tablicę z harmonijnemi akordami, jest prawdopodobnie Pitagorasem. Jeżeli dodamy jeszcze astronomów Ptolomeusza i Zoroastra i geometrę Euklidesa, to mamy materjał historyczny obrazu wyczerpany.

Trudność kompozycji była tutaj większą, gdyż odpadł krąg niebianów. Rafael nie miał innego wyjścia, jak przywołać na pomoc architekturę: wybudował ogromny gmach halowy i dał mu cztery bardzo wysokie stopnie, przebiegające obraz w całej jego szerokości. W ten sposób uzyskał podwójną scenę: przestrzeń poniżej schodów i platformę u góry.

W przeciwieństwie do Dysputy, gdzie wszystkie części dążą do środka, tutaj całość rozkłada się na sumę poszczególnych grup, a nawet figur, jako naturalny wyraz wieloczłonowego naukowego badania. Szukanie jakichś określonych historycznych aluzyj jest tutaj tak samo nie na miejscu jak i tam. Przekonywującą jest myśl, aby zgromadzić umiejętności fizyczne na dole, a górną przestrzeń pozostawić dla spekulatywnych myślicieli, ale może i ta interpretacja wychodzi poza nasz temat.

Cielesno-duchowe motywy są tutaj znacznie bogatsze, aniżeli w Dyspucie. Już sam temat wymagał większej rozmaitości, ale widzi się, że Rafael sam poszedł dalej i stał się wewnętrznie bogatszym. Sytuacje



RAFAEL. SZKOŁA ATEŃSKA. WEDŁUG SZTYCHU VOLPATA

są silniej scharakteryzowane, gesty wymowniejsze. Postacie lepiej nam się wdrażają w pamięć. Zadziwiającem jest przedewszystkiem, co Rafael zrobił z grupy Platona i Arystotelesa. Temat to stary. Dla porównania weźmy płaskorzeźbę filozofów Luca della Robbia z florenckiego Campanile: dwaj Włosi z południowym temperamentem nastawają na siebie, jeden z nich obstaje przy treści swej książki, drugi dziesięcioma palcami tłumaczy mu, że to jest nonsens. Inne Dysputy widzimy na drzwiach bronzowych Donatella w S. Lorenzo. Ale wszystkie te motywy musiał Rafael odrzucić, smak XVI w. wymagał przytłumienia gestów. Spokojni i dystyngowani stoją książęta filozofów obok siebie, jeden z wyciągniętą ręką na płask nad ziemią, to Arystoteles, człowiek «budowniczy»; drugi Plato, podniesionym palcem wskazuje do góry. Skąd mógł Rafael wziąć możliwość scharakteryzowania osobistości w ich przeciwieństwach w ten sposób, że one nam się wydają jako wiarygodne obrazy dwóch filozofów — nie wiemy.

Wymownemi są także postacie, stojące na prawym brzegu obrazu. Samotnik z siwą brodą, owinięty w płaszcz, całkiem prosty w sylwecie, jest zjawiskiem wielkiego spokoju. Obok niego inny, oparty o gzyms, spogląda na piszącego chłopca, co schylony z założoną nogą siedzi, wzięty jest całkiem zprzodu. Postaci tego rodzaju trzeba się trzymać, aby móc zmierzyć cały postęp.

Całkiem nowy jest motyw leżącego Diogenesa. Jest to żebrak kościelny, który się rozłożył wygodnie na schodach. I teraz bogactwo rośnie coraz więcej. Scena geometrycznego wykładu jest nietylko pod względem psychologicznym znakomicie pomyślana, gdyż zrozumienie jej rozłożone jest na różne stadja, ale także ruchy klęczące i pochylone w poszczególnych opracowaniach zasługują na baczną uwagę i utrwalenie w pamięci.

Jeszcze bardziej interesująca jest grupa Pitagorasa. Piszący w profilu, siedzi nisko, postawił jedną nogę na podnóżku; za nim cisną się inne postacie pochylone naprzód: cały wieniec krzywizn. Dalej drugi piszący, także siedzi, ale widziany en face i bardziej skomplikowany w układzie członków, a pomiędzy nimi oboma stojący mężczyzna z otwartą księgą na udzie, z której zdaje się coś udowadniać. Nie zaprzątajmy sobie jednak głowy tem, co to wszystko ma oznaczać. Postać ta nie zrodziła się z duchowego związku, ona żyje tylko swem cielesnem umotywowaniem. Wysoko podniesiona noga, wyciągnięte ramię, zwrot górnej części ciała i kontrastujące z tem pochylenie głowy, nadają jej wybitną plastyczną treść. I jeżeliby widz z północy sądził, że ten bogaty motyw wydobyty jest w sposób zbyt sztuczny, to należy jednak przestrzec go przed tak pospiesznym sądem. Włoch ma



Rafael. Szkoła Ateńska. Grupa z Pytagorasem

o tyle większą zdolność ruchu, aniżeli my, że dla niego granice naturalności są zupełnie inne. Rafael idzie tutaj wyraźnie śladami Michała Anioła i w naśladownictwie tej silniejszej woli, zgubił w rzeczywistości na jakiś czas swe wrodzone odczucie [1]).

Obserwacja nasza jednakże nie może się zatrzymać przed poszczególnemi postaciami. To, co Rafael daje tu i owdzie z motywów ruchu jest mniejszem świadczeniem wobec sztuki, która polega na stopieniu postaci w grupy. Cała dawniejsza sztuka nie ma nic takiego, coby z wieloczłonowym systemem tutaj mogło się porównać. Grupa geometrów rozwiązuje problem, którego wogóle niewielu się imało: pięć osób zwróconych ku jednemu punktowi, rozwiniętych zupełnie jasno, zupełnie «czystych» w linji, a z jakiem bogactwem zwro-

[1]) W tej właśnie postaci należy szukać wzoru nie u Michała Anioła, lecz u Leonarda, rozwinięta ona jest z motywu Ledy reprod. str. 38, z której istnieje także rysunek Rafaela. Zapożyczenia z padewskich płaskorzeźb Donatella (por. Vöge, Raffael und Donatello, 1896), odnoszą się do tak podrzędnych postaci, że możnaby przypuszczać, iż one tylko dla żartu do tej kompozycji wcielone zostały. W każdym razie nie można sądzić o zapożyczeniach z powodu ubóstwa, lub nieporadności.

tów! A tak samo przeciwległa, jeszcze wyżej nastawiona grupa: jak te różnorodne poruszenia się wzajemnie uzupełniają, jak te liczne postacie sprowadzone są do koniecznego związku, jak łączą się w wielogłosowym śpiewie, gdzie wszystko wydaje się jak rozumiejące się samo przez się — to wszystko jest najwyższą sztuką. Gdy się ogląda całość układu, jasnem jest, co młodzieniec wtyle w tem towarzystwie ma do roboty: domyślano się w nim książęcego portretu — mniejsza o to, — jego formalna funkcja nie może być inna, jak tylko, aby w tem kłębowisku linij krzywych przedstawić konieczną linję pionową. Tak jak w Dyspucie, tak i tutaj całe bogactwo przesunięte jest na front. Wtyle na platformie cały las prostopadłych linij, na przedzie, gdzie postacie są duże, linje załamane i skomplikowane powiązania.

Około postaci środkowych wszystko jest symetryczne, później rozluźnia się ten związek i górna masa bez symetrji opuszcza się po jednej stronie po schodach nadół — następuje naruszenie równowagi, które znowu usuwa asymetrja grup na przedzie. Dziwnem jest, że w tej wielkiej ciżbie daleko wtyle stojące postacie Platona i Arystotelesa mogą jeszcze robić wrażenie figur głównych i podwójnie niezrozumiałem, jeżeli weźmiemy pod uwagę skalę ich wielkości, która według idealnego rachunku, idąc ku tyłowi, nagle się zmniejsza: Diogenes na schodach ma nagle zupełnie inne proporcje, aniżeli sąsiednie postacie przedniej sceny. Cud ten tłumaczy się sposobem, w jaki architektura została tutaj zużytkowaną: rozprawiający filozofowie stoją właśnie w świetle ostatniego łuku. Bez tej aureoli, która w koncentrycznych linjach przedniego łuku potężnie rozbrzmiewa, byliby ci ludzie znikli. Przypominam podobny motyw w Wieczerzy Leonarda. Odejmijmy architekturę, a cała kompozycja upada.

Stosunek postaci do przestrzeni odczuty jest jednakże tutaj wogóle w zupełnie nowem znaczeniu. Wysoko ponad głowami ludzi unoszą się potężne łuki, a spokojny, głęboki oddech tych hal udziela się widzowi. Z takiego ducha począł się nowy Św. Piotr Bramantego, a wedle twierdzenia Vasarego, ma Bramante uchodzić także za autora architektury tego fresku.

Dysputa i Szkoła Ateńska są znane w Niemczech przeważnie ze sztychów, a potężne wrażenie przestrzeni fresków oddaje zawsze lepiej nawet powierzchowny sztych, aniżeli fotografja. W zeszłem stuleciu rytował Volpato Stance w serji z siedmiu kartonów, przechodziły one z generacji na generację jako pamiątka, którą przywoził podróżnik z Rzymu do domu, a i dzisiaj nie należy lekceważyć tych kartonów, chociaż Keller i Jacoby podjęli to samo zadanie innemi oczyma i innemi środkami. Józefa Kellera «Disputa», powstała w latach 1841—

1856, już przez samą wielkość płyty, odsuwa wszystko dawniejsze w kąt, i podczas gdy Volpato usiłował oddać tylko konfigurację w całości, a przytem malarską technikę samowolnie wzmocnił, chciałby być Niemiec dosłownym i wniknąć swym rylcem w całą głębię rafaelowskiej charakterystyki. Jasno, mocno, z silnemi cieniami, ale bez malarskiego odczucia stawia swe postacie na płaszczyźnie, przedewszystkiem chce być wyraźnym w formie i nie troszczy się o oddanie w swym obrazie barwnej harmonji, a w szczegółach jasnych tonów fresku. Tutaj dopiero wkracza Jacoby. Jego «Szkoła Ateńska» jest rezultatem dziesięcioletniej pracy (1872—1882). Laik nie ma wyobrażenia, ile rozważania to kosztowało, aby dla każdej barwnej wartości oryginału odnaleźć właściwy ton na płycie miedzianej, aby oddać miękkość malowidła i wobec jasnej skali fresku pozostać przejrzystym w przestrzeni.

Sztych jest dziełem bez konkurencji. Być może, że w swych zamierzeniach wychodzi on poza granice, jakie są w tym wypadku zakreślone sztuce graficznej i zawsze jeszcze są amatorzy, którzy przy tak znacznem zmniejszeniu oryginału wolą skrócony wyraz Volpata, z jego stosunkowo prostemi środkami linearnemi, gdyż w ten sposób prędzej jest możliwem zachować cośkolwiek z wrażenia monumentalności.

PARNAS.

Można przypuszczać, że Rafael był zadowolony, iż przy trzeciem zadaniu, t. j. przy obrazie poetów, nie miał przed sobą takiej samej ściany jak tamte. Węższa płaszczyzna z oknem w pośrodku, sama przez się nasuwała inne myśli. Rafael nadbudował nad oknem pagórek, prawdziwy Parnas, i otrzymał w ten sposób u dołu dwie małe przestrzenie na przedzie, a u góry szersze podjum. To jest miejsce, gdzie siedzi Apollo ze swemi muzami. I Homer może tutaj przebywać, a wtyle rozpoznajemy jeszcze Dantego i Virgilego[1]). Pozostały lud poetów ciśnie się na stokach pagórka: jedni chodzą lub zatrzymują się w grupach, gdzie wygodnie rozmawiają, lub też gdzie ożywiony opowiadacz skupia na sobie całą uwagę. Ponieważ poetyzowanie nie jest pracą społeczną, niełatwem było psychologiczne scharakteryzowanie poetów w zgrupowanym obrazie. Rafael ograniczył się do po-

[1]) Wirgiljusz bez fantastycznego kostjumu ze spiczastą koroną, jak go jeszcze widzimy u Boticellego, lecz już po antycznemu, jako rzymski poeta. Taki najpierw u Signorellego (Orvieto). Por. Volkmann, Iconografia Dantesca, str. 72.

dwójnego wyrażenia natchnienia u bożka grającego na skrzypcach, z wzrokiem wzniesionym w zachwycie do góry, i u Homera, który w natchnieniu przemawia, patrząc do góry, ale ślepemi oczyma. W innych grupach wymagała artystyczna ekonomja mniejszego wzruszenia: Święty obłęd jest na miejscu tylko w bliskości Bóstwa; — poniżej znajdujemy się pomiędzy osobistościami podobnemi do nas. Do pewnego określenia ich imion i tutaj nic nas nie zmusza. Napisem oznaczoną jest Safona, gdyż inaczej niktby nie wiedział, co to za niewiasta. Rafaelowi szło widocznie o to, aby stworzyć niewieścią postać kontrastową. Dante jest mały i prawie obojętnie dostawiony. Postacie przedewszystkiem w oczy wpadające są bezimiennemi typami. Tylko dwie portretowe twarze patrzą na nas z tego tłumu; jeden na prawo tuż przy brzegu, to prawdopodobnie Sannazaro; dla drugiego, któremu Rafael nadał swą własną postać, nie znaleziono jeszcze prawdopodobnego znaczenia.

Apollo siedzi pomiędzy dwiema również siedzącemi muzami; on en face, muzy w profilu. Daje to szeroki trójkąt, środek kompozycji. Inne muzy stoją wtyle naokoło. Łańcuch ten zamyka na prawo majestatyczna tylna postać, której odpowiada z drugiej strony frontalna postać Homera. Te dwie postacie są narożnikowemi filarami parnasowego towarzystwa. W tej wspaniale skonstruowanej grupie ostatnim akordem jest chłopiec, siedzący u stóp Homera, podchwytujący jego słowa rysikiem; po drugiej stronie natomiast przybiera kompozycja nieoczekiwany zwrot, gdyż ciągnie się w głąb: najbliższy sąsiad kobiecej, obróconej tyłem, postaci jest jeszcze w trzech czwartych widoczny i kroczy po drugiej stronie pagórka w głąb obrazu.

Ruch ten zyskuje na sile wskutek drzewek wawrzynowych, wychodzących z głębi i jeżeli wogóle rozważymy układ drzew w tym obrazie, przekonamy się, jak bardzo Rafael liczył się z ich kompozycją. One wnoszą do kompozycji ruch prostokątny i rozluźniają twardość systematycznego porządku. Bez środkowych drzew byłby się Apollo zgubił wśród swych muz.

W grupach frontowych osiągniętym został wzajemny kontrast o tyle, że lewa grupa z drzewem, jako z trzonem, jest zupełnie wyodrębnioną, podczas gdy po prawej stronie zachowany jest związek z górnemi postaciami. Jest to ten sam ruch, jaki spotykamy w Szkole Ateńskiej.

Parnas ma przestrzeń mniej piękną, aniżeli inne obrazy. Ciasno i tłoczno jest na tym pagórku, a pomiędzy motywami postaci niewiele jest przekonywujących. Zbyt wiele z pomiędzy nich jest dotkniętych pewną małostkowością. Najniemożliwiej wypadły Muzy, twory



Rafael. Parnas. (Część środkowa)

bezduszne, którym niektóre antykizujące sztuczki artystyczne nie dodają bynajmniej większego uroku. Z pomiędzy siedzących muz naśladuje jedna w draperji Arjadnę, drugą możnaby porównać pod względem ruchu z postacią t. zw. błagalnicy. Obnażone barki są motywem powtarzającym się uporczywie i pochodzącym również od antyku. Gdyby to Rafael żywsze plecy mógł nam pokazać! Pomimo całej okrągłości form tęsknie wspominamy kanciaste gracje Botticellego. Uderza nas jeden jedyny wycinek z obserwacji natury, a mianowicie kark figury, prawdziwy kark rzymianki.

Najlepsze postacie są całkiem proste. Do jak niesłychanych pomysłów prowadzi jednak chęć pokazania interesujących ruchów, wykazuje przekręcona Safona. Tutaj stracił Rafael chwilowo właściwy kierunek i puścił się na konkurencję z Michałem Aniołem, nie zrozumiawszy go należycie. Wystarczy porównać jedną ze sykstyńskich Sybill z tą nieszczęśliwą poetką, aby stwierdzić różnicę.

Innym brawurowym kawałkiem, którego nie myślimy ganić, jest silny skrót ręki u wskazującego naprzód mężczyzny. Podobne problemy musiał wówczas każdy rozwiązywać: Michał Anioł w swym Bogu Ojcu, stwarzającym słońce, wypowiedział o tem swe zdanie.

Wspomnieć jeszcze należy o pewnej właściwości w otoczeniu przestrzeni w obrazie. Uderza, że Safo i naprzeciw niej siedząca postać przecinają ramę okna. Jest to nieprzyjemne wrażenie, gdyż figury w ten sposób zdają się uciekać z płaszczyzny i nie można sobie wyobrazić, jak Rafael mógł się dopuścić podobnej brutalności. W rzeczywistości on inaczej myślał; sądził, że perspektywicznie namalowanym łukiem bramy, otaczającym obraz, może okno przesunąć w głąb, tak, że możnaby myśleć, iż ono leży znacznie w głębi obrazu. Było to fałszywe obliczenie i Rafael już nigdy potem nie puścił się na coś podobnego; nowsi sztycharze jednakże powiększyli ten błąd, opuszczając zewnętrzną ramę, która jedyna tłumaczy przestrzeń [1]).

PRAWODAWSTWO

Oszczędzonem było Rafaelowi malowanie Zgromadzenia prawników. Na czwartej ścianie były przewidziane tylko dwa mniejsze obrazy ceremonjalne z historji prawa po bokach okna, a nad niemi w łuku przyściennym siedzące postacie Mocy, Rozwagi i Umiarkowania, które przy wykonywaniu prawa są konieczne.

Te postacie cnót, jako wyraz tego, co mają przedstawiać, nikogo z pewnością nie zachwycą. Są to obojętne figury kobiece: dwie zewnętrzne silnie poruszone, środkowa spokojniejsza. Wszystkie siedzą głęboko, zgodnie z bogatszym motywem ruchu. Z trudno zrozumiałą ceremonialnością, podnosi «Umiarkowanie» do góry swą rękę. W ogólnym ruchu zbliża się ona do Safony w Parnasie. Zwrot górnej części ciała, ramię wyciągnięte i układ nóg są podobne. Ale ona jest tutaj lepsza, skomponowana wznioślej i nie tak rozerwana. Krzepnięcie stylu można tutaj dobrze zaobserwować. «Rozwaga», działająca sympatycznie, już przez sam spokój ma bardzo piękną linję i wykazuje w rysunku już wyższy stopień jasności w porównaniu z Parnasem, wystarczy tylko porównać podparte ramię z takim samym motywem u Muzy po lewej stronie Apollina, gdzie istotny charakter ruchu wcale nie występuje.

[1]) Grisailli poniżej Parnasu nie uważano za współczesne z innemi malowidłami tej sali. Wobec próby Wickhoffa (Jahrb. des Preuss. Kunstsamml. 1893), objaśnienia tychże, zdaje mi się, że dawniejsza interpretacja, która widziała tutaj Augusta, przeszkadzającego spaleniu Eneidy i Aleksandra, który pieśni Homera chowa do skrzyni, będzie mieć zawsze swe zalety, gdyż gesty te inaczej nie mogą być rozumiane. Przedstawione nie jest paleniem książek, lecz powstrzymaniem tego aktu, i nie wyjmowaniem pism ze sarkofagu, lecz raczej wkładaniem. Sądzę, że każdy nieuprzedzony widz w tym duchu się oświadczy.

A. S. G.

Rozwój idzie stąd dalej do Sybill w S. Maria della pace: niesłychane tu spotęgowanie bogactwa ruchów i taki sam postęp w rozjaśnieniu motywu. Trzecią Sybillę należy tutaj szczególnie podkreślić. Jak przekonywująco wypracowana jest jej struktura w głowie, szyi i łokciach. Sybille usadowione są przed ciemnem tłem dywanowem, podczas gdy cnoty prawodawstwa stoją na tle jasnego niebieskiego nieba; i tutaj widzi się istotną cechę różnicy stylowej.

Dwie sceny z historji prawa, wręczenie księgi praw świeckich i duchownych, budzą zainteresowanie przedewszystkiem jako sformułowanie ceremonjalnej uroczystości w duchu rozpoczynającego się XVI w., ale zaraz widzi się właśnie tam, gdzie stoi Dysputa, w przedziwny i niespodziewany sposób, jak ku końcowi swej roboty w Camera della Segnatura Rafael staje się szerokim i spokojnym, a także w wymiarach postaci poszedł już daleko poza początkową skalę.

Szkoda, że ta sala nie ma już swej pierwotnej boazerji. Wrażenie jej byłoby w każdym razie spokojniejsze, aniżeli dzisiaj z białemi namalowanemi postaciami przy parapecie. Wątpliwem jest zawsze ustawienie figur pod sobą. Motyw ten powtarza się i w następnych stancach; ale jest on tam znośniejszy (gdyż odnosi się do równoczesnego porządku), gdyż te karjatydy w ich plastycznem traktowaniu, przeciwstawiają się w zdecydowanym kontraście obrazom całkiem po malarsku traktowanym; można powiedzieć, że one dopiero czynią obraz obrazem przez to, iż go na płaszczyźnie rozciągają. Tego stosunku nie widzimy jednakże w pierwszej stancy z jej stylem jeszcze niedostatecznie malowniczym.

4. CAMERA D'ELIODORO

Po obrazach reprezentacyjnych Camery della Segnatura wstępujemy z drugiej stancy do sali historji. Coś więcej, aniżeli to — do sali nowego, wielkiego malowniczego stylu. Postacie są większe w wymiarach, z większym rozmachem w plastycznym wyglądzie. Wydaje się, jakgdyby dziura była wybita w murze; z głębokiego ciemnego zagłębienia wychodzą postacie, a obramowanie, które tworzy łukowaty glif, traktowane jest z plastyczno-iluzjonistycznem cieniowaniem. Cofnąwszy się wzrokiem nazad do Dysputy, widzimy, że wygląda ona jak dywan, całkiem płaszczyznowo i jasno. Obrazy dają tutaj mniej, ale to mniej działa potężniej. Żadnych sztucznych, delikatnie uszykowanych konfiguracyj, ale masy potężne, działające nawzajem w silnych

kontrastach. Niema tutaj tej fałszywej elegancji, ani wystawy pozujących filozofów i poetów, zato dużo namiętności i ruchu, pełnego wyrazu. Jako dekoracja przestrzeni stoi pierwsza stanca może wyżej, ale w sali Heliodora dał Rafael po wszystkie czasy wzór monumentalnego opowiadania.

UKARANIE HELJODORA

Druga księga Machabeuszów opowiada o tem, jak syryjski wódz Heljodor ruszył na Jerozolimę, aby tam z polecenia swego króla zrabować pieniądze wdów i sierót ze świątyni. Kobiety i dzieci, które miały utracić swoje mienie, biegną ulicami ze skargą na ustach. Blady ze strachu modli się arcykapłan przed ołtarzem. Żadne przedstawienia i prośby niezdołały odwieść Heljodora od jego przedsięwzięcia, włamuje się do skarbca, wypróżnia skrzynie — ale nagle zjawia się niebiański jeździec w złotej zbroi, przewraca rabusia i tratuje go kopytami swego konia, podczas gdy dwaj młodzieńcy biją go rózgami. Tyle tekst.

To, co on w następujących po sobie momentach zawiera, to zebrał Rafael w swym obrazie, nie na modłę dawnych mistrzów, którzy ustawiają różne sceny obok siebie lub nad sobą, lecz z zachowaniem jedności czasu i miejsca. Opuszcza scenę w skarbcu, pokazuje tylko jak Heljodor ma zamiar opuścić świątynię ze zrabowanemi skarbami; dzieci i kobiety, o których tradycja mówi, że biegały, wyjąc po ulicach, ustawia na tem miejscu jako świadków boskiego zdarzenia, a arcykapłan, wołający Boga o pomoc, ma także swe właściwe miejsce w obrazie.

Największą niespodzianką dla ówczesnej publiczności było rozłożenie scen przez Rafaela. Przyzwyczajenie wskazywało umieszczenie głównej akcji w środku obrazu — tutaj natknięto się na wielką próżnię w pośrodku, a scena decydująca posuniętą jest na sam brzeg obrazu. Nie możemy sobie wyobrazić dosyć silnego wrażenia podobnej kompozycji, gdyż od tego czasu wychowano nas w zupełnie innem «lekceważeniu formy», ale ówcześni ludzie musieli naprawdę wierzyć, że scena ta nagle jak cud, rzeczywiście przed nimi się rozgrywa.

Trzeba dodać jeszcze, że scena ukarania rozwija się również wedle nowych dramatycznych prawideł. Można całkiem dokładnie opowiedzieć, jakby quattrocento zdarzenie to opisało: Heljodor skrwawiony leżałby pod kopytami końskiemi, a z obu stron chłostaliby go młodzieńcy. Rafael przedstawia chwilę oczekiwania. Złoczyńca



RAFAEL. UKARANIE HELJODORA WEDŁUG SZTYCHU VOLPATA

rzucony właśnie został na ziemię, jeździec powstrzymuje swego konia, aby Heljodora zmiażdżyć kopytami, a młodzieńcy z rózgami dopiero nadbiegają. W ten sposób skomponował później Giulio Romano piękne Ukamienowanie św. Szczepana (Genua): kamienie już latają, ale święty jest jeszcze niezraniony[1]). Tutaj ruch młodzieńców ma jeszcze tę zaletę, że rozmach ich biegu wychodzi na korzyść koniowi, gdyż przedstawienie i tutaj mimowoli uzupełnia tę samą błyskawiczną zjawę. Szybkość ruchu, przyczem nogi nie dotykają ziemi, jest cudownie oddaną. Koń jest mniej szczęśliwy, Rafael nie był malarzem zwierząt.

Powalonego Heljodora, nad którym sąd się odbywa, byłoby quattrocento scharakteryzowałoby jako zwykłego bandytę i z dziecinnem odczuciem, nie zostawiłoby na nim suchej nitki. Ale wiek XVI myśli inaczej. Rafael nie przedstawił go bez pewnej szlachetności. Jego towarzysze ryczą, ale on nawet w upokorzeniu zachowuje spokój i godność. Twarz jego jest wzorowym przykładem energji wyrazu cinquecenta. Bolesne podniesienie głowy, przyczem tylko parę form oddaje istotę, niema przedtem niczego podobnego, również — i motyw ciała przedstawia się, jako nowy i pełen skutków na przyszłość[2]).

Naprzeciw grupy z jeźdźcem stoją kobiety i dzieci; ściśnięte zatamowane w ruchu, związane w konturze. Prostemi środkami oddane jest wrażenie tłumu. Policzywszy postacie, będziemy zdziwieni, jak ich jest niewiele, ale wszystkie ruchy, pytające spojrzenia i pokazywanie, cofanie się i krycie się, wyrażone są w silnych, wymownych linjach i nadzwyczaj skutecznych kontrastach. Ponad tłumem unosi się w lektyce spokojny papież Juljusz II. Patrzy ku obrazowi w głąb. Jego otoczenie, postacie również sportretowane, nie bierze żadnego udziału w tem, co się dzieje i nie możemy pojąć, jak Rafael mógł duchową jedność obrazu w ten sposób porzucić. Prawdopodobnie szło tutaj o koncesję dla gustu papieża, który w duchu XV w. wymagał swego osobistego udziału. Traktaty o sztuce mogły wprawdzie wymagać, aby wszystkie osoby brały udział w akcji, ale w rzeczywistości nie trzymano się tego ściśle. W tym wypadku Rafael wyciągnął korzyść z kaprysu papieskiego, gdy do takiego poruszenia w swem opowiadaniu przydał kontrast spokoju. U filara w głębi widzimy wspinających się dwóch chłopców. Czego oni chcą? Trzeba wierzyć, że tak uderzający motyw nie jest zwykłym przydatkiem, bez któregoby się

[1]) Jest to ta sama myśl wyrażona już przedtem w Ukamienowaniu św. Szczepana w Sykstyńskich dywanach.

[2]) Nie mógłbym się oświadczyć za pochodzeniem tego motywu z antyku (motyw boga rzecznego), jak to od czasu do czasu się powtarza.

obeszło. Są oni konieczni w kompozycji, jako wyrównanie do upadłego Heljodora. Szala wagi po jednej stronie opadła, po drugiej podnosi się do góry. To, co jest «na dole», dopiero przez to przeciwieństwo staje się wymownem[1]).

Tak jak traktowani są wspinający się młodzieńcy, spełniają oni jeszcze inną funkcję: prowadzą wzrok ku środkowi obrazu, gdzie znajduje się modlący się arcykapłan. On klęczy przed ołtarzem i nie wie o tem, że jego modlitwa już została wysłuchaną. Ton zasadniczy błagalnej bezsilności jest centralnie zachowany.

UWOLNIENIE ŚW. PIOTRA

Jak Piotr leży w więzieniu i w nocy przez Anioła jest zbudzony; jak on, jeszcze senny, wychodzi z Aniołem, jak straże są zaalarmowane, gdy spostrzeżono ucieczkę — to wszystko opowiedział Rafael w trzech obrazach, które pozornie same się zadysponowały na szczupłej przestrzeni ściany, przeprutej oknami. W środku więzienie, którego przednia ściana opatrzona jest kratą i daje swobodny wgląd do środka, po prawej i lewej stronie schody, prowadzące z frontu obrazu do góry są ważne dla wrażenia odległości w głębi; należało uniknąć przypuszczenia, że próżna przestrzeń więzienia leży bezpośrednio nad takąż przestrzenią niszy okiennej.

Piotr śpi siedząco na ziemi, ręce ma złożone jakby do modlitwy nad kolanami, z głową nieco uchyloną. Anioł w jasnej glorji pochyla się nad nim, dotyka ręką jego ramienia i wskazuje drugą na wyjście. Dwaj strażnicy w pełnej zbroi stoją pogrążeni we śnie przy murze, po obydwu stronach. Czyż można tę scenę prościej opowiedzieć? A przecież potrzeba było dopiero takiego Rafaela, aby ją taką zobaczyć. Zdarzenia tego i później nie opowiedziano w sposób tak prosty i tak przekonywujący.

Jest obraz Domenichina, przedstawiający Uwolnienie św. Piotra, powszechnie znany, gdyż wisi w kościele, gdzie przechowują się święte łańcuchy, w S. Pietro in Vincoli (p. reprod.). I tutaj Anioł się pochyla i bierze za ramię św. Piotra, starzec budzi się i cofa się z przerażeniem wtył przed tem zjawiskiem. Dlaczego Rafael przedstawił go we śnie? Gdyż w ten sposób mógł wyrazić pobożne poddanie się jeńca, podczas gdy przerażenie jest afektem, w którym dobrzy od złych

[1]) Powoływanie się na podobny motyw w płaskorzeźbie Donatella z Cudem Osła nie obciąży Rafaela. Ktoby śmiał mówić tutaj o zapożyczeniach?

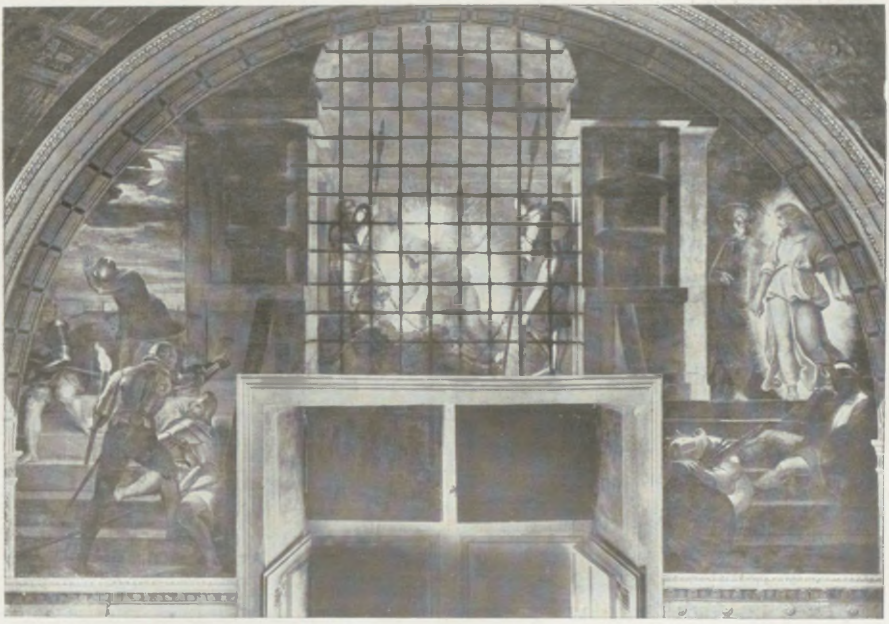


Domenichino. Uwolnienie św. Piotra

się nie odróżniają. Domenichino szuka skrótu i robi wrażenie niespokojne. U Rafaela prosty widok wydłużony, działa spokojnie i cicho. I tam są dwaj strażnicy w więzieniu, jeden leży na ziemi, drugi opiera się o ścianę; swemi natrętnemi poruszeniami i dokładnie opracowanemi głowami, zwracają na siebie tak samo uwagę, jak i główne postacie. Jakżeż ich delikatnie Rafael zróżniczkował. Jego strażnicy stanowią całość ze ścianą, są oni tylko żywym murem i nie mamy obowiązku oglądać ich pospolitych twarzy, które nas wcale nie interesują. Że Rafael nie puścił się także na szczegółowe przedstawienie murów więziennych, to się samo przez się rozumie.

Przy wyprowadzeniu z więzienia, co dawniejsza sztuka uważała za jądro opowiadania, znajdziemy zawsze św. Piotra rozmawiającego z Aniołem. Rafael miał na pamięci słowa pisma: on wyszedł jakby we śnie. Anioł prowadzi go za rękę, ale on nie patrzy się na Anioła, nie widzi także przed sobą drogi, z szeroko otwartemi oczyma patrzy w próżnię, kroczy rzeczywiście jak człowiek senny. Wrażenie wzmacnia jeszcze znakomicie sposób, w jaki postać ta wychodzi z ciemności, zakryta częściowo błyszczącem światłem Anioła. Tutaj przemawia z Rafaela malarz, który już w mroku więzienia dał nam coś zupełnie nowego. A cóż dopiero mówić o Aniele? Jest on niezapomnianym obrazem, lekko kroczącego i otwierającego drogę przewodnika.

Schody z jednej i drugiej strony są obsadzone śpiącymi żołnierzami. Biblja wspomina także o alarmie, miał on miejsce nad ranem. Rafael zachowuje tutaj jedność czasu, a dla dodania zjawisku światła przeciwwagi, z prawej strony daje nów księżyca na niebie, podczas gdy na wschodzie już zaczyna świtać. Do tego należy jeszcze malar-



Rafael. Uwolnienie św. Piotra

ska sztuka brawurowa: migotliwe światło pochodni, które na kamieniach i lśniących zbrojach daje czerwony odblask. Uwolnienie św. Piotra jest w stanie bardziej może, aniżeli każdy inny obraz, wywołać u wahających się podziw dla Rafaela.

MSZA BOLSEŃSKA

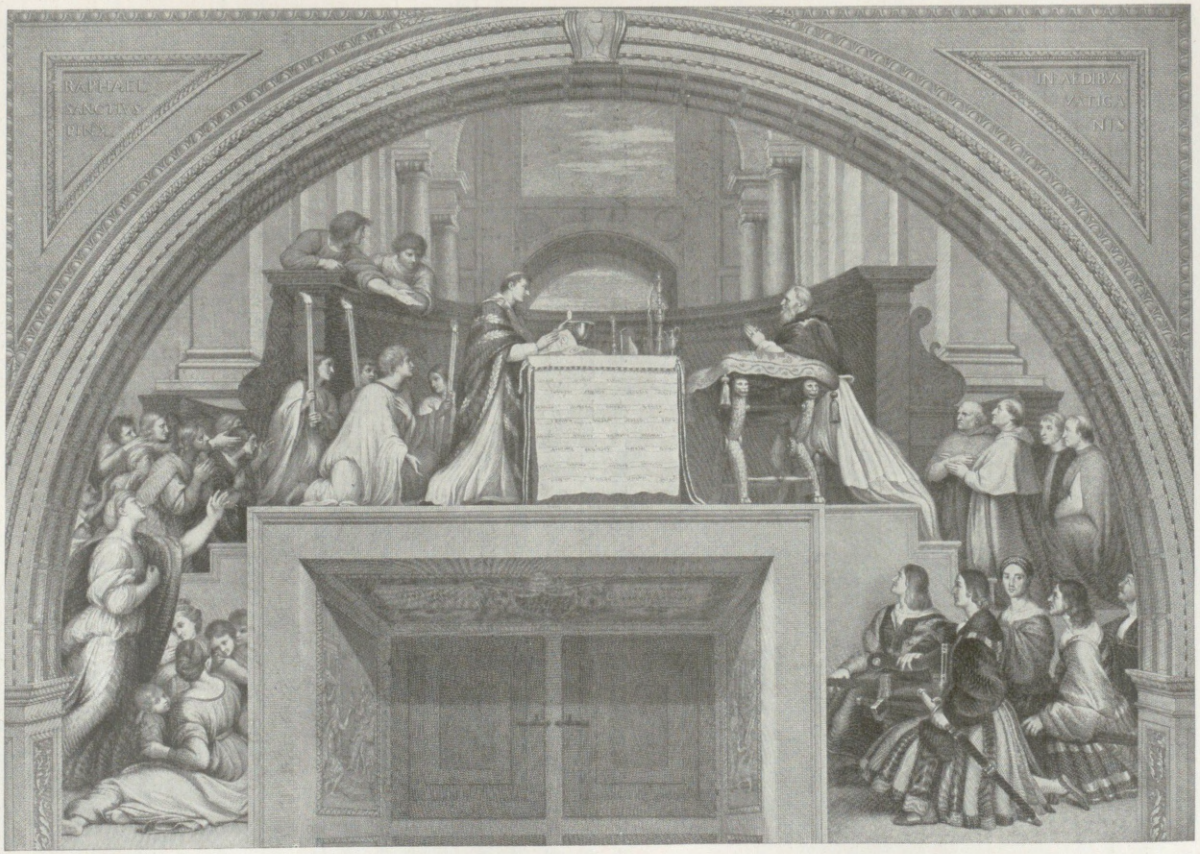
Msza bolseńska jest historją niewierzącego kapłana, któremu u ołtarza Hostja w rękach zaczyna krwawić. Możnaby sądzić, że będzie to bardzo efektowny obraz: kapłan przerażony cofa się wtył, a widzowie przygnieceni widokiem cudu. Scenę tę malowali w ten sposób już inni. Rafael poszedł inną drogą. Kapłan, klęczący przed ołtarzem, widziany z profilu, nie zrywa się, lecz nieruchomy trzyma przed sobą zaczerwienioną Hostję. Walczy on ze sobą i to jest psychologicznie głębszem, aniżeli gdyby nagle wpadł w zachwyt. Nieruchomość osoby głównej daje Rafaelowi ponadto punkt wyjścia dla wspaniałego stopniowania wrażenia, które to zjawisko wywiera na tłum wierzący. Chłopcy w chórze w najbliższem sąsiedztwie szepcą do siebie, świece się poruszają, chłopiec na przedzie, schyla się mimo-

woli z uwielbienia. Na schodach natomiast powstaje ścisk i tłok, aż falowanie osiąga swój najwyższy punkt w kobiecie przedzierającej się całkiem na przedzie, a która wzrokiem i gestem, a nawet całą swą postacią zda się wyrażać pragnienie i mogłaby być uważaną za ucieleśnienie wiary. Tak przynajmniej dawniejsi artyści wyobrażali sobie fides i istnieje płaskorzeźba Civitalego, która w przechylonej wtył głowie i ze zgubionym do połowy profilem posiada największe do niej podobieństwo (Florencja Museo nazionale). Łańcuch zamykają przykucnięte kobiety z dziećmi na dole na schodach, tępy tłum, który nic jeszcze nie wie o tem zdarzeniu. I tutaj chciał być papież umieszczony ze swym orszakiem. Rafael odstąpił mu całą połowę obrazu i po pewnem wahaniu umieścił go na tej samej wysokości co główną postać, tak że obydwaj w profilu klęczą naprzeciw siebie, zdziwiony młody kapłan i stary papież w swej rytualnej pozycji do modlitwy, bez ruchu, tak jak i zasady kościoła. Znacznie niżej grupa kardynałów, delikatne portretowane głowy, z których jednak żaden ze swym władcą nie może się porównać. Na przedzie także klęczący Szwajcarzy z papieską lektyką, jasno określone egzystencje, bez duchowego napięcia. Cud odbija się na nich tylko w tem, że ten lub tamten z nich ciekawie nadsłuchuje, co się właściwie stało.

Kompozycja jest więc zbudowana na wielkim motywie kontrastów, tak jak to nasuwała właściwość płaszczyzny ściennej. Znowu tkwiło tutaj okno w murze, z którem trzeba się było liczyć. Rafael zbudował terasę z bocznemi schodami prowadzącemi na dół i ustawił na niej ołtarz w ten sposób, że przypadł na środek obrazu. Otoczył terasę płaskim okrągłym parapetem i dopiero wtyle przydał cośkolwiek architektury kościoła. Ponieważ okno nie znajduje się w środku ściany, więc wynika z tego nierówna wymierność obydwóch połów obrazu, której zaradził w ten sposób, że lewa, węższa strona wznosi się wyżej. Tem się tłumaczy obecność mężczyzn, ukazujących się wtyle za kapłanem przed parapetem, którzy nie byliby potrzebni, gdyby ich zadaniem było tylko zwrócenie uwagi na cud [1]).

Ostatni obraz tej sali, *Spotkanie Leona I. z Attylą*, przynosi rozczarowanie. Widzi się dokładnie, co było zamierzonem, że papież ze swym orszakiem ze spokojną godnością miał stawić opór wzburzonej hordzie króla Hunów, chociaż pod względem przestrzeni przedstawia słabszą stronę — ale efekt ten zawiódł. Nie można powiedzieć, aby zjawienie się niebiańskich pomocników Piotra i Pawła, którzy z góry

[1]) Rafael przyjmuje, że widz stoi dokładnie na osi środkowej naprzeciw obrazu, dlatego też przecina cokolwiek lewą ramą okna namalowaną przestrzeń.



RAFAEL. MSZA BOLSEŃSKA. WEDŁUG SZTYCHU VOLPATA

groźnie do Attyli przemawiają, szkodziło wrażeniu, ale kontrast ten sam w sobie nie jest dobrze rozwinięty. Z trudem szuka się wogóle Attyli. Podrzędne postacie cisną się i wprowadzają nas w błąd, w kierunkach linji są dysonanse i bardzo nieprzyjemne niejasności, tak, że autorstwo Rafaela przy tym obrazie, który także pod względem tonacyj z szeregu innych odpada, przyjąć należy na każdy sposób jako wątpliwe. Dla naszych rozważań nie wchodzi ono w rachubę [1]).

Tak samo nie możemy pójść za szkołą Rafaela do trzeciej sali z pożarem w Borgo. Główny obraz, od którego sala ta nosi swą nazwę, ma wprawdzie piękne szczegóły motywów, ale dobre miesza się razem z mniej wartościowem, a całości brak zwartości oryginalnej kompozycji. Kobietę niosącą wodę, gaszących ogień i grupę uciekających można chętnie uznać za pomysły Rafaela i dla tworów o pięknych szczegółach w jego ostatnich latach są one bardzo pouczające. Atoli linja rozwojowa wielkich opowiadań ma swój dalszy ciąg w kartonach do arrasów kaplicy Sykstyńskiej.

5. KARTONY ARRASÓW

Siedem kartonów w Kensington-Museum, zachowanych ze serji dziesięciu, nazwano rzeźbami Partenonu sztuki nowożytnej. Pod względem sławy i szerokiego wpływu przewyższają one w każdym razie wielkie freski watykańskie. Pożyteczne jako kompozycje o niewielu postaciach, rozeszły się jako wzory w drzeworytach i sztychach po świecie. Były skarbem, z którego czerpano formy wyrażeniowe ludzkich uczuć. A sława Rafaela jako rysownika tkwi przeważnie w tych jego dziełach. Świat nie mógł sobie miejscami wyobrazić inaczej gestów zdziwienia, przerażenia, bólu i obrazu powagi i godności. Uderzającem jest ile charakterystycznych głów znachodzi się w tych kompozycjach i jak wiele postaci ma coś do powiedzenia. Stąd też nuty głośne i przeraźliwe w niektórych z tych obrazów. Pod względem wartości są nierówne

[1]) Zwracam uwagę na niektóre niejasności rysunku, których nie można pogodzić z mistrzowskim stylem Rafaela:

a) koń Attyli. Tylne nogi są w śmieszny sposób rozczłonkowane aż do kopyt.

b) Wskazujący mężczyzna pomiędzy koniem karym a siwym — jego drugiej nogi istnieje tylko kawałek.

c) Z pośród dwóch żołnierzy z lancami na pierwszym planie, jeden jest w swej postaci niemiłosiernie uszkodzony. Ziemia i krajobraz także nie są rafaelowskie. Czynną tutaj była obca ręka z talentem, ale jeszcze surowa. Dobre partje znajdują się po lewej stronie.



Rafael. Cudowny połów ryb. Według sztychu N. Dorignego

i oryginalnego rysunku Rafaela niema tam ani jednego [1]). Niektóre jednak z nich odznaczają się taką doskonałością, że odczuwa się bezpośrednią bliskość genjuszu Rafaela.

Cudowny połów ryb. Jezus wyjechał na jezioro z Piotrem i jego bratem; na Jego rozkaz zapuszczono jeszcze raz sieci, potem gdy rybacy całą noc napróżno się trudzili, teraz połów jest tak obfity, że musiano przywołać drugą łódź, aby zabrać zdobycz. Wtem ogarnia Piotra obecność oczywistego cudu — stupefactus est — mówi Wulgata — pada przed Panem na kolana i mówi: «Panie odejdź ode mnie — jam grzesznik», na co Chrystus łagodnie uspokaja wzruszonego: «Nie bój się».

Tak opowiada historja. A więc dwie łodzie na otwartem jeziorze. Połów już skończony, wszędzie pełno ryb a w tem zamieszaniu scena pomiędzy Piotrem a Chrystusem.

Zachodziła przedewszystkiem duża trudność, aby wobec tylu ludzi i materjału nadać znaczenie głównym postaciom, zwłaszcza, że nie można było sobie wyobrazić Chrystusa, jak tylko siedzącego. Rafael

[1]) Por. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte (Jahrb. der Kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, 1895): W rzeczywistości jedna jedyna ręka była czynną w tych kartonach, t. j. Penniego, str. 253.

zrobił małe łodzie, nienaturalnie małe, aby tem więcej podnieść postacie. W ten sposób traktował Leonardo stół w Wieczerzy. Styl klasyczny poświęca rzeczywistość względom na to, co istotne.

Płytkie łodzie stoją blisko siebie i widziane są prawie całe w swej długości, jedna z nich tylko przez drugą nieco przecięta. Cała ludzka praca odbywa się na tej drugiej, tylnej. Tam wyciągają dwaj młodzi ludzie sieci — połów u Rafaela dopiero się dokonuje — tam siedzi wioślarz, który tylko z trudem utrzymuje łódź w równowadze. Postacie te jednak w kompozycji nie stanowią nic samodzielnego, służą one tylko jako rozpęd, jako wstęp do grupy na przedniej łódce, gdzie Piotr klęczy przed Chrystusem. Z zadziwiającym artyzmem sprowadzono osoby na łodzi do jednej wielkiej linji, rozpoczynającej się u wioślarza, idącej poprzez pochylonych rybaków, i osiągającej swój najwyższy punkt w stojącym, poczem nagle opadającej, aby wreszcie w Chrystusie jeszcze raz podnieść się do góry. Do niego wszystko prowadzi, on jest celem ruchu, i chociaż jako masa przedstawia się nikło i zepchnięty jest na sam brzeg obrazu, panuje przecież nad całością. Tak jeszcze nigdy nie skomponowano. Decydującą dla wrażenia całości jest pozycja centralnej postaci stojącej i, co dziwna, zrodziła się ona dopiero w ostatniej chwili. Że w tem miejscu na obrazie ktoś miał stać wyprostowany, to leżało już przedtem w planie, miał to być jednak wioślarz, nie biorący w akcji bliższego udziału, ale niezbędny na łodzi. Rafael zaś czuł potrzebę wzmocnienia duchowego prądu, on wiąże tego mężczyznę (będzie nim Andrzej) z ruchem Piotra, co uwielbieniu tegoż daje niesłychany nacisk. Motyw klęczenia jest niejako w dwóch momentach rozwinięty.

Artysta oddaje równoczesnemi obrazami to, czego inaczej wypowiedzieć nie może t. j. dwie po sobie następujące chwile tego ruchu. Rafael tym motywem często się posługuje. Przypomnieć tutaj należy jeźdźca z jego towarzyszami w Heljodorze.

Grupa rozwija się swobodnie i rytmicznie, ale z taką koniecznością jak kompozycja architektoniczna. Aż do najdrobniejszych szczegółów wszystko jest tutaj w związku ze sobą. Uważajmy jak linje są do siebie dostosowane a każdy odcinek płaszczyzny zda się być przeznaczony na wypełnienie miejsca, jakie właśnie otrzymał. Dlatego też w całej kompozycji panuje taki spokój.

I linje krajobrazu są przeprowadzone z pewnym z góry określonym zamiarem. Brzeg jeziora idzie dokładnie za wznoszącym się konturem grup, poczem horyzont jest wolny i dopiero nad Chrystusem wznosi się znowu pagórek. Krajobraz zaznacza ważną cezurę w kompozycji. Dawniej ustawiano drzewa, pagórki i doliny, i sądzono, że im



Rafael. «Paś owieczki moje». Według sztychu N. Dorignego

tego więcej, tem lepiej, teraz obejmuje krajobraz te same zobowiązania co i architektura, ma on służyć postaciom.

Nawet i ptaki, które zwykle swobodnie w powietrzu bujają, sekundują tutaj ruchowi zasadniczemu. Lot, który się z głębi wyłania, zniża się właśnie w tem miejscu, gdzie znajduje się cezura, a nawet i wiatr musi wzmacniać ogólne poruszenie. Wysoki horyzont ma w sobie coś dziwnego. Widocznie chciał Rafael dać swym postaciom w płaszczyźnie jeziora równomiernie ciche tło, i postępuje tutaj nie inaczej, jak się już nauczył u Perugina, gdzie w jego Wręczeniu kluczów, z daleko cofniętemi wtył budowlami, podobny zamiar można zauważyć. W przeciwieństwie do jednolitego zwierciadła wody, jest wtedy scena frontowa poruszona i wielostronna. Widocznym jest kawałek kraju brzegu, pomimo, że scena powinna się rozgrywać na pełnem jeziorze [1]).

Kilka czapli, wspaniałych zwierząt, stoi tutaj, może są trochę zanadto uderzające, jeżeli się ogląda obraz tylko w czarno-białej reprodukcji, na makacie spływają się one swym brunatnym tonem z wodą i obok jasnych ciał ludzkich mało wchodzą w rachubę.

[1]) Czy jest to poczuciem stylowem, że Rafael na przedzie wymagał czegoś stałego? I Botticelli (Narodziny Wenery) nie prowadzi wody do samego kraju. Możnaby się powołać na Galateę, ale obraz ścienny nie jest związany takiemi samemi warunkami.

Rafaela cudowny Połów ryb, należy obok Wieczerzy Leonarda do tych przedstawień, które wogóle nie mogły być inaczej pomyślane. Jakżeż nisko stoi Rubens poza Rafaelem! Przez ten jeden motyw, że Chrystus się podniósł, scena ta straciła szlachetność swoją.

Paś baranki moje. Rafael traktuje tutaj temat, który na tem samem miejscu w kaplicy Sykstyńskiej, dla którego zasłona była przeznaczona, już przedtem Perugino namalował. U Perugina jest to «Wręczenie kluczów» (Mateusz 16, 19), tutaj mamy słowa Pańskie: «Paś baranki moje» (Jan 21, 15). Motyw ten jest w rzeczywistości ten sam i obojętnem jest, czy Piotr trzyma już w ręku klucz, czy nie [1]). Aby znaczenie tych słów zaznaczyć, musiała być rzeczywista trzoda przedstawiona na obrazie a Chrystus energicznym ruchem obu rąk, daje wyraz swojemu rozkazowi. To, co u Perugina jest tylko uczuciową pozą, tutaj jest rzeczywistą akcją. Chwila ta jest uchwycona z historyczną powagą. Takim też jest Piotr klęczący, pilnie patrzący do góry, pełen chwilowego życia. A inni? Perugino daje cały szereg pięknych motywów figur stojących i pochyleń głów. Czy mógł on inaczej? Apostołowie nie mają tutaj nic do roboty; fatalna to sprawa, że ich tu tylu jest, scena wskutek tego jest nieco monotonną. Rafael daje coś nowego i niespodziewanego. W zwartej masie apostołowie stoją razem, zaledwie jeden Piotr się istotnie wysunął; ale w tej gromadzie jakaż pełnia najrozmaitszych wyrazów! Najbliżsi pociągnięci świetlaną postacią Chrystusa, pożerają go oczyma, gotowi upaść na kolana za przykładem Piotra; później chwila wahania, namysłu, pytające odwracanie się, a wreszcie nieżyczliwe wstrzymanie się. Temat w tem opracowaniu wymagał dużej psychologicznej siły wyrazu i wychodził w każdym razie zupełnie poza krąg starszej generacji [2]).

U Perugina stoi Chrystus z Piotrem w pośrodku obrazu, a asystujący rozdzielają się symetrycznie na boki — tutaj Chrystus stoi sam naprzeciw nich wszystkich. Nie jest do nich zwrócony, lecz kroczy koło nich. Tylko z boku widzą go uczniowie. W najbliższym momencie już go nie będzie pomiędzy nimi. Jest on jedyną postacią, która promieniuje światło w szerokich płaszczyznach. Inni mają światło przeciw sobie.

Uzdrowienie paralityka. Przed tym obrazem powstaje pierwsze pytanie, co mają znaczyć wielkie kręcone słupy? Mamy w pamięci

[1]) To ostatnie było w każdym razie pierwszym pomysłem Rafaela.

[2]) Możnaby także inaczej objaśnić: że przedstawioną jest wątpliwość co do osoby Zmartwychwstałego, który tutaj objawił się apostołom, czy to On jest rzeczywiście, czy też to jest tylko widziadło? Apostołowie przy takiem ujęciu byliby lepiej wyszli, ale ono nie jest zgodne z tradycją Kościoła.

hale quattrocenta, twory przeźroczyste i nie możemy pojąć, jak Rafael wpadł na pomysł form słoniowatych, które tutaj się rozpierają. Można stwierdzić, skąd wziął motyw kręconych kolumn — są one u św. Piotra i wedle tradycji mają pochodzić ze świątyni w Jerozolimie, a «piękna hala» tej świątyni miała być miejscem uzdrowienia paralityka. Ale uderzającą jest tutaj nie tyle forma tych kolumn, jak raczej połączenie ludzi z architekturą. Rafael nie ustawia kolumn jako kulis lub jako tła, lecz pokazuje tłum ludzki w środku hali, i daje sobie radę stosunkowo niewielkiemi środkami, gdyż kolumny same wypełniają tę przestrzeń.

Jasnem jest, że kolumny jako dzielący i obramujący motyw były dla Rafaela bardzo pożądanym elementem; nie uchodziło już ustawiać publiczności w szeregach, jak to czynili quattrocentyści, jeżeli jednak prawdziwy tłum ludzki miał być przedstawionym, to istniało niebezpieczeństwo, że w nim zginą główne postacie. Tego tutaj uniknięto a widz widzi korzyści takiej dyspozycji znacznie pierwej, aniżeli sobie zdaje sprawę z tego środka.

Scena uzdrowienia jest pięknym przykładem tego, jak silnie i po męsku potrafił obecnie Rafael odtworzyć takie zdarzenie. Uzdrawiający nie przybiera żadnej pozy, on nie jest czarodziejem, wypowiadającym formułki magiczne, lecz dzielnym mężczyzną, lekarzem, który poprostu bierze za rękę kalekę a prawą ręką go błogosławi. Czyni to z najmniejszym wysiłkiem ruchu. Stoi prosto, lekko tylko pochylając potężny kark. Dawniejsi artyści kazali mu pochylać się nad chorym, ale cud podniesienia go jest tutaj więcej wiarogodnym: On patrzy prosto na kalekę, który z pożądliwym i pełnym oczekiwania wzrokiem spotyka się z jego oczyma. Profil stoi naprzeciw profilu i czuje się napięcie pomiędzy temi dwoma postaciami. Jest to bezprzykładne psychiczne prześwietlenie zdarzenia.

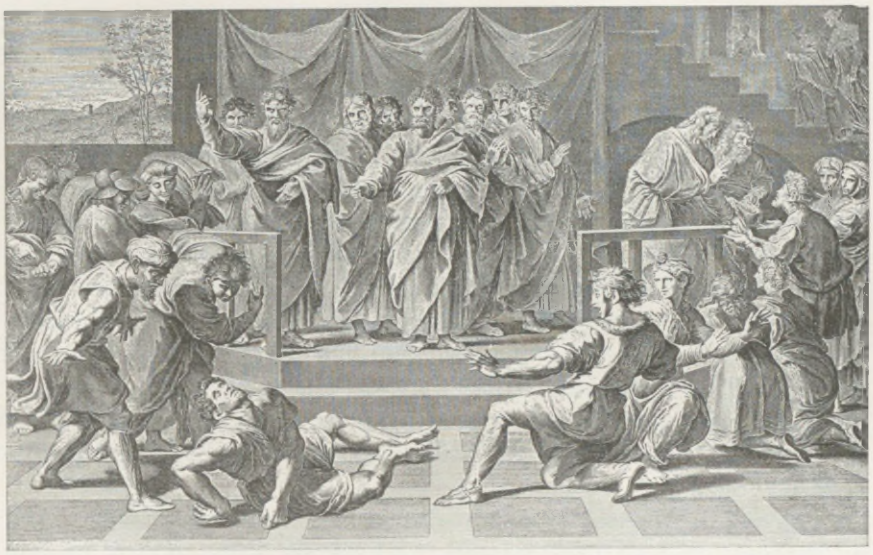
Piotr ma towarzysza w Janie, stojącym obok, z nisko pochyloną głową i przyjaznym, zachęcającym gestem. Kontrastem kaleki jest jego kolega, przyglądający się złośliwie, przytępionym wzrokiem. Publiczność powątpiewająca lub ciekawie natrętna, tworzy tłum o najróżnorodniejszym wyrazie, przyczem zupełnie obojętni przechodnie, stanowią neutralną oprawę. Jako przeciwieństwo innego rodzaju wprowadził Rafael do tego obrazu ludzkiej nędzy dwoje nagich dzieci, o idealnych ciałach, błyszczących i świecących z obrazu.

Śmierć Ananjasza, jest niewdzięczną sceną, gdyż jest niemożliwem wyobrazić sobie jego śmierć jako następstwo przekroczenia nakazu. Można namalować upadek i przerażenie otoczenia, ale jak takiemu zdarzeniu nadać treść moralną, jak to wyrazić, że tutaj umiera niesprawiedliwy?

Rafael uczynił wszystko, co jest możliwem, aby ten stosunek, przynajmniej zewnętrznie wyrazić. Jest to obraz o całkiem ostrej kompozycji. Na podjum w środku stoi cały chór apostołów przed ciemną ścianą, jako zwarta, pełna charakteru masa. Z lewej strony przynoszą dary, które z prawej się rozdziela, to jest zupełnie proste i jasne. A na froncie zdarzenie dramatyczne. Ananjasz leży na ziemi w konwulsjach. Najbliżsi koło niego cofają się z przerażenia. Krąg tych figur na pierwszym planie jest tak zbudowany, że upadający wtył Ananjasz wybija dziurę w kompozycji, którą już zdaleka widać. Rozumiemy teraz, dlaczego reszta jest ustawiona tak ostro: dlatego, aby ta asymetrja z całym naciskiem działała. Jak piorun uderzyła kara w te szeregi i powaliła ofiarę. Niemożliwem tu jest przeoczyć związek z górną grupą apostołów, którzy tutaj reprezentują przeznaczenie. Bezpośrednio wzrok nasz biegnie ku środkowi, gdzie stoi Piotr i wyciągnąwszy rękę ku upadłemu, mówi. Ruch nie głośny, nie grzmi, chce tylko powiedzieć: Bóg cię osądził.

Na żadnym z apostołów zdarzenie to nie wywołuje właściwie wzruszenia, stoją oni spokojnie, jedynie tylko lud, który nie rozumie całego związku tego zdarzenia, rozbiega się w gwałtownem poruszeniu. Rafael wprowadza tutaj tylko niewiele postaci, ale są to typy o wielkiem, zdziwionem przerażeniu, które sztuka przyszłych stuleci będzie powtarzać niezliczone razy. Stały się one akademickiemi schematami wyrazu. Wiele nabrojono przenoszeniem tej włoskiej wymowy gestów na ziemie północy. Ale i Włosi na jakiś czas stracili zupełnie odczucie naturalnego wyrazu i popadli w manierę konstrukcyjną. Jak dalece poruszenia tutaj są jeszcze naturalne, nie chcę o tem, jako cudzoziemiec wydawać sądu. Trzeba jednak powiedzieć, że można tutaj bardzo wyraźnie zaobserwować, jak dalece twarz z charakterem ustąpiła twarzy z wyrazem. Zainteresowanie dla wyrazu namiętnych poruszeń uczucia było samo przez się tak silnem, że chętnie zrezygnowano z głów indywidualnych.

Oślepienie Elymasa. Czarownik Elymas dotknięty jest nagłą ślepotą, gdy przed prokonsulem cypryjskim wystąpił przeciw Apostołowi Pawłowi. Jest to stara historja, jak chrześcijański święty w obliczu pogańskiego władcy pokonuje przeciwnika, a schemat kompozycyjny zużytkowany przez Rafaela jest też ten sam, który był już znany Giottowi, gdy w S. Croce namalował św. Franciszka w scenie ze sułtanem i mahometańskimi kapłanami. Prokonsul w pośrodku a na przedzie, po prawej i lewej obydwie strony naprzeciw siebie tak samo jak u Giotta, tylko że momenty obrazu są tutaj skoncentrowane z większą energją. Elymas wystąpił aż na środek i cofa się naraz wtył,



Rafael. Śmierć Ananiasza. Według sztychu N. Dorignego

gdyż ciemno mu się zrobiło przed oczyma, wyciągnąwszy obydwie ręce naprzód a głowę do góry, jest to nieprześcigniony obraz człowieka ociemniałego. Paweł zachowuje się spokojnie, staje na brzegu w trzech czwartych widziany ztyłu. Twarz jego jest ocieniona (podczas gdy na Elymasa spływa pełne światło) i w zgubionym profilu. Mówi z gestykulacją i wyciągniętą ręką ku czarownikowi. I tutaj niema namiętnego gestu, ale prostota linji poziomej, która spotkawszy się z potężną pionową spokojnie wyniosłej postaci, działa bardzo silnie. To jest ta skała, od której zło musi się odbić. Obok tych protagonistów, inne postacie nie mogą liczyć na zainteresowanie się niemi, nawet chociażby nie były tak obojętnie przedstawione. Prokonsul Sergjusz, który w tem widowisku jest tylko widzem, cofa ręce wtył, z ruchem charakterystycznym dla cinquecenta. W oryginalnym projekcie mógł on być tak skomponowany — inne postacie są mniej lub więcej zbytecznemi i rozpraszającemi figurami wypełniającemi, które w połączeniu z niedbałą architekturą i pewnemi małemi malarskiemi efektami wnoszą niepokój do obrazu. Zdaje się, że oko Rafaela już nie czuwało nad jego wykończeniem.

W jeszcze większym stopniu mamy to samo wrażenie w *Ofierze w Lystrze*. Ten tak bardzo wychwalany obraz jest całkiem niezrozumiały. Nikt nie zgadnie, że tutaj uzdrowiony został człowiek, że lud cudotwórcy jakby bóstwu czyni ofiarę, i że on — apostoł Paweł — oburzony na to, drze na sobie szaty. Główny akcent tkwi na przed-

stawieniu antycznej sceny ofiarnej, naśladowanej według antycznej płaskorzeźby sarkofagu, a przed archeologicznem zainteresowaniem inne musiało ustąpić. Wydatne zużytkowanie wzoru, każe zapomnieć o Rafaelu, oprócz tego zmiana wzoru spowodowała pogorszenie. Kompozycja jest w przestrzeni niewygodna i w kierunkach poplątana.

Natomiast *Kazanie św. Pawła w Atenach* jest wielką i oryginalną kompozycją. Kaznodzieja z jednakowo wzniesionemi rękoma, bez pięknej pozy i bez deklamacyj poruszonego rzutu fałdów, nosi znamiona wspaniałej powagi. Widzi się go tylko zboku, raczej nieco ztyłu; stoi na podniesieniu i mówi w głąb obrazu, przyczem postąpił aż na brzeg stopni. To daje mu coś naglącego, przy całym spokoju. Twarz jego jest ocieniona, a cały wyraz skupia się na wielkiej prostej linji postaci, zwycięsko przenikającej cały obraz. Obok tego mówcy, wszyscy każący święci XV w. są tylko cienko brzmiącemi dzwonkami.

Wedle idealnego rachunku słuchacze poniżej są przedstawieni w znacznie zmniejszonej postaci. Odbicie się słów mówcy na tylu twarzach, było zadaniem w duchu ówczesnego Rafaela. Poszczególne postacie są jego godne, u innych nie można się oprzeć wrażeniu, że i tutaj przymieszały się obce pomysły (tak przedewszystkiem w grubych twarzach na przedzie).

Architektura robi wrażenie nieco natrętne; tylne tło za Pawłem jest dobre na swem miejscu, okrągłą świątynię (Bramantego) wolelibyśmy widzieć zastąpioną czem innem. Chrześcijańskiemu mowcy odpowiada w przekątni statua Marsa, bardzo dobry motyw dla wzmocnienia kierunku.

Pomijamy kompozycje, które nie dochowały się w kartonach, lecz istnieją tylko w wykonaniu, ale musimy dodać jeszcze zasadniczą uwagę o stosunku rysunków do tkanego kobierca. Technika tkacka, jak wiadomo, oddaje obraz w przeciwnem znaczeniu i należałoby się spodziewać, że wzory będą się z tem liczyć. Dziwna rzecz, że kartony pod tym względem nie są jednakowe. Połów ryb, Wezwanie św. Piotra, Uzdrowienie paralityka, Śmierć Ananjasza, są tak narysowane, że prawdziwe wrażenie może wyjść dobrze dopiero w kobiercu, podczas gdy Ofiara z Lystry i Oślepienie Elymasa tracą przeniesione na tkaninę (Kazanie w Atenach jest obojętne) [1]).

Nie idzie tylko o to, że lewa ręka zajmuje miejsce prawej i że np. błogosławieństwo lewą ręką byłoby rażącem: kompozycyj Rafaela

[1] Ale i ono zdaje się wymagać także odwrócenia, gdyż dopiero wówczas w postaci Marsa tarcza i włócznia dobrze wychodzą.

tego stylu nie można dowolnie odwrócić, bez zatracenia części ich piękna. Rafael prowadzi oko od lewej ku prawej stronie wedle nawyknienia szkolnego. Nawet i w kompozycjach nastrojonych na spokojno, jak w Dyspucie, prąd idzie w tym kierunku. W wielkim obrazie ruchowym nic innego nie znajdziemy. Heljodor musi być zepchnięty w prawy kąt obrazu, gdyż ruch przez to staje się bardziej przekonywującym. A gdy Rafael w «Cudownym połowie ryb» prowadzi nas poprzez linję krzywą rybaków ku Chrystusowi, to znowu jest dla niego naturalnem, że pójdzie od lewej strony ku prawej; tam jednak, gdzie chce podkreślić nagły upadek wtył Ananjasza, to każe mu w przeciwnym kierunku upaść na ziemię.

Nasze reprodukcje, wykonane podług sztychów M. Dorignego, dają właściwe widoki, gdyż sztycharzowi, pracującemu jeszcze bez zwierciadła, odwrócił się obraz w druku, tak jak w tkaninie.

6. RZYMSKIE PORTRETY

Przechodząc od obrazów historycznych do portretu, nie można nic lepszego powiedzieć, jak to, że i portret miał się teraz stać obrazem historycznym.

Portrety quattrocenta mają w sobie coś naiwnie modelowatego. Przedstawiają osobistość, nie żądając od niej żadnego określonego wyrazu. Obojętnie prawie, jak gdyby to było samo przez się zrozumiałe, patrzą ci ludzie z obrazu. Idzie o uderzające podobieństwo, a nie o szczególny nastrój. Trafiają się wyjątki, ogółem jednak zadawalniano się przygwożdżeniem przedstawionej osoby według jej stałej formułki, a nie szkodziło to wrażeniu żywotności, gdy w postawie zachowywano konwencjonalne przepisy.

Nowożytna sztuka wymaga, aby w portrecie oddana była sytuacja osobiście znamienna i pewien określony moment swobodnie poruszającego się życia. Nie zadawalnia się tem, aby forma głowy mówiła za siebie, także ruch i gesty muszą być teraz wyraziste. Ze stylu opisowego przechodzi się do dramatycznego. Twarze mają także nową energję wyrazu. Zobaczymy zaraz, że sztuka ta rozporządza bogatemi środkami charakterystyki. Światło i cień, linje, układ mas w przestrzeni — wszystko to służy do charakterystyki. Ze wszystkich stron dąży się do określonego wyrazu. I z tym samym zamiarem, aby silnie podkreślić istotę osobistą, wydobywa się zwłaszcza pewne formy, inne zaś odsuwa się na bok, podczas gdy quattrocento każdą część mniej więcej jednakowo kształtowało.

Stylu tego nie należy jeszcze szukać we florenckich portretach Rafaela, dopiero w Rzymie staje się on wogóle malarzem ludzi. Młodociany artysta buja jak motyl koło danej postaci i brak mu jeszcze mocnego chwytu, wciśnięcia formy w jej indywidualną treść. Magdalena Doni jest portretem powierzchownym i nie zdaje mi się niemożliwem przypisywać, temu samemu malarzowi wyborny portret kobiecy w Trybunie (t. zw. siostrę Doni). Rafael nie posiadał jeszcze wówczas odpowiednich organów, aby się tak wessać w stronę widzialną [1]). Jego rozwój przedstawia dziwne widowisko, że im styl jest większy, tem i siła indywidualnego wyrazu jest mocniejsza.

Pierwszym wielkim czynem będzie zawsze portret Juljusza II (w Uffiziach [2]). Zasługuje on na miano obrazu historycznego. Jak papież siedzi z zaciśniętemi ustami, z głową cokolwiek pochyloną, w chwili rozważania, to nie jest model ustawiony do zdjęcia, jest to raczej kawał historji: papież w typowej sytuacji. Oczy nie patrzą już na widza. Oczodoły są ocienione, natomiast występuje mocno skaliste czoło i silny nos, główne punkty wyrazu, na których się rozpościera jednolite górne światło. To są te podkreślenia nowego stylu, które później jeszcze się zaostrzą. Tę właśnie głowę chciałoby się widzieć opracowaną przez Sebastjana del Piombo.

U *Leona X* (Pitti) problem był inny. Papież miał grubą tłuszczem oblepioną twarz. Artysta musiał popróbować, jaki urok daje ruch światła, by móc opuścić brzydkie żółtawe plamy i wlać treść duchową w twarz, oddać delikatne nozdrza i dowcip w zmysłowych, wymownych ustach. Zadziwiającem jest, jak krótkowzroczne, tępe oko nabrało siły, bez zatracenia swej natury. Papież jest przedstawiony, gdy ogląda kodeks z minjaturami i nagle wzrok podnosi. Jest coś w tem spojrzeniu, co lepiej charakteryzuje panującego, aniżeli gdyby się kazał portretować na tronie w tiarze. Sposób, w jaki ręce są tutaj traktowane, jest może jeszcze bardziej indywidualny aniżeli u Juliusza. Postacie towarzyszące, jakkolwiek traktowane bardzo dobitnie, służą tylko za sztafaż i są pod każdym względem podporządkowane głównej postaci [3]). U żadnych

[1]) Pomimo wywodów Dawidsona (Repertor. f. KW. 1900, XXIII, 211, nie potrzeba odrzucać ani nazwiska Magdaleny Doni, ani autorstwa Rafaela (Gronau, Klassiker der Kunst, 4. wyd. 1909, do str. 32 i 33). Portret kobiecy w Trybunie uważam za dzieło Perugina. Wielkie podobieństwo z głową Timete Deum w Uffiziach (Francesco dell'Opera), każe mi uważać to określenie za niewzruszalne.

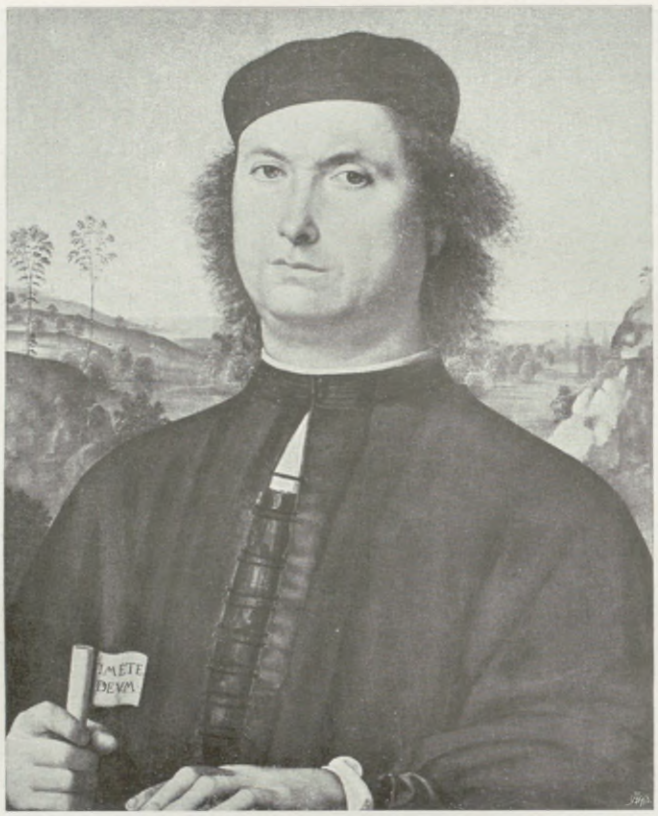
[2]) Egzemplarz z galerji Pitti powstał później i wykazuje całkowicie technikę wenecką.

[3]) Czy to jest artystyczną licencją, że one tak głęboko są cofnięte, lub może papież siedzi na podjum?



Rafael. Hrabia Castiglione

z tych głów niema nachylenia i trzeba przyznać, że ta trzy razy powtórzona pionowa linja nadaje obrazowi coś z uroczystego spokoju. Podczas gdy portret Juljusza ma jednolite zielone tło, mamy tutaj ścianę z filarami w skrócie; ma ona tę podwójną zaletę, że wzmacnia plastyczną iluzję i daje głównym tonom to jaśniejszy to znowu ciemniejszy podkład. Kolor doznał jednak bardzo ważnego zacieniowania w kierunku neutralnym; dawne barwne tło zostaje poniechanem a jedynie tylko kolory na pierwszym planie nabierają siły, tak że papieska purpura na zielono-szarej płaszczyźnie tła występuje z całym przepychem.



Perugino. Francesco dell'Opera

Inny rodzaj chwilowego ożywienia nadał Rafael zezowatemu uczonemu Inghiramiemu (oryginał pierwotnie we Volterra teraz w Bostonie; dawna kopja z galerji Pitti). Nie usuwając ani ukrywając błędu natury, umiał artysta pozbawić osobę portretowaną nieprzyjemnego wrażenia, dając jej powagę duchową wyrazu. Obojętne patrzenie byłoby tutaj nieznośnem; przed obrazem duchowego napięcia w tej podniesionej do góry twarzy uczonego, widzowi zaraz inne myśli przychodzą do głowy.

Obraz ten należy do najwcześniejszych rzymskich portretów. Jeżeli się nie mylę, byłby Rafael później jednak uniknął tego silnego podkreślenia chwilowego napięcia i byłby nadał temu portretowi obliczonemu na dłuższe i powtarzające się oglądanie, spokojniejszy motyw. Dojrzała sztuka umie wyczarować urok chwilowego napięcia także i w stanach trwałych. Takim jest *Castiglione* (Luwr. repr.),



Rafael. Kardynał

w ruchach bardzo prosty, ale lekkie pochylenie głowy i złożone ręce mówią nieskończenie chwilowo i osobiście. Mężczyzna ten patrzy z obrazu wzrokiem spokojnym i uduchowionym, ale bez natrętnego sentimento. Jest to dystyngowany urodzony dworak, którego miał tutaj Rafael namalować, ucieleśnienie doskonałego dworzanina, jakiego Castiglione sam w swem dziele «Cortigiano» wymaga. Skromność jest rysem zasadniczym jego charakteru. Bez dystyngowanej pozy,

odznacza się ten szlachcic skromną, cichą i powściągliwą naturą. Bogactwo tego obrazu stanowi obrócenie figury — wedle schematu Mony Lizy — tudzież w wielkich i wspaniałych motywach ułożony kostjum. A jak wspaniale rozwija się sylweta! Wziąwszy dla porównania starszy obraz, jak np. portret męski Perugina (Uffizi), odkryjemy także, że postać pozostaje teraz w zupełnie nowym stosunku do przestrzeni, i będziemy odczuwać działanie przestrzennej dali, wielkich, cichych płaszczyzn tła w sensie potężnego zjawiska. Ręce już tutaj zanikają. Zdaje się, że obawiano się w obrazie przedstawiającym popiersie, konkurencji tej części ciała dla głowy; gdzie ręce jednak mają odgrywać większą rolę, wracano do formatu portretu do kolan. Tło u Castigliona jest neutralnie szare z cieniami. I strój jest szary (i czarny) tak, że karnacja stanowi jedyny ciepły ton. Biel (koszuli) traktowali z upodobaniem w tym samym związku także inni koloryści, jak Andrea del Sarto lub Tizian.

Najwyższy może stopień jasnego rysunku osiągnął Rafael w postaci kardynała w Madrycie (repr. str. 125). W jak prostych linjach jest tutaj przedstawiona całość, wielka i cicha jak architektura! Jest to typ dystyngowanego włoskiego prałata i możemy sobie wyobrazić tę postać wyprostowaną, kroczącą cicho po wielkich, sklepionych[1]) kurytarzach.

Dwaj weneccy literaci *Navagero* i *Beazzano* (Galeria Doria) nie są całkiem pewni jako oryginały Rafaela, ale w każdym razie są wspa-

[1]) Ze względu na reprodukcję tego obrazu, można przytoczyć wyczerpujący sąd o nim współczesnego nam malarza. Israels (Spanien, Berlin 1900), mówi o tem «nowożytnem arcydziele»: «Nie piękne barwy, nie artystyczna zdolność, lecz myśl, dusza, charakter człowieka dotyka nas, więzi i porywa. Rzadka oszczędność światła i kolorów, jest to triumf szlachetnej formy. Jest to postać wysoka; twarz mówi o powściągliwości i spokoju. Oczy głębokie i przenikliwe a bladość chudych policzków, charakteryzują człowieka klasztornego i kościelnego. Delikatnie zakrzywiony nos stwierdza szlacheckie włoskie pochodzenie, a lekko zaciśnięte wargi człowieka rozwagi i słodyczy charakteru. Ten jeden portret ma w sobie więcej poezji, aniżeli niejeden tam (w Prado) wiszący obraz świętych i aniołów». Oznaczenie jest jeszcze zawsze wątpliwe. I propozycja Müntza (Archivio storico dell'arte 1890) nie przekokonywuje mnie. Błędnem jest stanowczo, co mówi Cicerone (opierając się na zdaniu Passavanta), że kardynał Bibbiena w Palazzo Pitti ma być uszkodzoną kopją madryckiego portretu kardynała. Obydwa te obrazy nie mają żadnego związku ze sobą. Wedle H. Hymansa przedstawia madrycki portret kardynała, młodego Scaramuccia Trivulzia, biskupa w Como, a od r. 1517 kardynała. «Burlington Magazine» 1911, XX, 89. R. Durrer upatruje w nim Szwajcara Macieja Schinnera, biskupa z Sitten (Monatshefte f. KW. 1913, s. 1). W takim razie obraz musiałby być namalowany w r. 1513. W istocie identyczna, lub przynajmniej bardzo podobna głowa uchodziła niegdyś za Schinnera. Atoli portrety na monetach, które Schinner sam kazał sobie bić, wykazują zupełnie inny typ.



Sebastiano del Piombo. Skrzypek

niałemi okazami nowego stylu, przesyconemi na wskróś życiem charakterystycznem. U Navagera dominuje energiczna pionowa linja, głowa w nagłym zwrocie patrzy przez ramię, na byczym karku leżą szerokie światła, wogóle zaś siła kościstej masy wszędzie jest zaznaczona, wszystko skierowane na wrażenie aktywności, a przeciwnie u Beazzana natura kobieca, zrodzona do używania, z miękiem nachyleniem głowy i w łagodnem oświetleniu.

Pierwotnie przypisywano Rafaelowi także *Skrzypka* (niegdyś w galerji Sciarra w Rzymie, obecnie u A. Rotschylda w Paryżu), tymczasem obecnie uchodzi on powszechnie za dzieło Sebastjana. Nadzwyczaj pociągająca twarz z pytającym wzrokiem i zdecydowanemi ustami, mówiącemi o losach życiowych, jest jako artystyczny portret cinque-



Sebastiano del Piombo. Portret kobiety (Dorota)

centa uderzający już w porównaniu z młodocianym autoportretem Rafaela. Nie idzie tutaj tylko o różnice w modelu, lecz o różnice w ujęciu, o nową powściągliwość wyrazu i niesłychaną siłę i pewność wrażenia. Już Rafael próbował przeginać głowę na bok, ale Sebastjano idzie jeszcze dalej. I u niego zaznaczone jest lekkie pochylenie, ale prawie niewidzialne. Ponadto bardzo proste rozłożenie światła; jedna połowa jest prawie ciemna; formy są energicznie zaakcentowane. A potem wielki kontrast w zwrocie: wzrok rzucony poprzez ramię. Przednie ramię jest przytem tak daleko wyciągnięte, że i stroma linja głowy idzie w zdecydowanie przeciwnym kierunku. Kobiecych portretów namalował Rafael niewiele, a przedewszystkiem nie zaspokoił cie-

kawości potomnych, jak wyglądała jego Fornarina. Dawniej i tutaj zapożyczano się u Sebastjana, każdą piękną kobietę przypisywano Rafaelowi i uważano za jego kochankę, jak się to stało z młodą Wenecjanką w Trybunie i t. zw. Dorotą z Blenheim (w Berlinie). Obecnie szuka się przynajmniej pod tym względem odszkodowania, że Donna Velata (Pitti), uchodzi już za pewnego Rafaela, i nietylko za model do Madonny Sykstyńskiej, ale także za wyidealizowany portret tej poszukiwanej Fornariny. Pierwsze przypuszczenie jest oczywistem, drugie ma przynajmniej starą tradycję za sobą.



Rafael. Donna Velata

«Fornarina» z Trybuny z r. 1512 jest dosyć obojętną pięknością wenecką i w każdym razie daleko przewyższyła ją berlińska Dorota, później namalowana i odznaczająca się dystyngowanym i spokojnym stylem wielkim rytmem i szerokim ruchem klasycznego renesansu. Mimowoli przychodzi na pamięć piękna dama Andrea del Sarto z Narodzenia N. P. Marji z r. 1514. W przeciwieństwie do tych wysoce żądnych uciech istot Sebastjana daje nam Rafael w swej Donnie Velata dostojną kobiecość Postawa jest u niej majestatycznie prosta, kostjum bogaty ale zrównoważony uroczyście spadającem, prostem nakryciem głowy; wzrok jej nie szuka niczego, lecz jest stanowczy i jasny. Na tle neutralnem karnacja zyskuje nadzwyczajne ciepło i świeci zwycięsko nawet na białym atłasie. Jeżeli porównamy z nią wcześniejszy portret kobiecy Magdaleny Doni, staje się odrazu zupełnie jasnem wielkie ujęcie formy w tym stylu, pewność w konstrukcji wrażeń. Ale punktem wyjścia jest też tutaj wogóle pojęcie o ludzkiej godności, jeszcze nieznane młodemu Rafaelowi.

Donna Velata ma w układzie uderzające podobieństwo z Dorotą, tak że ma się wrażenie, że obydwa obrazy powstały jakoby wzajemna konkurencja. Jako trzeci obraz możnaby przytoczyć jeszcze Bellę z nieistniejących zbiorów Sciarry (obecnie A. Rotszylda w Paryżu), która na pewno pochodzi z ręki młodego Tiziana [1]) z tego samego czasu.

[1]) Uchodzi ona powszechnie za dzieło Palmy, ale podobieństwo z t. zw. Maitresse de Titien (niegdyś w Salon Carré w Luwrze, obecnie w wielkiej Galerji), jest tak widoczne, że wskazanem jest przywrócić znowu dawną nazwę.

Byłoby to nadzwyczajnem widowiskiem oglądać obok siebie nowo narodzoną piękność cinquecenta w trzech tak całkiem różnych odcieniach. Tymczasem spieszno nam od tego pierwowzoru Madonny Sykstyńskiej przejść do niej samej. Droga prowadzi poprzez niektóre stopnie pośrednie, a pomiędzy rzymskiemi obrazami ołtarzowemi, św. Cecylja ma prawo być wymienioną na pierwszem miejscu.

7. RZYMSKIE OBRAZY OŁTARZOWE

Św. Cecylja (Bologna Pinakoteka). Święta jest ustawioną z czterema innymi świętymi, z Pawłem i Magdaleną, biskupem (Augustynem) i św. Janem Ewangelistą, nie jako główna osoba, lecz jako siostra. Wszyscy stoją. Ona upuściła na ziemię swe organki i nadsłuchuje śpiewu aniołów nad ich głowami. Niema wątpliwości, że wciąż jeszcze brzmią w tej uczuciowej postaci umbryjskie melodje. A przecież jeżeli się z nimi porówna Perugina, zadziwiającą jest wstrzemięźliwość Rafaela. Wysunięta prawa noga i pochylona wtył głowa, są tutaj podane inaczej, prościej aniżeli u Perugina. Nie jest to już ta twarz stęskniona z otwartemi ustami, owo sentimento, w którem się Rafael lubował jeszcze w londyńskiej św. Katarzynie. Męski artysta daje mniej, ale to mniej jest przez kontrasty wyrazistszem. Oblicza wrażenia obrazowe, mające trwałość. Wybijające się marzycielstwo jednej twarzy działa nieprzyjemnie. To, co temu obrazowi daje świeżość, to ten powstrzymujący się wyraz, dozwalający zawsze jeszcze spotęgowania i kontrast inaczej nastrojonych postaci. W tem znaczeniu trzeba też ujmować Pawła i Magdalenę, Pawła męskiego, skupionego, patrzącego przed siebie, Magdalenę z zupełnie obojętnym wyrazem jako neutralny sztafaż. Pozostali dwaj święci są postawieni poza nawias. Oni szepczą ze sobą.

Krzywdę się wyrządza artyście, jeżeli się wyjmuje z obrazu samą główną postać, jak to uczynili niektórzy nowożytni graficy. Ton uczuciowy wymaga uzupełnienia, tak samo jak linja pozycji głowy domaga się odpowiednika. Do ruchu wgórę u Cecylji należy ruch wdół u Pawła, a nie biorąca udziału Magdalena stanowi wśród tego czystą linię pionową, na której mogą być odmierzone odchylenia od pionu.

Pominąć musimy dalsze przeprowadzenie kompozycji kontrastowej co do postawy i widoku postaci. Rafael jest tutaj jeszcze skromny, później byłby wogóle nie ustawił pięciu postaci stojących bez silniejszego przeciwieństwa w ruchach.

Należący tutaj sztych Marc Antonia (B 116) jest interesującą od-

mianą pod względem kompozycji. Jeżeli uznamy Rafaela za autora -- a inaczej postąpić chyba nie możemy, — musiał to być jakiś wcześniejszy szkic, gdyż ekonomja jest tutaj jeszcze niedostateczną. Właśnie to, co obraz czyni interesującym, tego tutaj brakuje. Magdalena patrzy tutaj do góry pełna uczucia i robi w ten sposób konkurencję głównej postaci, a dwaj wtyle stojący święci głośniej cisną się naprzód. Dopiero w redakcji obrazowej dokonało się to, co wszędzie jest znamieniem postępów: podporządkowanie zamiast koordynacji, wybór motywów, z których każdy raz jeden tylko się pojawia, następnie jednak stanowi część integralną kompozycji.



Rafael. Św. Cecylja

Madonna z Foligno (Rzym, Watykan), pod względem czasu powstania musi stać blisko św. Cecylji, pochodzi ona z ok. r. 1512. Jest to temat Madonny w glorji, stary motyw, ale pod pewnym względem nowy, gdyż quattrocento rzadko się na niego puszczało. Stulecie pod względem kościelnym nieskrępowane, sadzało Madonnę chętniej na mocnym tronie, zamiast kazać unosić się jej w powietrzu, podczas gdy zmieniony pogląd na świat, unikający bliskiego zetknięcia się ziemskich uczuć z niebieskiemi w XVI i XVII w. daje pierwszeństwo temu idealnemu schematowi obrazu ołtarzowego. Dla porównania nasuwa się nam właśnie obraz ze schyłku quattrocenta: Ghirlandaja Madonna w glorji w Monachjum, niegdyś w wielkim ołtarzu S. Maria Novella. I tutaj mamy czterech mężczyzn, stojących na ziemi i już Ghirlandajo odczuwał potrzebę zróżniczkowania ruchu: dwaj klęczą tak samo jak u Rafaela. Ale on przewyższa swego poprzednika odrazu wielostronnością i głębią duchowych i fizycznych kontrastów w sposób, który znosi wszelką możliwość porównania, a równocześnie dodaje coś innego: związanie kontrastów. Postacie muszą się jed-



Ghirlandajo. Madonna w glorji

noczyć także duchowo w jednolitem działaniu, podczas gdy obraz ołtarzowy dawniejszej epoki nie odczuwał żadnej ujmy w pozbawionem wszelkiego związku ustawieniu świętych. Jeden z klęczących jest fundatorem, dziwnie brzydka twarz, ale ta brzydota pokonana jest przez wspaniałą powagę w jej traktowaniu. On się modli. Jego patron św. Hieronim kładzie mu rękę na głowę i poleca go. Rytualna modlitwa znajduje najpiękniejsze przeciwieństwo w żarliwej, do góry patrzącej postaci św. Franciszka, który znaczącym ruchem ręki obejmuje swemi prośbami całą gminę wiernych, pokazuje nam jak się święci modlą. A jego wzrok do góry podejmuje i mocno prowadzi dalej św. Jan, stojący za nim, ruchem wskazującym do góry.

Glorja Madonny jest malowniczo rozluźniona, ale jeszcze nie zupełnie; dawna, sztywna tarcza ukazuje się przynajmniej jeszcze częściowo jako tło, ale naokoło niej płyną już chmurki i putta, którym quattrocento przyznawało najwyżej jakiś skrawek lub ławeczkę z chmurki dla postawienia na nim nogi — mogą się teraz przewalać w swym żywiole jak ryba w wodzie.

W pozycji siedzącej Madonny przynosi Rafael szczególnie piękny i bogaty motyw. Mówiliśmy już wyżej, że nie jest on tutaj wynalazcą. Jak nogi te są zróżniczkowane, jak ciało się obraca, a głowa pochyla to wszystko pochodzi od Madonny Leonarda w Hołdzie trzech króli. Dzieciątko Chrystusowe jest wyszukanem w swym zwrocie, ale przemiłym jest ten pomysł, że ono nie patrzy na modlącego się na dole fundatora tak jak Matka, lecz na chłopaczka stojącego na dole w środku pomiędzy mężczyznami i patrzącego również do góry.

Co oznacza ten nagi chłopiec z tabliczką? Można powiedzieć, że w każdym razie pożądanym jest widok tej nieco dziecięcej niewin-

ności pomiędzy poważnemi męskiemi typami. Ale jest on oprócz tego tutaj także koniecznym formalnym łącznikiem. Obraz ma w tem miejscu dziurę. Ghirlandajo nic sobie z tego nie robił. Ale styl cinquecenta wymaga związku uczuciowego pomiędzy masami, a ponadto konieczną była tutaj linja pozioma. Rafael czyni zadość temu wymaganiu, dając w tem miejscu aniołka, trzymającego (niezapisaną) tabliczkę. Jest to idealizm wielkiej sztuki. Rafael działa szerzej a mimo to masywniej, aniżeli Ghirlandajo. Madonna spuściła się tak nisko, że jej noga znajduje się na wysokości ramion stojących postaci. Z drugiej strony dolne postacie przytykają prawie do samego brzegu obrazu i wzrok widza nie powinien biec jeszcze raz poza ich plecy w stronę krajobrazu, co właśnie dawniejszym obrazom nadawało charakter czegoś rozluźnionego i rozcieńczonego [1]).



Rafael. Madonna di Foligno

Madonna z rybą (Madryt Prado). W tej Madonnie del pesce mamy Rafaela rzymską redakcję tematu Marji «in trono». Żądano Marji z dwoma postaciami towarzyszącemi, św. Hieronimem i archaniołem Rafaelem. Temu ostatniemu dodawano zwykle jako oznaczający go atrybut, chłopca Tobjasza, z rybą w ręce. Gdy ten chłopiec gdzie indziej stoi na boku ukryty, i odczuwa się go tylko jako przeszkodę, tutaj jest on punktem środkowym akcji, a dawny cudowny obraz reprezenta-

[1] Krajobraz ten uznali już Crowe i Cavalcaselle pod względem faktury za ferraryjski. (Dosso Dossi). Słynne zjawisko kuliste w tle jest może także przypomnieniem znanych dowcipów ogniowych we Ferrarze, któremu jednak nie należy przypisywać większego znaczenia. Samo się przez się rozumie, że starannie traktowane pęki trawy na pierwszym planie, pochodzą także z tej drugiej ręki.



Rafael. Madonna z rybą

tywny, przetłumaczony został na «historję». Anioł przyprowadza Madonnie Tobjasza. Nie należy szukać tutaj jakiejś szczególniejszej aluzji, jest to tylko następstwem sztuki Rafaela, aby wszystko ze sobą powiązać. Hieronim klęczy po drugiej stronie tronu i na chwilę podnosi wzrok od książki na grupę anioła. Dzieciątko, które — zdaje się — przedtem było ku niemu zwrócone, odwraca się teraz ku zbliżającym się, nachyla się ku nim dziecinnym ruchem, trzymając jeszcze drugą rękę pomiędzy kartami księgi. Marja bardzo poważna i dystyngowana, patrzy na Tobjasza, nie schylając głowy. Stanowi ona w kompozycji czystą linję pionową. Ociągający się chłopiec i porywająco piękny anioł, o prawdziwie leonardowym szmelcu, stanowią razem grupę, jedyną na świecie. Podniesiony do góry wzrok, wyrażający polecającą prośbę, wzmacnia znakomicie w tym samym kierunku biegnąca poprzeczna linja zielonej zasłony, ostro odcinająca się od nieba, i stanowiąca jedyną ozdobę tej tak bardzo uproszczonej kompozycji. Tron nosi na sobie cechę prostoty Perugina. Bogactwo tej kompozycji wyraża się jedynie tylko przez wzajemne oddziaływanie na siebie wszelkiego ruchu i przez zbliżone do siebie postacie. Jak Frizzoni [1]) stwierdza, wykonanie nie jest oryginalne, jednakowoż doskonała zwartość tej kompozycji nie pozwala wątpić, że Rafael w tem dziele aż do ostatecznego jego wykończenia brał udział.

Madonna Sykstyńska (Drezno). Nie siedzi już na chmurach jak Madonna di Foligno, lecz stoi w całej wysokości, krocząc nad chmurami jakby zjawisko, widzialne tylko na chwilę; namalował ją Rafael w tym obrazie dla kartuzów z Piacenzy, razem ze św. Barbarą i papieżem Sykstusem II, od którego ona tę nazwę otrzymała.

[1] Archivio storico dell' arte IV, 1893, str. 316.

Ponieważ zalety tej kompozycji już z tylu stron oświetlone zostały, dlatego tylko niektóre szczegóły będą tutaj omówione. Bezpośrednie wychodzenie z obrazu, zbliżanie się do widza połączone jest zawsze z nieprzyjemnem wrażeniem. Są wprawdzie nowożytne obrazy, które szukają tego brutalnego oddziaływania. Rafael jednakże wszystkiemi środkami stara się wstrzymać ruch i utrzymać go w oznaczonych granicach. Nie trudno poznać, jakie to były środki.



Albertinelli. Madonna z dwoma klęczącymi świętymi

Motyw ruchu jest dziwnie lekkiem, unoszącem się stąpaniem. Analiza szczególnych stosunków równowagi w tem ciele i prowadzenia linji w szeroko rozwianym płaszczu oraz odrzuconym wtył brzegu sukni, wyjaśnia ten cud zawsze tylko częściowo; ważnem jest, że święci, po prawej i lewej stronie, nie klęczą na chmurach, lecz zapadają się w nich, i że nogi Madonny są w cieniu, podczas gdy tylko fale białej powłoki chmur oblane są światłem, co wzmacnia jeszcze wrażenie, że Madonna się unosi.

Całość jest tak utrzymana, że postać centralna nie ma żadnego odpowiednika, lecz same tylko korzystne kontrasty. Ona jedna stoi, inni klęczą i to na niższym planie [1]). Ona jedna ukazuje się w pełnym wymiarze szerokości, w czystej linji pionowej, jako zupełnie prosta masa w pełnej sylwecie na jasnem tle; święci są związani ze ścianą rozczłonkowanemi szatami i rozdrobnieni jako masa, nie mają sami w sobie oparcia, lecz istnieją tutaj tylko ze względu na oś postaci środkowej, dla której zastrzeżonem jest zjawisko najwyższej prostoty i siły. Ona nadaje normę, tamci są odchyleniem od niej, ale w taki sposób, że i ono wydaje się podporządkowanem tajemnemu prawidłu. Widocznem jest uzupełnienie kierunków tak, że wzniesienie do góry u papieża odpowiadać musi pochyleniu nadół u Barbary, a ruchowi

[1]) Dla porównania należy wziąć układ Albertinellego na jego obrazie z r. 1506 w Luwrze, jako pouczające zestawienie dla Sykstyny (ob. reprod.).

ręki papieża z obrazu nazewnątrz, gest św. Barbary, skierowany w głąb obrazu [1]).

Nic w tym obrazie nie pozostawiono przypadkowi. Papież spogląda na Madonnę. Barbara na aniołków na dole i w ten sposób artysta postarał się o to, aby wzrok widza odrazu skierowany został na właściwe tory.

Jak przedziwnym jest u Marji, wykazującej prawie architektoniczną siłę zjawiska, ten ślad skrępowania wyrazu — tego nie potrzeba dopiero wykazywać. Ona jest tylko piastunką, Bogiem jest Dzieciątko na jej ramieniu. Ona go niesie, nie dlatego, żeby nie umiało chodzić, lecz dlatego, że jest Panem, Jego ciało wychodzi poza ludzką miarę, a sposób leżenia ma w sobie coś heroicznego. Chłopczyk nie błogosławi ale patrzy na ludzi przed sobą wzrokiem mocnym, ponaddziecięcym. Patrzy się utkwionemi oczyma, czego dzieci nie robią. Włosy ma zmierzwione i rozwichrzone, jakby prorok.

Dwa aniołki na dolnym brzegu obrazu, dają cudownemu zjawisku folję zwykłej natury. Czy zauważono to, że większy z nich, ma tylko jedno skrzydełko? Rafael obawiał się tutaj przecięcia, nie chciał dać na dole zbyt masywnego zakończenia. Licencja ta odpowiada innym swobodom klasycznego stylu. Obraz ten musi wisieć wysoko, Madonna powinna schodzić na dół. Jeżeli się go ustawi nisko, najlepsze wrażenie przepada. Rama, którą mu dano w Dreznie, jest nieco za ciężka; bez wielkich pilastrów postacie wyszłyby bardziej znacząco [2]).

[1]) Pierwowzór reprezentują dwie święte na obrazie Boga Ojca Fra Bartolomea z r. 1509 w Luce.

[2]) Madonna Sykstyńska, jak wiadomo, była wielokrotnie i dobrze reprodukowana w sztychach. Najpierw przez F. Müllera (1815) w podziwianem ogólnie, głośnem dziele całej grafiki, któremu pomiędzy wszystkiemi reprodukcjami należy się palma pierwszeństwa. Wyraz twarzy zbliża się bardzo do oryginału, a karton odznacza się nieporównanie pięknym, miękkim połyskiem. (Kopja z niego przez Nordheima). Później podjął to zadanie Steinle (1848). On pierwszy daje prawdziwe górne zakończenie obrazu (drążek, na którym zawieszona jest kotara). Pomimo niektórych ulepszeń w szczegółach nie osiągnął jednak zalet F. Müllera. Jeżeli z nim wogóle możemy porównać inny sztych, to tylko J. Kellera (1871). Bardzo dyskretny w środkach, zdołał błyskotliwość wizjonerskiego zjawiska oddać przekonywująco. Inni może znajdą, że przytem zagubił pewność formy oryginału. Dlatego Mandel usiłował z niesłychanem natężeniem dorównać pełnemu wyrazu rysunkowi Rafaela. Wydobył z obrazu nieoczekiwaną pełnię formalnej treści, na czem jednak stracił urok całości, a miejscami z powodu zbyt wielkiej sumienności stał się brzydkim. Zamiast wonnych chmur dał zasmarowane deszczowe obłoki. Kohlschein wreszcie podjął jeszcze raz na nowo inną próbę: forsuje on zjawisko światła i zamiast przebłysków daje migotliwe tony, przez co samowolnie się oddalił od wrażeń, które Rafael chciał wywołać.



Rafael. Madonna Sykstyńska

Przemienienie Pańskie. Obraz ten daje nam podwójną scenę: przemienienia u góry i chłopca opętanego u dołu. Jak wiadomo połączenie to nie jest normalnem. Podjął je Rafael tylko jeden raz. Pozostawił w niem swe ostatnie słowo wielkiego stylu w malarstwie opisowem.

Scena Przemienienia była zawsze tematem drażliwym. Trzej mężczyźni wyprostowani obok siebie i trzej inni w pozycji pół leżącej u ich nóg. Z całem bogactwem farb i szczegółów tak sumiennie pojęty obraz jak Belliniego w Neapolu, nie może nas zmylić co do zakłopotania, które sam artysta odczuwał, gdy świecącemu Przemienionemu z jego towarzyszami musiał ułożyć pod nogami jeszcze grupkę oślepionych trzech uczniów. Ale istniał już dawniejszy idealny schemat, wedle którego Chrystus nie stał wcale na ziemi, lecz unosił się



Giovanni Bellini. Przemienienie Pańskie

w glorji ponad ziemią. Tak też namalował Perugino tę scenę w Cambio w Perugji. Widocznie zyskano już pod względem formalnym bardzo wiele, a Rafael już od samego początku nie mógł mieć wątpliwości, który typ ma wybrać: wzmożone odczucie wymagało cudowności [1]). Gest otwartych ramion miał już dany, ale unoszenia się i wyrazu błogości nie mógł znikąd zapożyczyć. Porwani ruchem wzlotu Chrystusa, wznoszą się za nim i Mojżesz i Eljasz, zwróceni ku niemu i od niego zależni. On jest źródłem siły i ośrodkiem światła. Inni dochodzą tylko do brzegu jasności, która Pana otacza. Uczniowie na dole zamykają krąg. Rafael namalował ich w proporcjach znacznie mniejszych, aby ich w ten sposób móc związać zupełnie ze ziemią. Nie są oni już rozpraszającemi, samowolnemi istotami, lecz koniecznemi czynnikami w kole, które Przemieniony tworzy obok siebie, postać zaś unosząca się zyskuje dopiero przez przeciwieństwo skrępowanych lu-

[1]) Najwspanialsze przedstawienie Przemienienia Pańskiego we włoskiem malarstwie stworzył, tkwiący jeszcze w gotyku, florencki malarz Fra Angelico w celi klasztoru San Marco. Chrystus stoi z rozwartemi ramionami przed świetlaną mandorlą na skale. U obydwóch proroków widoczne są tylko głowy. Trzej uczniowie, Marja i Dominik, są zupełnie podporządkowani głównej postaci.



Rafael. Przemienienie Pańskie. (Część górna)

dzi wrażenie zupełnej swobody i wyzwolenia. Gdyby Rafael nie pozostawił nam nic więcej, jak tylko tę grupę, byłaby ona doskonałym pomnikiem sztuki, tak jak on ją rozumiał.

Jakżeż zupełnie przytępionem jest poczucie miary i ekonomji u bolońskich akademików, którzy chcieli prowadzić dalej tradycje klasycznej epoki. Chrystus przemawiający z przestworza do uczniów, wciśnięty pomiędzy dwie siedzące postacie z rozwartemi nogami Mojżesza i Eljasza, a na dole uczniowie o herkulesowych wymiarach, z pospolitą przesadą w gestach i postawie — takim jest obraz Lodovica Caracci w Pinakotece bolońskiej (p. repr.).

Ale Rafael nie myślał się ograniczać tylko do grupy Przemienienia, on szuka kontrastu, silniejszego przeciwieństwa, i znajduje je w historji opętanego chłopca, którą nam podaje ewangelja Mateusza w bezpośredniem następstwie z Przemienieniem. Mamy tutaj konsekwentny rozwój tych zasad kompozycji, które Rafael zastosował w Sali Heljodora. U góry cisza uroczysta, niebiańska błogość, na dole głośna ciżba i ziemska nędza. Gęsto stłoczeni stoją apostołowie; poplątane grupy, przeraźliwe poruszenia linji; główny motyw przekątnej ulicy, przerwanej przez tłum. Postacie w swych wymiarach tutaj znacz-



L. Caracci. Przemienienie Pańskie.
(Według sztychu)

nie większe aniżeli u góry, ale niema obawy, aby mogły przytłumić scenę Przemienienia; jasny geometryczny schemat triumfuje nad wrzawą masy.

Rafael nie wykończył obrazu; wiele szczegółów jest niemożebnych pod względem formy, a całość w kolorycie nieprzyjemna, ale wielka ekonomja kontrastów jest niewątpliwie jego oryginalnym pomysłem [1]).

W Wenecji powstała w tym samym czasie Assunta Tiziana (1518). Obliczenie tutaj jest inne, ale zasadniczo przecież pokrewne. Apostołowie u dołu tworzą dla siebie zwarty mur, gdzie każda pojedyncza osoba jest bez znaczenia—rodzaj cokołu, a nad niemi stoi Marja w wielkim kręgu, którego górny kontur schodzi się z półokrągłą ramą obrazu. Możnaby się zapytać, dlaczego Rafael nie użył także półokrągłego zamknięcia? Może obawiał się, aby Chrystus nie wzniósł się za wysoko do góry.

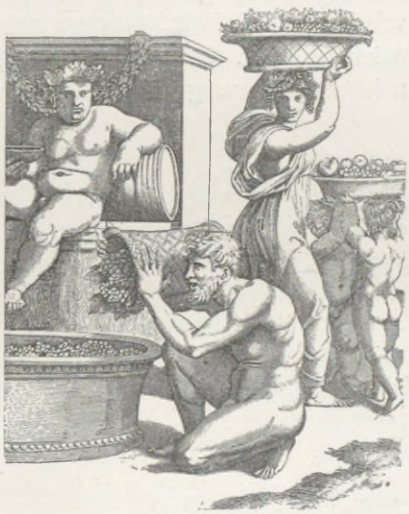
Ręce uczniów, które wykończyły Przemienienie, także i gdzieindziej uprawiają pod firmą mistrza swoje rzemiosło. Dopiero w najnowszych czasach usiłowano wyswobodzić Rafaela z tego towarzystwa. Krzykliwe w kolorycie, nieszlachetne w ujęciu, nieprawdziwe w gestach, a zawsze pozbawione miary, należą te produkty warsztatu Rafaela po większej części do rzeczy najnieprzyjemniejszych, jakie kiedykolwiek były namalowane [2]).

Pojmujemy gniew Sebastjana, gdy mu tacy ludzie w Rzymie

[1]) W uwagi godnej rozprawie (Monatshefte f. K. W. XIII, 2, 1920, str. 298) stara się Juljusz Vogel udowodnić, że Rafael Przemienienie sam do końca namalował; kolorystyczne niezgodności dolnej części należy przypisać ówczesnej technice Rafaela i przemalowaniom (Vasari). Ścisłe badania co do techniki malarskiej powinny się wypowiedzieć co do tego sądu.

[2]) Ze stanowiska plastyki sąd ten narzuca się mimowoli widzowi. Ale nie należy zapominać, że historyczny przebieg sam do tego napierał. Z wielkich gestów pozostał tylko wyraz za każdą cenę, a tej tendencji podporządkowują się stosunki wielkości, światła, gwałtownych min i gestów.

zagrodzili drogę. *Sebastjano* był przez całe swe życie nienawistnym rywalem Rafaela, a talent jego uprawniał go do podejmowania największych zadań. Pewnych weneckich ograniczeń jednakże nie pozbył się nigdy. W monumentalnym Rzymie, trzyma się on jeszcze mocno schematu portretu do pół figury i nie doszedł chyba nigdy do zupełnego opanowania całej postaci. Brak mu też wyższego odczucia przestrzeni, miesza się łatwo i robi potem wrażenie ciasne i niejasne. Ale posiada prawdziwie wielkie odczucie. Jako malarz portretów stoi w pierwszym szeregu, a w obrazach historycznych wznosi się tu i ówdzie do tak potężnego wyrazu, że można go porównać tylko z Michałem Aniołem. W istocie nie wiemy wcale, jak wiele on od niego przejął. Jego Biczowanie w S. Pietro in Montorio w Rzymie i Pietà w Viterbo, należą do najwspanialszych utworów złotej epoki. W skrzeszenia Łazarza, gdzie chciał konkurować z Rafaelem, nie stawiałbym tak wysoko. Sebastjano jest lepszy w niewielu postaciach, aniżeli w przedstawieniu tłumów, a postacie do pół figury są terenem, na którym się czuje najpewniejszym. W Nawiedzeniu w Luwrze jego dystyngowana sztuka znajduje swój wyraz [1]) a taki sam obraz szkoły Rafaela w Prado, pomimo dużych postaci, robi przy nim pospolite wrażenie [2]).



Winobranie. Sztych według Marc Antonia. Kopia

Także Dźwiganie Krzyża Sebastjana w Madrycie (replika w Dreznie) pod względem wyrazu głównej postaci, góruje nad cierpiącym bohaterem Rafaelowego Spasima (Prado) [3]).

[1]) Reprod. w rozdziale «Nowe prądy».

[2]) Bardzo uboga kompozycja nie może pochodzić od Rafaela. Por. Dollmayr (l. c. str. 344 Penni). Także i wyraz twarzy jest tego rodzaju, że wysoce pochlebny sąd Burckhardta (Beiträge, s. 110) wydaje mi się niezrozumiałym.

[3]) Ten sławny obraz nietylko nie pochodzi od Rafaela pod względem wykonania, ale i redakcja jego musiała spoczywać w obcych rękach. Główny motyw Chrystusa, patrzącego przez ramię, jest porywającym i w każdym razie autentycznym, jak i rozwinięty pochód w całości, ale poza tem jest tutaj tak słaby rysunek i ugrupowanie a także bezładne niejasności, że zdaje się wykluczać osobisty współudział mistrza w całości kompozycji.

Jeżeli obok dwóch wielkich rzymskich osobistości mamy wymienić trzecią, to jest nią Sebastjano. Robi on wrażenie, że osobistość, powołana do najwyższych szczytów, nie wypowiedziała się całkowicie, że on ze swego talentu nie zrobił tego, co byłby mógł uczynić. Brak mu tego świętego zapału dla pracy i pod tym względem jest przeciwieństwem Rafaela, którego pracowitość jako istotną zaletę podnosił Michał Anioł. Co on przez to rozumiał, to oczywiście zdolność, by z każdego nowego zagadnienia wydobyć nową siłę.

V. FRA BARTOLOMMEO

1475—1517

Fra Bartolommeo jest typem zakonnego malarza rozkwitłego renesansu [1]). Wielkiem doświadczeniem jego młodości było to, że słyszał Savonarolę i widział jego śmierć. Potem zamknął się w klasztorze i przez długi czas przestał malować. Musiało to być ciężkie postanowienie, gdyż bardziej aniżeli u kogo innego, odczuwa się jaką miał potrzebę przemawiania przez obrazy. Nie wiele miał do powiedzenia, ale myśl, która go ożywiała, była wielką. Uczeń Savonaroli nosił w sobie ideał tego, co proste i potężne, i z jego rozmachem chciał pobić świecką tandetę i drobną elegancję florenckich obrazów kościelnych. Nie jest fanatykiem i zażartym ascetą, on śpiewa radosne pieśni triumfu. Trzeba go oglądać w jego obrazach wotywnych, gdzie obok Madonny na tronie stoją święci w gęstych szeregach. Tutaj przemawia głośno i patetycznie. Ciężkie masy, zwarte silnemi prawidłami, wspaniałe kontrasty kierunków i potężny polot ogólnego ruchu — to są jego elementa. To jest styl, który żyje w obszernych halach kościelnych rozkwitłego renesansu.

Natura dała mu zmysł dla rzeczy wybitnych, dla wielkich gestów, uroczystych strojów, wspaniale falującej linji. Cóż może się równać z jego Sebastjanem pod względem polotu i piękna, i gdzie we Florencji znajdziemy podobny gest Zmartwychwstałego? Silna zmysłowość chroni go przed pustym patosem. Jego Ewangeliści są mężami z byczemi karkami. Ten stojący — stoi niewzruszony, a ten co obejmuje — obejmuje gwałtownie. On żąda wymiarów kolosalnych, jako wielkości naturalnej, a w zamiarze nadania swym obrazom najsilniejszego plastycznego wrażenia, przyciemnia tak dalece ciemne już cienie i tła, że dzisiaj wiele z jego obrazów, z powodu niedającej się usunąć ciemności z trudem tylko można oglądać.

[1]) Monografja Fritza Knappa, Halle 1903. — Gamba, Disegni di Baccio della Porta. Firenze 1914. — H. v. d. Gabelentz, «Fra Bartolommeo u. die Florentiner Renaissance», Leipzig 1922.

Dla rzeczywistości i cech indywidualnych ma tylko połowiczne zainteresowanie. Jest człowiekiem całości, a nie szczegółów. Nagość traktuje tylko powierzchownie, gdyż liczy się jedynie z ogólnem wrażeniem motywu ruchu i linji. Charaktery jego są zawsze wybitne przez powagę odczucia, ale i tutaj wychodzi zaledwie poza ogólne rysy. Przebaczamy mu tę ogólnikowość, gdyż jego gesty jednak porywają nas i w rytmie kompozycji wyczuwamy jego osobowość. Tylko w niewielu wypadkach sam się zgubił, jak np. w siedzących heroicznych postaciach proroków. Wrażenia z Michała Anioła zbałamuciły i jego na krótką chwilę, i tam, gdzie chce współzawodniczyć z ruchem tego olbrzyma, tam staje się próżny i nieprawdziwy. Zrozumiałem jest, że z pomiędzy dawniejszych artystów przez swą prostotę Perugino był mu najbliższym. U niego znalazł czego szukał, t. j. porzucenia bawiących szczegółów, cichych przestrzeni i zbiorowego wyrazu. Nawet w pięknych ruchach zahacza o niego, ale dodaje swoje indywidualne odczucie siły i masy i zwartego konturu. Perugino obok niego wygląda odrazu drobiazgowy i wymuskany. To co pochodzi od Leonarda i jego szerokiego malarskiego stylu, jak dalece dopomógł mu on do odważania światła i cieni i do bogatego stopniowania, to pozostawić trzeba monograficznym rozważaniom. One w szczegółach muszą także wziąć pod uwagę wrażenia weneckie, dokąd nasz frate w r. 1508 się udał. Ujrzał tutaj szeroką płaszczyznową manierę już w pełnym rozkwicie a w Bellinim znalazł odczucie i poczucie piękna, które musiało być dla niego objawieniem. Przy sposobności powrócimy jeszcze do tego.

Ze *Sądu Ostatecznego* (niegdyś S. Maria Nuova, obecnie Uffizi), który powstał jeszcze w zeszłem stuleciu, niełatwem jest przepowiedzieć przyszły rozwój Fra Bartolommea. Górna grupa, którą on tam wykonał, cierpi szczególniej na rozproszenie; główna postać Zbawiciela jest zbyt mała a w szeregach siedzących świętych, które prowadzą w głąb, działa jeszcze dawniejsze suche i ciasne uszeregowanie i bliskość głów. Jeżeli słusznie powiedziano, że kompozycja ta była dla Dysputy Rafaela podniecającym wzorem, to porównanie to wykazuje również doskonale, co właściwie zdziałał Rafael i jakie przeszkody pokonał. Rozproszenie całości i cofnięcie wtył głównej postaci, są błędami, które znachodzą się dokładnie te same w pierwotnych szkicach do Dysputy i których dopiero powoli się wyzbył. Natomiast jasny układ siedzących świętych nie sprawiał Rafaelowi od samego początku żadnych trudności. Dzieli on tutaj z Peruginem upodobanie w przejrzystości i wygodnem uszeregowaniu, podczas gdy wszyscy florentczycy wymagają od widza, aby sam sobie ściśnięte szeregi głów rozdłubywał.



Fra Bartolomeo. Objawienie się Matki Boskiej

Inaczej już przemawia do nas *Objawienie się M. Boskiej św. Bernardowi* (1506. Florencja, Akademja), pierwszy obraz, który namalował mnich Bartolommeo. Nie jest to przyjemny obraz a i jego stan pozostawia wiele do życzenia, ale obraz, ten robi wrażenie. Zjawisko to podane jest w sposób nieoczekiwany. Nie jest to już owa piękna, trwożliwa dama u Filippina, zbliżająca się do pulpitu pobożnego męża i kładąca rękę na książce, lecz zjawisko nadziemskie, unoszące się w powietrzu w uroczyście rozwianym płaszczu, otoczona chórem aniołków, zwartym i masywnym, pełnym modlitwy i uwielbienia. Filippino namalował dziewczęta, które na pół trwożliwie, na pół ciekawie przychodzą w odwiedziny; Bartolommeo nie żąda od widza, aby się uśmiechał, lecz aby patrzał nabożnie. Niestety jednak brzydota tych aniołów jest tak dużą, że modlitwa nie tak łatwo przychodzi nam na usta. Święty przyjmuje cud z pobożnem zdziwieniem, a wrażenie to jest tak pięknie przedstawione, że wobec niego Filippino wydaje się pospolitym, a nawet Perugino w swym monachijskim obrazie obojętnym. Biała szata powłóczysta, masywna, ma w sobie również nową wielką linję a obydwie asystujące postacie są też wciągnięte w ten nastrój. Sztafaż krajobrazowy i architektoniczny natomiast czyni wrażenie młodzieńczej niepewności. Przestrzeń jest wogóle tak ciasną, że przygniata zjawisko.

W trzy lata później zajaśnieje natchnienie, z którego wyszedł św. Bernard, jeszcze raz potężnym płomieniem w obrazie Boga Ojca z dwoma świętemi niewiastami (1509 Lucca, Akademia), gdzie pogrążona w uwielbieniu św. Katarzyna Sieneńska ten dawny motyw powtarza w większej, namiętniejszej formie. Zwrot głowy (w zgubionym profilu) i wysunięte naprzód ciało potęgują przytem wrażenie w tym samym stopniu, co i poruszenie rozdętej ciemnej sukni zakonnej, przedstawiającej bardzo korzystne przetłumaczenie wewnętrznego wzruszenia na poruszoną zewnętrzną formę. Druga święta, Magdalena, jest spokojną. Jak rytuał nakazuje, trzyma przed sobą naczynie z olejami i podnosi koniec płaszcza wysoko ku piersiom, podczas gdy wzrok jej pochylonej twarzy spoczywa na gminie. Jest to ta sama ekonomja kontrastów, jaką później powtórzy Rafael w Madonnie Sykstyńskiej. Obydwie postacie klęczą nie na ziemi, lecz na chmurach. Bartolommeo dodaje do tego architektoniczne obramowanie z dwoma filarami. Wzrok unosi się daleko w głąb ku płaskiemu, cichemu krajobrazowi. Delikatna linja horyzontu i wielka przestrzeń powietrza robią przecudnie uroczyste wrażenie. Przypominamy sobie, żeśmy się już spotykali z podobnemi intencjami u Perugina, tymczasem są to wrażenia raczej weneckie, które się tutaj odbijają. W przeciwieństwie do niespokojnej florenckiej pełni, obraz ten przedziwnie wypowiada się nowym idealizmem.

Tam, gdzie Bartolommeo bierze do ręki zwykły obraz Matki B. ze świętymi, jak np. w cudownie namalowanym obrazie z r. 1508 w katedrze w Luce [1]), tam idzie zupełnie w duchu Perugina, zwłaszcza pod względem uproszczenia zjawiska: proste szaty, ciche tła i prosty kloc jako tron. W silniejszym ruchu, pełniejszych ciałach i zwartym konturze przewyższa Perugina. Linja jego jest okrągłą, falistą i niechętną wszelkiemu twardemu spotkaniu. Jak dobrze łączą się sylwetki Marji i Stefana ze sobą [2]). Archaiczne wrażenie robi jeszcze jednakowe wypełnienie płaszczyzny, ale z nowem odczuciem mas, stojące postacie zostały przesunięte już całkiem ku brzegowi a obraz jest rzeczywiście zamknięty dwoma bocznemi filarami, podczas gdy u dawniejszych mistrzów w podobnym wypadku, wzrok biegnie jeszcze raz pomiędzy filarami a brzegiem obrazu wdal. I odtąd rośnie obraz ołtarzowy do

[1]) Florenckiej sztuce przyniósł tutaj z Wenecji jako podarek podróżny grającego na lutni putta.

[2]) Pozbawieni uczucia sztycharze, jak Jesi, powodowani samowolną dążnością do upiększenia, wysunęli Madonnę do góry, przez co ustosunkowanie się linji straciło na harmonji. Podług tego sztychu, wykonany jest drzeworyt w dziele L. Woltmanna i Wörmanna. Jeden przykład zamiast wielu.

coraz potężniejszych akordów a w ustawieniu postaci odnajduje Bartolommeo coraz wyższe rytmy. Umie swoje szeregi podporządkować wielkiemu kierowniczemu motywowi, w potężnych grupach jasnych i ciemnych wzajemnie na siebie oddziałujących, a obrazy jego przy całej pełni są szerokie i przestronne. Najdoskonalszy wyraz znalazła jego sztuka w Zaślubinach św. Katarzyny (Pitti) i w kartonie patronki Florencji ze św. Anną Samotrzecią (Uffizi), obydwa z około r. 1512. Przestrzeń w tych obrazach jest zamknięta. Bartolommeo szuka ciemnego tła. Nastrój nie zniósłby otwartego, rozpraszającego krajobrazu. Domaga się towarzystwa ciężkiej, poważnej architektury. Częstym motywem jest wielka, próżna, półokrągła nisza, forma, której odczucie prawdopodobnie wziął z Wenecji. Bogactwo jej leży w cieniowaniu sklepienia. Kolorytu całkiem się zrzeka, tak jak i wenecjanie, którzy w XVI w. z barwnych tonów przeszli do neutralnych.



Fra Bartolommeo. Zaślubiny św. Katarzyny

Celem uzyskania dla swych postaci ruchliwej linji buduje Bartolommeo od przedniego tła kilka stopni do góry w stronę drugiego planu. Jest to ten sam motyw schodów, wprowadzony w wielkim stylu przez Rafaela w Szkole Ateńskiej, który i w wielopostaciowym reprezentatywnym obrazie ołtarzowym staje się koniecznym. Punkt widzenia jest przytem wzięty wszędzie głęboko, tak, że tylne postacie opadają.

Jest to punkt naturalny dla widza znajdującego się w kościele. Silnie zaakcentowana kompozycja Bartolommea wyciąga z tej perspektywy szczególną korzyść. Wzniesienie się i opadanie rytmicznego tematu są silnie zaznaczone. Przy całem bogactwie, nie działa Bartolommeo nigdy niepokojąco lub bezładnie, on buduje swoje obrazy wedle jasnych prawideł i właściwe czynniki kompozycji odrazu uderzają w oczy.

W *Zaślubinach św. Katarzyny* [1]) przedstawia prawa postać narożna szczególnie charakterystyczny typ, motyw w duchu bogatego ruchu w. XVI, który sobie przyswoili Pontormo i Andrea del Sarto. Jedna noga podniesiona, przerzucone ramię i kontrastowy zwrot głowy. Każdy chwyt i zwrot są pełne energji. Pokazuje się chętnie muskulaturę i członki i dlatego obnaża się ramię do połowy. Michał Anioł od tego rozpoczął, jednak coprawda byłby on to ramię inaczej narysował. Napięstek mało jest wyrazisty. Św. Jerzy po lewej stronie w swej prostocie stanowi szczęśliwy kontrast. Dla Florencji był to nowy widok w jaki sposób tutaj blask zbroi wynurza się z ciemnego tła.

Największą słodyczą i miękką płynną linją, zupełnie w stylu Bartolommea, odznacza się pełna treści grupa Marji z Dzieciątkiem, które prowadząc ruch ku dołowi, podaje obrączkę klęczącej Katarzynie. Obrazy tego rodzaju, pełne bogatego rytmicznego życia, surowe w prawidłowej tektonicznej budowie i wypełnione wszędzie swobodnym ruchem, czyniły na florentczykach wielkie wrażenie. Tutaj podano w wyższej formie to, co podziwiano niegdyś u Perugina w geometrycznie ustosunkowanem Opłakiwaniu Chrystusa (1494). Pontormo w swym fresku Nawiedzenia (przedsionek Annunziaty), nie bez powodzenia usiłował naśladować kompozycję brata Bartłomieja. Ustawia on główną grupę na podwyższeniu przed niszą, daje na przedzie silnie kontrastowe postacie narożne, wypełnia żywą treścią stopnie i osiąga prawdziwie monumentalne wrażenie. W takim związku każda poszczególna postać ma swą spotęgowaną wartość. (Por. repr. str. 159).

Na szczególną wzmiankę zasługuje jeszcze *Madonna z Besançon* już dlatego, że zawiera najpiękniejszego Sebastjana. Motyw ruchu płynie wspaniale, a malowidło jest po wenecku szerokie. Widzi się tutaj połączone wpływy Perugina i Belliniego. Światło pada tylko na prawą, bardziej poruszoną stronę ciała, i wydobywa w ten sposób istotną treść motywu z największą korzyścią dla postaci. Obraz jest jednak uwagi godny także pod względem tematu: Madonna na chmurach, zamkniętych w zwartej architektonicznej środkowej przestrzeni, która jedynie za pośrednictwem drzwi na tylnem tle daje widok na wolną przestrzeń. Jest to idealizm nowego rodzaju. Bartolommeo życzył sobie ciemnego tła, mrocznej głębi i uzyskał przez to dla swych świętych, tutaj stojących, nowe widokowe kontrasty. Wrażenie przestrzeni jednakże nie jest korzystne, a drzwi otwarte raczej ją zwężają aniżeli rozszerzają. Obraz był zresztą dawniej inaczej u góry zakończony:

[1]) Zaślubiny św. Katarzyny z Dzieciątkiem Jezus, nie są głównym tematem tego obrazu, ale ta nazwa dla odróżnienia może pozostać.

w półkolu znajdowała się niebiańska koronacja. Możliwe, że przez to wrażenie w całości było korzystniejszem. Obraz powstał zdaje się także około r. 1512. W szybkim wzlocie wznosi się odtąd uczucie naszego brata, aż do najwyższego patosu w Mater misericordiae z r. 1512 w Luce (Akademja).



Fra Bartolommeo. Mater misericordiae

Znamy obrazy Misericordji jako długie i szerokie płótna: Marja stoi w środku i trzyma ręce złożone do modlitwy, a po prawej i lewej stronie klęczą pod jej płaszczem pobożni, którzy się jej oddali w opiekę. U Bartolommea jest to potężny wysoki obraz z półokrągłem zakończeniem. Marja stoi nad ziemią a aniołowie rozciągają wysoko jej płaszcz i tak wznosi ona do góry błagalne prośby we wspaniałem, triumfującem poruszeniu, cicho i natarczywie, rozłożywszy ręce ku górze i ku dołowi, a z nieba odpowiada jej dobrotliwy Chrystus, i on także w płaszczu rozwianym. Aby ruch Marji uczynić płynniejszym, musiał Bartolommeo ustawić jej jedną nogę cokolwiek wyżej aniżeli drugą. W jaki sposób mógł on tę nierówną pozycję nóg umotywować? Nie namyśla się ani chwilę i dla usprawiedliwienia podsuwa spokojnie mały podnóżek. Epoka klasyczna nie zrażała się takiemi środkami pomocniczemi, któreby raziły dzisiejszą publiczność.

Zgromadzenie rozwija się od podjum po stopniach na dół ku frontowi, tworząc grupy matek i dzieci, modlących się i wskazujących; pod względem formalnym mogą one być porównane z Heljodorem. Porównanie jest coprawda niebezpieczne, gdyż przytem wychodzi zaraz na wierzch, co temu obrazowi właściwie brakuje, a więc związanego ruchu, ruchu przebiegającego od członka do członka. Bartolom-



Fra Bartolommeo. Chrystus Zmartwychwstały z czterema Ewangelistami

meo próbował coraz to nowych rozpędów, aby przedstawić podobne ruchy mas, ale zdaje się, że tutaj doszedł do granicy swego talentu [1]).

W kilka lat po Mater misericordiae powstała Assunta Tiziana (1518). Nie można uniknąć powołania się na ten jedyny w swym rodzaju utwór, gdyż motywy zanadto blisko się schodzą, ale byłoby niesprawiedliwem mierzyć wartość Bartolommea Tizianem. Dla Florencji jest on jednak czemś ogromnem, a obraz w Luwrze jest bezpośrednim, przekonywującym wyrazem wysoko sięgających nastrojów owej epoki. Jak jednak prędko to ujęcie opada, wykazuje najlepiej popularny obraz Baroccia na ten sam temat, znany pod nazwą Madonna del Popolo (Uffizi): W malarskim rzucie budzi zazdrość swą zuchwałością i wesołością, pod względem treści jednak jest już całkiem trywjalny.

W szeregu z Mater misericordiae idzie Zmartwychwstanie w Pitti (1517). Co tam jeszcze brzmiało niepewnie i nieczysto, tutaj jest już wymazane. Obraz ten można uważać z pewnością za najdoskonalsze dzieło naszego frate. Tutaj stał się cichszym. Ale właśnie umiarkowany patos błogosławiącego, łagodnego Chrystusa robi wrażenie daleko bardziej przekonywujące i wymowne, aniżeli głośny gest. «Patrzcież, ja żyję i wy będziecie także żyć».

Bartolommeo był na krótko przedtem w Rzymie i być może, że widział tam Madonnę Sykstyńską. Wspaniała prostota fałdów sukni jest w tym samym rodzaju. W sylwecie daje potrójną, potęgującą się falę, motyw przepyszny, dla obrazów Madon. Rysunek podniesionej ręki

[1]) W porwaniu Diny w Wiedniu, gdzie rysunek pochodzi od Bartolommea, związek z Heljodorem jest jeszcze wyraźniejszy.

i jasną funkcję członków byłby pochwalił także i Michał Anioł. Tło stanowi znowu wielka nisza. Chrystus przecina ją, co wzmacnia jeszcze jego zjawisko. Wznosi się ponad ewangelistami na cokole, jest to motyw jakby się zdawało sam przez się zrozumiały, ale obcy dla całego florenckiego quattrocenta. Pierwsze jego przykłady znajdujemy w Wenecji.



Fra Bartolommeo. Pietà

Czterej ewangeliści, to jędrne natury o zdecydowanym, twardym jak skała wyglądzie. Tylko dwaj są zaakcentowani, stojący za nimi wtyle, są zupełnie podporządkowani tym na przodzie, z którymi tworzą jedną masę. Wypowiada się tu odczucie mas u Bartolommea. Z doskonale odważonem obliczeniem efektu, rozłożone są tutaj widoki z profilu i en face, prosta i pochylona postawa. Linja pionowa twarzy en face po prawej stronie, sama przez się nie czyni tak przekonywującego wrażenia, lecz bierze swą siłę ze związku z tylną postacią i z architektonicznego otoczenia. Wszystko trzyma się razem w tym obrazie i wzajemnie potęguje. Odczuwamy konieczność tego związku.

Wreszcie grupa boleści, Pietà. Traktuje ją Bartolommeo także z całą szlachetnością powściągliwego wyrazu, tak jak i najlepsi ówcześni mistrze (Pitti). Skarga jest tutaj cichą. Łagodne spotkanie się dwóch profilów: Matka podtrzymująca martwą rękę i pochylająca się, aby złożyć ostatni pocałunek na czole. Oto wszystko. U Chrystusa ani śladu bolesnej męki. Głowa w pozycji jak nie u zmarłego; i tutaj panuje idealne obliczenie. Magdalena, która z namiętnem uczuciem rzuciła się na nogi Pana, ma twarz prawie niewidzialną, ale na twarzy Jana, wedle uwagi Jakóba Burckhardta, malują się z niezawodną dramatyczną pewnością ślady wysiłków połączonych z podtrzymywaniem Chrystusa[1]).

[1]) Spostrzeżenie to jest słusznem, jakkolwiek trzeba powiedzieć, że połączenie psychicznego i fizycznego znużenia jest niemożliwem do przedstawienia. Jest bowiem niemożliwem stwierdzić, co we wyrazie odpowiada jednej lub drugiej przyczynie. Ale też jest to tutaj zbytecznem. Wszakże jest może wskazanem przypomnieć ogólnikowo krytykę malarza Reynoldsa o współczesnych mu dyletanckich krytykach sztuki: «Ponieważ nie należą do cechu i dlatego nie wiedzą, co można a czego nie, są bardzo pochopni w nonsensownych pochwałach. Znajdują zawsze



Albertinelli. Nawiedzenie

Są więc w tym obrazie nastroje bardzo zróżniczkowane a równoległy wyraz, który spotykamy u Perugina, zastąpiony jest samemi wzajemnie się potęgującemi kontrastami. Taka sama ekonomja panuje we fizycznych poruszeniach. Zresztą brak teraz w tej kompozycji dwóch postaci Piotra i Pawła. Musimy sobie ich wyobrazić w każdym razie pochylonych nad Magdaleną, której brzydka sylwetka byłaby w ten sposób złagodzoną [1]). Wskutek braku tych postaci, akcent całości przesunął się zupełnie. Artysta wprawdzie nie zamierzał wcale dać symetrycznego układu mas, lecz swobodnie rytmiczny, ale trzy głowy wymagają koniecznie przeciwwagi. Napewno bezpodstawnie dodano później krzyż na środku obrazu — właśnie to miejsce winno było pozostać neutralnem. W porównaniu z Peruginem, wyglądającym pomiędzy swoimi współczesnymi tak spokojnie (por. repr. str. 76), Bartolommeo jest jeszcze poważniejszym i uroczystszym w linji. Wielkie równoległe linje poziome na przednim brzegu są tylko wyrazem zupełnie prostego reliefowego ustawienia postaci z dwoma dominującemi widokami z profilu. Bartolommeo odczuwał z pewnością dodatnie wrażenie uspokojonego w ten sposób zjawiska. Na innej drodze uzyskuje podobne wrażenie uspokojenia, a to przez obniżenie grupy: z ostrego trójkąta Perugina powstała grupa o kątach przytępionych i nieznacznej wysokości. A może i z tego samego powodu wybrał format podłużny.

Bartolommeo pracować mógł jeszcze długo i opracowywać spokojną ręką w sposób klasyczny cały szereg chrześcijańskich tematów. Z rysunków jego odnosimy wrażenie, że fantazja jego rozpalała się prędko do wyraźnych wyobrażeń obrazowych. Z doskonałą pewnością operował prawidłami efektu. Ale decydują u niego o wrażeniu

to, co znaleźć chcą, podnoszą zalety, które nie mogą się ostać obok siebie i opisują przedewszystkiem chętnie i z wielką dokładnością wyraz mieszanego poruszenia umysłu, które, jak sądzą, leży zupełnie poza granicami naszej sztuki». (Akademische Reden übers. von Leisching. Leipzig 1893, str. 64).

[1] Postacie te były tutaj, ale później zostały usunięte. Dla porównania por. Pietę Albertinellego w Akademji.

nie zastosowane prawidła, lecz osobistość, która sama własne prawidła sobie stwarza. Jak niewiele z jego warsztatu przeszło do jego uczniów, wykazuje przykład Albertinellego, należącego do jego najbliższego otoczenia.

Mariotta Albertinellego (1474—1515) nazwał Vasari drugim Bartolommeem; był on długi czas jego współpracownikiem, ale jest to w rzeczywistości całkiem odrębna natura. Brak mu przedewszystkiem siły przekonywującej brata Bartolommea. Bardzo uzdolniony, bierze problemy tu i ówdzie, ale nie dochodzi nigdzie do konsekwentnego rozwoju i przez jakiś czas nawet zawiesza malarstwo na kołku i jest szynkarzem w tawernie.



Albertinelli. Trójca Święta

Wczesny obraz *Nawiedzenie* (1503) pokazuje go z najlepszej strony: grupa piękna i czysto odczuta i zharmonizowana zupełnie z tłem. Temat wzajemnego powitania nie jest tak łatwym do pokonania; jakiego wysiłku potrzeba, aby tylko cztery ręce dobrze umieścić! Na krótko przedtem zajmował się tem jeszcze Ghirlandajo (Luwr, 1491). Elżbieta klęczy u niego z rękoma podniesionemi, na co Marja, uspokajając ją, kładzie jej ręce na ramiona. Ale już zgubiła się przytem jedna z czterech rąk a równoległe poruszenie rąk u Marji nie bardzo chętnie chcielibyśmy jeszcze raz oglądać. Albertinelli jest bogatszym i zarazem jaśniejszym. Niewiasty podają sobie prawe ręce, a swobodne lewe są tak odrębnie ułożone, że Elżbieta obejmuje nawiedzającą, podczas gdy Marja przyciska rękę w pokorze do piersi. Niema już tutaj motywu pozy klęczącej. Albertinelli chciał obydwa profile zbliżyć do sie-

bie. Przytem zaznaczył dostatecznie przez szybkie zbliżenie się starszej niewiasty i przez pochylenie jej głowy, podporządkowanie się względem Marji, a przez rzucenie szerokiego cienia na jej twarz, jeszcze bardziej to podkreśla. Człowiek quattrocenta nie byłby jeszcze pomyślał o tem, aby w ten sposób zaznaczyć różnice. Grupa stoi przed architekturą halową, która nie może się zaprzeć swego pochodzenia od Perugina, a i wrażenie wielkiego spokojnego powietrznego tła jest odczute zupełnie w jego duchu. Późniejsi artyści byliby uniknęli przeźroczystości na brzegach obrazu; w strojach i ziemi, obfitującej w roślinność, tkwią jeszcze ślady stylu quattrocenta. Od Perugina zależnym jest także wielki *Krucyfiks* w Certosie (1506), ale w cztery lata później znajdzie on nową klasyczną redakcję Ukrzyżowanego w obrazie *Trójcy św.* (Florencja, Akademja). Wszyscy wcześniejsi artyści rozstawiają nogi w kolanach, on daje piękniejszy widok, gdy zamiast koordynacji mamy subordynację t. j. gdy jedna noga na drugiej się kładzie. I odtąd idzie się jeszcze dalej; ruchowi w nogach odpowiada przechylenie głowy w przeciwnym kierunku. Jeżeli kierunek na dole idzie ku prawej stronie, to głowa przechyla się ku lewej, i w ten sposób, sztywny i pozornie dla wszelkiego piękna niedostępny twór otrzymuje rytm, który już od tej chwili nie zaginie.

Z tego samego roku 1510 wymienić jeszcze należy interesujące *Zwiastowanie* (Akademja), obraz, przy którym zadał sobie wiele trudu, i który dla dalszego rozwoju ogólnej historji jest ważnym. Przypomnieć należy, jak ubogą rolę miał Bóg Ojciec w Zwiastowaniach. Zjawia się on jako mała postać, do pół figury, gdzieś tam w górnym kącie i wypuszcza z siebie gołębicę. Tutaj oddany jest w całej postaci w ośrodkowem położeniu, z wieńcem dużych aniołów naokoło.

W tych latających i grających aniołach tkwi duża praca, a artysta który znudzony ciągłem gadaniem o skrótach zamienił malarstwo na rzemiosło szynkarskie, tutaj podjął bardzo szacowny trud. W motywie nieba czuć już cośkolwiek z glorji XVII stulecia, ale tutaj wszystko jest jeszcze symetryczne i utrzymane na jednej płaszczyźnie, podczas gdy te późniejsze ewolucje niebiańskie mają zazwyczaj pęd z głębi tła w przekątnię.

Podniosłej uroczystości odpowiada dystyngowana i spokojna Marja, z eleganckim motywem pozycji stojącej, która, nie zwrócona do anioła, lecz przez ramię na niego spoglądająca, odbiera od niego czołobitne pozdrowienie.

Bez tego obrazu nie mógłby Andrea del Sarto stworzyć swej Annunziaty z r. 1512.

I pod względem malowniczym jest ten obraz interesującym, gdyż ma za tło wielkie, ciemne wnętrze w zielonym odcieniu. Był on przeznaczony do ustawienia na wzniesionem miejscu i perspektywa jest do tego zastosowana, atoli ostro opadająca linja gzymsu w stosunku do postaci robi zbyt twarde wrażenie.



Albertinelli. Zwiastowanie

VI. ANDREA DEL SARTO

1486—1531

Nazwano go powierzchownym i bezdusznym, i rzeczywiście daje on także obrazy obojętne a w późniejszych swych latach spuszczał się chętnie na samą rutynę. Pomiędzy talentami pierwszego stopnia jest jedynym, który w swej moralnej konstytucji zdaje się mieć jakiś defekt. Ale z natury jest dystyngowanym florentczykiem z rodu Filippinów i Leonardów, bardzo wybrednym w smaku, malarzem rzeczy wytwornych, miękkiej, wygodnej postawy i szlachetnych ruchów ręki. Jest światowcem i jego Madonny mają świecką elegancję. Silne poruszenia i afekty nie leżą w jego naturze, poza spokojną pozycję stojącą i takiż chód prawie wcale nie wychodzi. Tutaj jednakże wykazuje zachwycające poczucie piękna. Vasari zarzuca mu, że jest zbyt łagodny i trwożliwy, że brak mu prawdziwej śmiałości, a wystarczy zobaczyć tylko jedną z tych wielkich «maszyn», malowanych przez Vasarego, aby zrozumieć ten sąd. Ale także wobec potężnych konstrukcyj Fra Bartolommea lub rzymskiej szkoły wygląda spokojnie i skromnie.

A jednakże był wielostronnym i wspaniale uzdolnionym. Wyrosły w podziwie dla Michała Anioła, mógł uchodzić przez długi czas za najlepszego rysownika Florencji. Traktuje członki z taką ciętością (proszę mi wybaczyć ten trywjalny wyraz) i odtwarza funkcje z taką energją i jasnością, że obrazom jego musiałyby zapewnić pełny podziw, nawet gdyby florenckie dziedzictwo dobrego rysunku nie było później zjednoczyło się u niego z malarskiem uzdolnieniem, jakiego się w Toskanie np. wcale nie spotykało. Nie podpatruje on wielu zjawisk malarskich i nie zapuszcza się w rzeczową charakterystykę różnych rzeczy, ale łagodny pobłysk karnacyj i miękka atmosfera, otaczająca jego postacie mają wielki urok. W kolorystycznem odczuciu jak i w odczuciu linji, wykazuje tę samą miękką i prawie znużoną piękność, która czyni go bardziej nowożytnym, aniżeli kogokolwiek innego.

Bez Andrea del Sarto nie miałaby Florencja cinquecenta malarza swych uroczystości. Wielki fresk z Narodzinami P. Marji w przedsionku Annunziaty daje nam coś, czego nie dają ani Rafalel ani



Andrea del Sarto. Narodziny N. Marji Panny (bez górnego zakończenia)

Bartolommeo: pięknego, pełnego używania bytu ludzkiego w chwili, gdy renesans osiąga swą słoneczną wyżynę. Pragnęlibyśmy aby Andrea dał nam jeszcze niejeden podobny obraz bytowania — on nie powinien był innego malować. Że nie stał się Paolem Veronesem Florencji, to oczywiście nie od niego zależało.

1. FRESKI ANNUNZIATY

W przedsionku Annunziaty otrzymuje podróżny zazwyczaj pierwsze wielkie wrażenie o Andrea del Sarto. Są to same wczesne i poważne rzeczy. Pięć scen z życia św. Filipa Benizzi z datą końcową 1511, a dalej Narodziny N. P. Marji i pochód Trzech Króli z r. 1514. Obrazy te utrzymane są w pięknym jasnym tonie, początkowo cokolwiek suche w zestawieniu kolorów, ale w Narodzinach występuje już w zupełności doskonały harmonijny modelunek. Kompozycja w pierwszych dwóch obrazach jest jeszcze luźna i niezwiązana, w trzeciej już staje się ścisłą, daje zespół z podkreślonym środkiem i symetrycznie rozwiniętemi bocznemi członami. Wbija on klin w tłum, tak że postacie środkowe muszą się rozstąpić i obraz zyskuje na głębokości, w przeciwieństwie do ustawienia pod linję wzdłuż frontowego brzegu obrazu, tak jak to widzimy prawie bez wyjątku jeszcze u Ghirlandaja. Schemat

centralny w obrazie historycznym nie jest czemś nowem, ale nowem jest to, jak postacie podają sobie ręce. Niema tutaj poszczególnych rzędów, ustawionych jeden za drugim, ale człony rozwijają się w przejrzystym i nieprzerwanym związku z głębi. Jest to ten sam problem, który w tym samym czasie, ale w znacznie większych rozmiarach postawił sobie Rafael w Dyspucie i w Szkole Ateńskiej. W ostatnim obrazie, Narodzin N. P. Marji, przechodzi Sarto ze ściśle tektonicznego do swobodnie rytmicznego stylu. We wspaniałej krzywiźnie kompozycja nabrzmiewa: od lewej strony z kobietami przy kominku zaczynając, osiąga ruch swój punkt kulminacyjny w ruchu postępujących niewiast, żeby przebrzmieć w grupie przy łożu położnicy. Swoboda tego rytmicznego układu jest oczywiście zupełnie inna, aniżeli nieprawidłowości dawnego niezwiązanego stylu: tutaj jest prawidło, a sposób, w jaki stojące kobiety panują nad całością i takową jednoczą, jest jako motyw możliwy dopiero w XVI stuleciu.

Sarto przeszedłszy od początkowego luźnego ustawiania do ścisłej kompozycji, czuł potrzebę wciągnienia do pomocy architektury. Ma ona za zadanie złączenie postaci i danie im oparcia. Zaczyna się tutaj to odczucie łączności pomiędzy człowiekiem a przestrzenią, w całości jeszcze obce epoce quattrocenta, gdzie architektura odgrywała rolę przypadkowej towarzyszki i elementu wzbogacającego. Sarto jest w tym względzie jeszcze początkującym, to też nie można powiedzieć aby jego stosunek do architektury był szczęśliwym. Widzi się jego zakłopotanie, aby sobie dać radę ze zbyt dużą przestrzenią. Architektoniczne tło jest u niego zawsze zbyt ciężkie; tam gdzie daje otwór w pośrodku, działa raczej zwężająco aniżeli rozszerzająco, a tam, gdzie wzrok na bokach kieruje się w stronę krajobrazu, rozprasza widza. Wszędzie u niego figury wydają się jeszcze jakby nieco zgubione. Dopiero wnętrze obrazu Narodzin przynosi i tutaj czyste rozwiązanie problemu.

Że Sarto nie dorósł do dramatycznej treści scen, uczy porównanie z Rafaelem. Gest świętego czyniącego cuda ani nie jest wielkim ani przekonywującym, a publiczność zadowalnia się tylko samą wygodną obecnością, przy bardzo cichem wyrażeniu zdziwienia. Gdzie przypadkiem idzie o silne poruszenie, gdzie piorun rozprasza przerażonych graczy i szyderców, tam pokazuje on te postacie tylko w zmniejszeniu w środku obrazu, pomimo że właśnie była tutaj daną sposobność zdania egzaminu ze studjum kartonu kąpiących się żołnierzy Michała Anioła. Główne motywy są wszystkie spokojne, ale warte jest jednak trudu śledzić za myślami artysty w szczegółach i właśnie tam gdzie miał trzy razy z rzędu zadanie rozwinięcia od środka członów w postaciach stojących, przychodzących i siedzących, w całości syme-



Pontormo. Nawiedzenie (bez górnego zakończenia)

metrycznie, a w szczegółach, niesymetrycznie, spotykamy się z bardzo pięknemi młodzieńczo i miękko odczutemi motywami. Prostota ta robi coprawda niekiedy wrażenie prawie skrępowania, ale chętnie zrzekamy się na chwilę widoku interesujących przez ich kontrapost ciał.

Całkiem swobodnym jest Andrea w obrazie Narodzenia. Dystyngowana nonszalancja, i leniwa wygoda nie znalazły nad niego lepszego i odpowiedniejszego tłumacza. W obu kroczących kobietach żyje pełny rytm cinquecenta. Położnicę w łóżku wzywa równocześnie do bogatszej prezentacji. Płaska pozycja leżąca i sztywne plecy u Ghirlandaja, wydawały się obecnie napewno tak samo filisterskiemi i archaicznemi, podobnie jak leżenie na brzuchu u Massaccia [1]) musiało się wydawać dystyngowanym damom florenckim ordynarnem. Położnica w łóżku ma taki sam proces rozwojowy, jak leżąca figura grobowcowa; w obu wypadkach mamy teraz dużo zwrotów i zróżniczkowania członków.

[1]) Obraz okrągły w Berlińskiej galerji.

Najwdzięczniejszym motywem izby położnej w duchu bogatego ruchu jest grupa kobiet, zajmujących się dzieckiem. Tutaj można wypowiedzieć się wspaniale zapomocą licznych krzywizn i stworzyć z postaci siedzących i pochylonych gęste i ruchliwe skłębienie. Sarto jest jeszcze wstrzemięźliwym w wyzyskaniu tego tematu, późniejsi zaś artyści tworzą z niego wogóle całą treść obrazu Narodzenia. Wysuwa się naprzód grupę kobiet a usuwa się w głąb łóżko z położnicą, przez co motyw odwiedzin sam przez się odpada. Sebastjano del Piombo stwarza we wspaniałym obrazie w S. Maria del Popolo (Rzym) po raz pierwszy scenę tego rodzaju, która będzie dla XVII w. obowiązującą.

W górnej części obrazu widać anioła, potrząsającego kadzielnicą. Jakkolwiek umieszczenie chmur w tem miejscu znane jest z przykładów szesnastowiecznych, to jednakże zadziwia nas, gdy go spotykamy u Andrea del Sarto. Jesteśmy jeszcze zanadto przyzwyczajeni do jasnej przejrzystej rzeczywistości quattrocenta, aby przyjmować takie cudowne zjawisko jako coś rozumiejące się samo przez się. Widocznie nastąpiła jakaś odmiana w nastrojach: myśli się znowu idealnie i daje się miejsca cudom. Przy Zwiastowaniu spotkamy się z podobnym objawem [1]).

Pomimo tego idealizmu, Sarto zachowuje w kostjumach kobiet i w wyposażeniu przestrzeni florencką współczesność: sala jest florencką stylu nowożytnego, a kostjumy — jak to Vasari wyraźnie podaje — współczesne (1514).

Jeżeli Sarto w tym obrazie Narodzenia posługuje się swobodnym rytmicznym stylem, nie znaczy to, aby uważał bardziej zwartą, tektoniczną kompozycję za pierwszy stopień już pokonany; na innem miejscu, w krużgankach Scalza powraca znów do niego. Przedsionek Annunziaty zawiera jeszcze inny wspaniały przykład tego rodzaju, t. j. bezpośrednio po tem powstałe *Nawiedzenie* Pontorma. Vasari ma niewątpliwie rację, że kto obok Andrea del Sarto chciał się tutaj pokazać, ten musiał stworzyć coś niezwykle pięknego. Pontormo to uczynił. Nawiedzenie jest nietylko imponującem przez większe postacie, ale jest zewnętrznie wielką kompozycją. Schemat centralny, który Andrea pięć lat wcześniej wypróbował, tutaj dopiero osiągnął wyżyny architektonicznego wrażenia. Uściśnienie niewiast odbywa się na platformie, wzniesionej na stopniach, przed niszą. Zapomocą daleko wysuniętych stopni, uzy-

[1]) Sarto znał Dürera i skorzystał od niego. Wiemy to skądinąd. Możliwem jest, że i tutaj anioł wyszedł z podniety «Życia Marji» Dürera. Artysta musiał być zadowolonym, jeżeli mógł wypełnić w jakikolwiek sposób zbyteczną płaszczyznę górną.

skały postacie towarzyszące dużą różnicę wysokości, ponadto linje żywo falują. Z tego całego ruchu rozbrzmiewają zwycięsko wielkie, rozczłonkowujące akcenty: linje pionowe na brzegach, a pomiędzy niemi linja opadająca i wznosząca się, trójkąt, którego wierzchołek tworzą pochylone postacie Marji i Elżbiety, a podstawę po lewej stronie siedząca kobieta, po prawej chłopiec. Trójkąt nie jest równoramienny jego bardziej stroma linja leży po stronie Marji, bardziej płaska po stronie Elżbiety, a nagi chłopiec na dole wyciągnął nogę nie przypadkiem: musi on linję tę w jej kierunku dalej poprowadzić. Wszystko jest tutaj zwarte, a każda postać bierze udział w godności i uroczystości wielkiego przebiegającego rytmicznego tematu. Zależność od kompozycyj ołtarzowych Fra Bartolommea jest widoczna. Artysta niższego rzędu stworzył na podłożu wielkiej epoki, dzieło rzeczywiście wybitne.

Sposalizio Franciabigia wygląda obok niego cokolwiek za ubogo i chudo, chociaż ma szczegóły delikatne. Pomijamy je.

2. FRESKI W SCALZO

W skromnych rozmiarach, bez barwy, lecz en grisaille ozdobił Andrea del Sarto mały kolumnowy dziedzińczyk u karmelitów bosych, obrazami z historji św. Jana Chrzciciela. Tylko dwa z nich pochodzą z ręki Franciabigia, pozostałych dziesięć i cztery alegoryczne postacie są dziełem Andrea. Ale nie w jednolitym stylu, gdyż robota wlokła się z licznemi przerwami przez lat piętnaście, tak że możemy tutaj śledzić prawie cały rozwój artysty.

Malowanie en grisaille było oddawna w użyciu. Cennino Cennini powiada, że używa się go na miejscach, wystawionych na niepogodę. Pojawia się ono także na miejscach mniejszego znaczenia, na parapetach, ciemnych ścianach okien, obok barwnego malarstwa. W XVI w. uprawiano je z pewnem upodobaniem, co można w związku z nowym stylem łatwo zrozumieć.

Dziedzińczyk ten robi bardzo przyjemne wrażenie spokoju. Jednolita barwa, związek z architekturą, rodzaj obramienia, wszystko to robi wrażenie, że obrazy te szczególnie dobrze są umieszczone. Kto zna Sarta, ten znaczenia tych fresków nie będzie się doszukiwać w momentach psychicznych. Jan jest mdłym kaznodzieją pokuty, sceny ważniejsze są pod względem dramatycznego efektu umiarkowane, charakterów nie możemy się spodziewać, ale Sarto jest zawsze jasnym i pełnym pięknych ruchów i tutaj dobrze pojmujemy, jak zainteresowania tej epoki przesuwają się coraz więcej ku formalnym wartościom



Andrea del Sarto. Kazanie św. Jana Chrzciciela

i jak walory zdarzenia historycznego oceniane są tylko wedle przestrzennego układu.

Omówimy te obrazy w porządku ich powstania.

1. *Chrzest Chrystusa* (1511). Obraz ten można odrazu poznać jako najwcześniejszy, po sposobie jak postacie nie wypełniają przestrzeni, lecz są rozprószone. Za wiele tutaj miejsca. Najlepszą jest postać Chrystusa, odczuta nadzwyczaj delikatnie w ruchu i dająca bardzo lekkie wrażenie. Prawa noga nie jest obciążona, a pięta ociera się skromnie o piętę. Nogi częściowo się pokrywają, a ściągnięta sylweta w okolicy kolan czyni nadzwyczaj elastyczne wrażenie. Warto zaznaczyć, że nogi nie zanurzają się w wodzie, lecz są widoczne. Niektóre idealistyczne, mniejszej miary szkoły zawsze w ten sposób Go przedstawiały, teraz dzieje się to w interesie plastycznej jasności. Również i obnażenie bioder odpowiada potrzebie jaśniejszego przedstawienia. Dawne poziomo przewiązane perisonium przecinało ciało właśnie w tem miejscu, gdzie najważniejsze należało dać wyjaśnienia. Tutaj ukośnie spadająca przepaska nietylko daje pełną wyraźność, lecz powstaje nadto przyjemna linja kontrastowa. Ręce Chrystusa są skrzyżowane na piersiach, a nie złożone do modlitwy jak dawniej.



Ghirlandajo. Kazanie św. Jana Chrzciciela

U św. Jana nie znajdziemy już tej samej delikatności. W kanciasto złamanej postaci tkwi jeszcze pewna lękliwość. Postęp zaznacza się tylko w spokojnej pozycji stojącej. Ghirlandajo i Verrocchio zaznaczyli go w chwili, gdy przystępuje do Chrystusa. Aniołowie są łatwem do rozpoznania rodzeństwem jeszcze piękniejszej pary na obrazie Zwiastowania z r. 1512.

2. *Kazanie św. Jana* (około 1515). Postacie mają tutaj znaczniejsze walory co do wielkości w granicach ram, a masywniejsze wypełnienie płaszczyzny daje temu obrazowi już zgóry inny wygląd. Schemat kompozycyjny wskazuje na fresk Ghirlandaja w S. Maria Novella. Wywyższona postać w środku, układ grona słuchaczów wraz ze stojącemi postaciami na brzegach jest identyczny. Również zwrot kaznodziei na prawo jest taki sam. Tem bardziej usprawiedliwione będzie omówienie pewnych odmian w szczegółach. Ghirlandajo stara się nadać swemu mówcy zapomocą ruchu krokowego pewien nacisk, Sarto natomiast skupia cały ruch w obrocie postaci około własnej osi. Jest ona spokojniejszą, a pomimo tego bogatszą pod względem zawartości ruchu. Szczególnie efektownem jest tutaj silne zwężenie sylwety w kolanach. Archaiczny gest mówcy z wyciągniętym palcem wskazującym wydaje się teraz drobnym i pozbawionym

siły, artysta każe działać ręce jako masie, i gdy tam ramię wyciągnięte jest sztywno w jednej płaszczyźnie, tutaj daje mu, wysunąwszy je swobodniej, już przez sam skrót, inne życie. Pełne wyrazu członki i cała postać jasno rozczłonkowana, są pięknym przykładem rysunku cinquecenta.

Sarto nie rozporządza taką przestrzenią, aby na niej mógł swą publiczność dostatecznie rozwinąć, ale pomimo tego umie oddać wrażenie tłumu bardziej przekonywująco aniżeli rozpraszający Ghirlandajo, z dwoma tuzinami głów, z których każda chce być z osobna widzianą. Mocno zamykające postacie na brzegach obrazu działają same przez się masywnie [1]). Z korzyścią jest też, że mówca przemawia do ludzi, których na obrazie nie widać.

Że główna postać u Sarta czyni tak duże wrażenie, nie tłumaczy się samym względnie znacznym wymiarem; ale wszystko w obrazie sprowadza się do tego, aby jej nadać główny akcent. I krajobraz w tym duchu jest skomponowany. Daje on mówcy oparcie ztyłu a powietrze zprzodu; wznosi się on jako swobodna, uchwytna sylweta, podczas gdy u Ghirlandaja tkwi nietylko w tłumie, ale popada w nieprzyjemny konflikt z linjami tła.

3. *Chrzest tłumów* (1517). Styl staje się niespokojnym. Stroje są zazębione i porozrywane, ruchy zbyt głośne. Podrzędne figury, mające owionąć surowy schemat urokiem przypadkowości, czynią to bez umiaru. Prawdziwy Sarto ukazuje się jeszcze w pięknej postaci nagiego młodzieńca, tyłem odwróconego, spoglądającego ospałym wzrokiem.

4. *Pojmanie* (1517). I ta scena, która tak mało do tego się nadaje, ujęta została jako kompozycja centralna. Herod i św. Jan nie są tutaj postawieni naprzeciw siebie, profil naprzeciw profilu, lecz książę siedzi w pośrodku, ukośnie do niego po prawej stronie Jan Chrzciciel, a dla otrzymania symetrji, po lewej stronie ciężka tylna postać widza. Ponieważ Jana otacza dwóch siepaczy, więc obraz wymaga jeszcze wyrównania, a dzieje się to przez wychodzącego (niesymetrycznie) z głębi po lewej stronie dowódcę straży.

Bogata grupa pojmania robi bardzo ożywione wrażenie, wobec spokojnej masy jednej, stojącej tylnej postaci. Można przyznać, że ta ostatnia nie jest niczem innem, jak tylko wieszadłem, ale pomimo tego podobne kontrastowe pomysły są we Florencji pewnym postępem. Przedtem wypełniano przestrzeń zazwyczaj jednolicie i równomiernym ruchem. Ponadto postać św. Jana, który tylko z trudem trafia księcia

[1]) Jak wiadomo mężczyzna na prawo w habicie i siedząca kobieta z dzieckiem, są zapożyczone od Dürera.



Andrea del Sarto. Taniec Salomy

swym wzrokiem, jest bardzo piękna, a pomimo że siepacze mogliby być w ruchach cokolwiek mocniejsi, to przecież uniknięto tutaj błędu, który popełniali inni, gdy wskutek ich hałaśliwości główna postać wcale do głosu nie przychodzi.

5. *Taniec Salome* (1522). Scena tańca, połączona gdzie indziej w niewłaściwy sposób z wręczeniem głowy św. Jana, tutaj przedstawiona jest w odrębnym obrazie. Sarto napewno temat ten szczególnie sobie upodobał, a tańcząca Salome jest rzeczywiście jednym z najpiękniejszych jego pomysłów o porywającej harmonji ruchu. Postać jest bardzo spokojna, a ruch skupia się w przeważnie górnej części ciała. Kontrast z tancerką stanowi postać widziana ztyłu t. j. służący wnoszący misę. Jesteśmy zmuszeni do szukania związku pomiędzy temi dwoma postaciami, one się wzajemnie uzupełniają, a dopiero wskutek tego, że służący jest dalej naprzód posunięty w przestrzeni, uwydatnia się chwilowe zatrzymanie się Salome, motyw działający z takiem napięciem. Styl stał się znowu spokojniejszym, a linje są płynniejsze. Obraz ten jest jednym z głównych przykładów idealnego uproszczenia i opuszczenia wszelkich niepotrzebnych scenerji.

6. *Ścięcie* (1523). Możnaby myśleć, że przynajmniej tutaj jest niemożliwem, uniknięcie przedstawienia silnej fizycznej akcji; macha-

jący mieczem kat jest ulubioną postacią artystów, szukających ruchu dla niego samego. Ale on wymknął się od tego obowiązku. Nie przedstawia ścięcia, lecz spokojną chwilę, gdy siepacz Salomy kładzie głowę na podstawioną misę. On jako postać tyłem odwrócona z rozstawionemi nogami — w środku, ona po lewej stronie, a po drugiej dowódca — mamy więc znowu kompozycję centralną. Ofiarę zasłonił artysta świadomie przed naszym widokiem.

7. *Ofiarowanie* (1523). Znowu towarzystwo biesiadne. Tym razem postacie więcej ściśnięte — obraz jest ciaśniejszy. Niosąca głowę Salome jest tak wdzięczna jak w tańcu, przeciwieństwo do jej eleganckich zwrotów stanowią naprzeciwko stojący sztywni widzowie. Wszelkie żywsze poruszenie posunięte jest ku środkowi. Brzegi są obsadzone podwójnemi postaciami.

8. *Zwiastowanie Zacharjaszowi* (1523). Artysta jest teraz swego rzemiosła pewny. Ma receptę, podług której osiąga pod każdym względem wielkie wrażenie i ufny w nią, pozwala sobie na coraz większą pobieżność. Szablon bocznych figur jest znowu zużytkowany; zjawienie się anioła odbywa się na drugim planie, pochyla się on milcząco z założonemi rękoma przed cofającym się i zdziwionym kapłanem. Wszystko jest tylko powierzchownie zaznaczone, jednakże bezwzględnie pewna ekonomja działania i cicha uroczystość architektonicznej dyspozycji, dają temu przedstawieniu jednak pewną godność, obok której nawet Giotto, który o tyle jest poważniejszym, tylko z trudem może się utrzymać.

9. *Nawiedzenie* (1524). Niema już symetrycznych bocznych postaci. Główna grupa obejmujących się wzajemnie niewiast jest ustawiona poprzecznie, a ta poprzeczna jest miarodajna dla całej kompozycji. Postacie stoją w quincunxie t. j. na sposób pięciu oczów kostki. Uspokojenie wnosi prosto zorjentowana architektura tła.

10. *Nadanie imienia* (1526). Jeszcze inny nowy schemat. Służąca z noworodkiem stoi w pośrodku w pierwszej strefie, zwrócona do siedzącego na brzegu Joachima. Dokładnie odpowiada mu na drugim brzegu siedząca kobieta. Matka w łóżku i służebnica wsunięte są symetrycznie w drugiej strefie pomiędzy postacie frontowe. Vasari mówi tutaj o ringrandimento della maniera i chwali bardzo ten obraz. O ile mi się zdaje, nie widzę tutaj żadnego specjalnie nowego stylu, wszystko to już było, a szczególnie źle utrzymany fresk nie budzi nawet pragnienia, aby coś więcej zobaczyć. Widzi się wszystko, co Sarto w tej późnej epoce uważał za stosowne dać jeszcze.

Oba obrazy, które Franciabigio do tego cyklu dodał, noszą wczesną datę. Obok Sarta występuje on nie bardzo korzystnie jako

mniejszy talent. Aby wspomnieć tylko o tym obrazie, gdzie mały Jan odbiera ojcowskie błogosławieństwo (1518) — stwierdzić należy, że postać błogosławiącego ojca w gwałtownym ruchu robi wrażenie jeszcze całkiem starej daty. Boczne postacie, same dla siebie bardzo piękne, jak ci chłopcy przy poręczach schodów, występują zbyt silnie na front, a zdolniejszy artysta nie byłby wogóle umieścił tak wielkich schodów w takim związku. Są one jedynym motywem w tym dziedzińczyku Scalzów, który dziwi oko. Fresk przytyka bezpośrednio do najwcześniejszego dzieła Sarta Chrztu Chrystusa; przewyższa go wprawdzie rozmiarami, ale nie pięknem.



A. Sansovino. Sprawiedliwość

Szereg obrazów z historjami przerywają — jak już powiedzieliśmy — cztery alegoryczne figury, namalowane wszystkie przez Sarta. Imitują one statuy, stojące w niszach. Sztuki plastyczne zaczynają się znowu zazębiać. Nie spotykamy w tym czasie większego malarskiego dzieła, bez wciągnięcia doń rzeczywistej lub naśladowanej plastyki. Najlepszą z tych figur jest może Caritas, trzymająca na jednej ręce dziecko, a drugą sięgająca po drugie, siedzące na ziemi, przyczem celowo, bez schylania karku, ugina tylko kolano, aby nie stracić równowagi (podobną grupę widzimy na stropie sali Heljodora w obrazie Noego).

Justitia jest widocznem zapożyczeniem takiej samej postaci od Sansovina w Rzymie (S. Maria del Popolo). Ma tylko jedną nogę podniesioną, aby zyskać większe poruszenie [1]). Postać ta powtórzy się jeszcze raz w Madonnie delle arpie.

[1]) Stosownie do smaku quattrocenta miecz jest podniesiony do góry, wedle cinquecenta na dół pochylony. Sansovino trzyma się dawnego stylu, Sarto nowego. To samo można powiedzieć o mieczu św. Pawła. Wielka figura św. Pawła na moście św. Anioła przedstawia jeszcze typ dawniejszy.

Pewne obniżenie powagi w ujęciu i wykonaniu, dające się wyczuć we freskach u Scalzów od około r. 1523, nie oznacza wcale, aby artyście obrzydło to szczególniejsze zadanie; i w obrazach sztalugowych występują w tym czasie te same objawy. Andrea staje się obojętnym i rutynistą, spuszczającym się na swe świetne sztuczki artystyczne. Nawet tam, gdzie się widocznie skupia, nie odczuwa się w jego dziełach duchowego ciepła. Biograf powie nam, dlaczego to się stało. Dzieła młodzieńcze nie pozwalają nam przeczuć tego zwrotu i na żadnym lepszym przykładzie nie widzi się tak dobrze, co w tej duszy tkwiło, jak na wielkim obrazie *Zwiastowania* w Palazzo Pitti, który Andrea namalował w 25 lub w 26 roku swego życia. Marja dystyngowana i surowa, jak u Albertinellego, ale w ruchu delikatniej odczuta, a anioł tak piękny, jakby go tylko Leonardo mógł namalować, z całym urokiem młodzieńczego marzycielstwa w wysuniętej naprzód i lekko pochylonej głowie. Wypowiada swe pozdrowienie i wyciąga rękę ku zdziwionej Marji, pochylając przytem kolano. Jest to pełne czci pozdrowienie z oddali, już nie to gwałtowne wpadnięcie szkolnej dziewczyny, jak u Ghirlandaja lub Lorenza di Credi. I po raz pierwszy od epoki gotyckiej pojawia się anioł znowu w chmurach. Cudowność w świętym obrazie jest znowu dopuszczona. W dwóch towarzyszących postaciach aniołów, z lokami i miękko ocienionemi oczyma, uderza artysta w marzycielską nutę i rozwija się dalej.

Wbrew zwyczajowemu układowi stoi Marja na lewo a Anioł przychodzi od strony prawej. Sarto chciał może, aby wyciągnięta prawa ręka nie zakrywała ciała. Postać zyskuje wskutek tego dopiero całą, pełną wyrazu jasność. Ręka jest obnażona — jak i nogi towarzyszących aniołów — a rysunek zdradza ucznia Michała Anioła. Ręka lewa, trzymająca gałązkę lilji, jest zupełnie w jego duchu.

Obraz nie jest jeszcze całkiem wolny od rozpraszających szczegółów, ale architektura tła jest w swoim rodzaju wyborna i nowa. Wzmacnia postacie i łączy je. Także i linje krajobrazu idą za ruchem zasadniczym.

Palazzo Pitti ma jeszcze drugie Zwiastowanie z późnej epoki Andrea (1528), wmalowane pierwotnie w lunetę a obecnie uzupełnione do prostokątu. Wykazuje ono z wyczerpującą dokładnością przeciwieństwa początków i końca artystycznej karjery mistrza. Pod względem malarskiej brawury znacznie wyższe od pierwszego Zwiastowania, to drugie przedstawienie wykazuje jednak pewną próżnię

wyrazu, co do której cały czar w traktowaniu powietrza i strojów, nie może nas zmylić.

W Madonnie delle arpie występuje Marja jako kobieta dojrzała, a Andrea jako dojrzały artysta. Jest to najdystyngowańsza Madonna florencka, królewska w swojem wystąpieniu i pełna poczucia swej godności, i pod tym względem zupełnie inna, aniżeli Sykstyna Rafaela, która o sobie nie myśli.



Andrea del Sarto. Zwiastowanie

Jak posąg stoi na postumencie i patrzy wdół. Chłopczyk uwiesił się na jej szyi, a ona bez wysiłku trzyma ten duży ciężar na jednej ręce. Druga ręka, wysunięta nadół, trzyma książkę opartą na udzie. Jest to także motyw stylu monumentalnego. Niema tu nic macierzyńskiego, nic intymnego, serdecznego, żadnej rodzajowej zabawy z książką, lecz idealna poza. Ona w ten sposób nie mogła czytać ani chciała to czynić. Dłoń szeroko rozłożona na brzegu książki jest szczególnie pięknym przykładem wielkiego gestu cinquecenta[1]).

Stojący po bokach święci Franciszek i Jan Ewangelista, obaj wyposażeni bogato w ruch, są jednak już przez to samo podporządkowani Madonnie, że są przedstawieni w profilu. Postacie, ciasno zestawione, tworzą jednolity kompleks, a pełna treści grupa zyskuje jeszcze na sile przez swój stosunek do przestrzeni: Niema tutaj ani odrobiny niepotrzebnej przestrzeni, ciała wszędzie dotykają się brzegów obrazu. I co dziwne, że pomimo tego nie doznaje się wrażenia ciasnoty. Jednym ze środków zapobiegających jej, jest para pilastrów prowadząca ku górze.

Z plastycznem bogactwem łączy się malownicze bogactwo zjawiska. Sarto nie próbuje dać nam sylwetek, po którychby oko przebiegało, a zamiast wiążącej linji daje tylko jasne płaszczyzny sklepienia. Tu i ówdzie wynurza się z mrocznego światła część oświetlona, aby zaraz

[1]) Wedle wzoru św. Piotra z Rafaela Madonny del baldacchino.



Andrea del Sarto. Madonna z harpjami

potem utonąć w cieniu. Jednolite jasne rozprowadzenie form w świetle zanika. Oko utrzymane jest w ustawicznym, pełnym wdzięku ruchu, z czego wynika przestrzennie fizyczne wrażenie ciał, które oczywiście triumfuje nad całem poprzedniem bogactwem stylu płaszczyznowego.

Pod względem malowniczym jeszcze wyższy stopień wykazuje *Dysputa* z Palazzo Pitti. Czterej mężczyźni stoją, rozmawiając ze sobą. Mimowoli przychodzi na pamięć grupa Nanni di Banco z Orsanmichele. Ale tutaj mamy nietylko obojętne zebranie w duchu quattrocenta, lecz prawdziwą dysputę, gdzie role są wyraźnie rozdane. Biskup (Augustyn?) przemawia, a ten, do którego on się zwraca, to Piotr Męczennik, dominikanin, piękna, uduchowiona głowa, przy której wszystkie typy Bartolomea wyglądają surowo. On słucha z natężeniem. Natomiast Franciszek kładzie rękę na serce i potrząsa głową: nie jest on mężem dialektyki. Wawrzyniec, jako najmłodszy, wstrzymuje się od wypowiedzenia zdania. Jest on neutralną folją i ma tutaj taką samą rolę, jak Magdalena u Cecylji Rafaela, z którą ma też wspólną podkreśloną linję pionową.

Sztywność tej grupy czterech stojących postaci łagodzą dwaj klęczący na przedzie (niżej o jeden stopień) św. Sebastjan i Magdalena, nie biorący zupełnie udziału w rozmowie — ale na których zato spoczywa główny akcent kolorystyczny. Tutaj Sarto daje barwy i ciało, podczas gdy mężczyźni utrzymani są w tonie poważnym: dużo barwy szarej, czarnej i brunatnej, tylko całkiem wtyle żarzy się przytłumiony karmin (Wawrzyniec). Tło jest całkiem ciemne. Pod względem malarskim i rysunkowym obraz ten stoi na wysokości sztuki Andrea del Sarto. Obnażone plecy Sebastjana i wzniesiona do góry głowa Magdaleny są przecudownemi interpretacjami ludzkiej formy.

A wreszcie ręce! Delikatny kobiecy chwyt u Magdaleny i pełne

wyrazu formy u rozmawiających! Można powiedzieć, że oprócz Leonarda nikt tak nie umiał traktować tych członków, jak Andrea.



Andrea del Sarto. Dysputa

W Uffiziach znajduje się drugi obraz, z czterema stojącemi postaciami, namalowany w jakich dziesięć lat później (1528), i dający świadectwo o dalszem kształtowaniu się i rozluźnieniu stylu Sarta. Jasny i żywy, jak wszystko późniejsze, o luźnych głowach, ale zręczny i pomysłowy w malowniczym rozwoju i zestawieniu postaci [1]). Widzi się, jak mu to łatwem było stwarzać takie bogate kompozycje, ale też wrażenie ich jest czysto zewnętrzne.

Także i Madonna delle arpie nie znalazła doskonałych następców.

Znowu modny temat Madonny z glorją, albo raczej wśród chmur, musiał szczególnie odpowiadać smakowi Andrea. Otwiera on niebiosy i wskazuje nam wielką jasność i, jak tego ówczesny styl wymaga, ściąga Madonnę z jej chmurami głęboko nadół, w środek zgromadzonych wokoło świętych. Urozmaicenie stojących i klęczących naprzemian postaci jest oczywiście zrozumiałem, jak również systematyczne posługiwanie się kontrastami zwrotów odśrodkowych i dośrodkowych, wznoszenia wzroku do góry i nadół i t. d. Sarto dodaje jeszcze kontrasty całkiem jasnych i całkiem ciemnych głów a przy rozdziale tych akcentów pomija się zupełnie, skąd się bierze światło i cienie. Idzie o ogólne silne falowanie do góry i nadół. Widzi się odrazu, że pewne recepty stosowane są zewnętrznie, ale pomimo tego nie można odmówić tym obrazom wrażenia pewnej konieczności, wynikającej z temperamentu Andrea.

[1]) Pierwotnie w środku stały dwa putta, które obecnie wycięto i osobno zawieszono.



Andrea del Sarto. Madonna z sześciu świętymi. 1524

Jako przykład niech posłuży Madonna z r. 1524 (Pitti repr.). Nie trzeba tutaj szukać charakterów, Madonna jest nawet dosyć trywjalną. Dwie klęczące postacie są powtórzeniami z obrazu Dysputy, z charakterystycznemi zaostrzeniami rutynowanej ręki. Sebastjan pochodzi napewno od tego samego modelu, jak znana półfigura młodzieńczego Jana (niżej): w malowniczym smaku jest on tak traktowany, że kontur niema prawie nic do powiedzenia i jedynie tylko jasna płaszczyzna obnażonej piersi przychodzi do głosu.

Wszystkie rejestry wyciągnięte są wreszcie w wielkim obrazie berlińskim z r. 1528. Jak to już widzimy u Bartolommea, chmury są tutaj wciągnięte w zamkniętą architektoniczną przestrzeń. Do tego nisza przecięta ramą; motyw schodów a na stopniach święci, którzy w ten sposób także i w przestrzeni silnie są zróżniczkowani. Postacie pierwszoplanowe występują tylko jako półpostacie, motyw, którego unikała wielka sztuka dotychczas celowo.

O Świętych Rodzinach możnaby powiedzieć to samo, co już powiedziano przy Rafaelu o tym temacie. I u Andrea było artystycznym celem wykazać bogactwo na małej przestrzeni. Dlatego ustawia on swoje postacie albo przykucnięte, albo klęczące na ziemi i następnie sprzęga trzy, cztery lub pięć osób w jeden kłąb. Tło ma zazwyczaj czarne.

Jest cały szereg tego rodzaju obrazów. Dobre są te, gdzie przedewszystkiem mamy wrażenie naturalnych gestów, a potem dopiero zastanawiamy się nad problemami form.

Odrębne stanowisko, nawet wobec Rafaela, zajmuje Madonna del Sacco z r. 1525 (Krużganek Anunziaty, ob. repr.). Jest ona jednym z głównych przykładów skończenie miękkiego freskowego traktowania w ogólności, a dla malowniczego układu fałdów w szczególno-



Andrea del Sarto. Madonna del Sacco

ści; obraz ten ma przedewszystkiem zalety śmiałego rzutu, już nigdy potem nie osiągniętego, w ustawieniu postaci. Marja siedzi nie w pośrodku, lecz z boku, naruszenie równowagi wyrównane jest przez siedzącego naprzeciw Józefa, który głębiej w przestrzeń wciśnięty, wydaje się wprawdzie jako masa mniejszym, ale przez większe oddalenie od osi środkowej w odważeniu równowagi ma takie samo znaczenie. Niektóre jasne główne kierunki wywołują monumentalne wrażenie odległości. Bardzo prosty kontur, przy wielkiem wewnętrznem bogactwie. Pompatyczny szeroki motyw Madonny uzyskany jest przez głęboką pozycję siedzącą. Wzrok wzniesiony do góry, będzie zawsze wywierać wrażenie, choćbyśmy przyznali, że jest on tylko zewnętrznym efektem. Punkt widzenia leży nisko, odpowiednio do rzeczywistej sytuacji: fresk umieszczony jest nad drzwiami.

Z pomiędzy poszczególnych świętych Andrea cieszy się młodocianym św. Jan Chrzciciel (Pitti, repr.) sławą światową. Należy on do tego półtuzina obrazów, którego podczas sezonu podróżnego we Włoszech nie może brakować w żadnem oknie wystawowem handlu z fotografjami. Byłoby interesującem zapytać się, kiedy on uzyskał to stanowisko i jakim prądom mody podlegają tacy zdecydowani ulubieńcy publiczności. Surowa namiętna piękność, którą się u niego tak wychwala (Cicerone), ulatnia się natychmiast, skoro porównamy z nim namalowanego w warsztacie Rafaela małego Jana, pędzla Penniego w Trybunie, ale pomimo tego jest on zawsze



Andrea del Sarto. Św. Jan Chrzciciel

pięknym chłopcem[1]). Niestety, obraz ten bardzo ucierpiał, tak, że można tylko zgadywać zamierzone malarskie wrażenie, jak jasne ciało występuje z ciemnego tła. Ręka chwytająca, z obrotem w członkach, nosi dobre cechy Andrea. Charakterystycznem jest, jak on zawsze dba o przecięcie sylwety i jednę połowę ciała zupełnie zakrywa. Skłębione szaty, mające przedstawiać przeciwny kierunek do dominującej linji pionowej, przypominają już wybujałości XVII w. Przesuniętą na bok postać (z pustą przestrzenią na prawo) możnaby porównać ze skrzypkiem Sebastjana.

Ten św. Jan ma siostrę w siedzącej Agnieszce, w katedrze w Pizie, jednym z najbardziej uroczych obrazów mistrza, gdzie i on zda się raz tylko potrącać o ekstatyczny wyraz. Ale poprzestaje na wpółtrwożliwem podniesieniu oczu do góry u tej świętej. Te najwyższe stany odczucia były dla niego zupełnie niedostępne i było błędem powierzenie mu wykonania Assunty. Namalował ją dwa razy. Obrazy znajdują się w Palazzo Pitti. Ani w wyrazie, ani w ruchu nie jest tutaj zadawalniającym, co było do przewidzenia. Co mamy powiedzieć, jeżeli tutaj — po roku 1520 — mamy we Wniebowzięciu N. P. Marji jeszcze samą postać siedzącą. Ale i przy tym układzie możliwemby było przecież lepsze rozwiązanie. Modlitwa u Sarta jest tak samo nic nie mówiącą, jak śmieszny gest zakłopotania, z jakim Marja płaszcz swój trzyma na łonie.

U apostołów przy grobie wyróżnił obydwa razy św. Jana jako główną postać, i dał mu delikatne ruchy rąk, takie, jakie spotykamy

[1]) Sarto posługiwał się tym samym modelem do Izaaka w ofierze (Drezno), namalowanej po r. 1520. Także i w Madonnie z r. 1524 odnalazłem go znowu, jak mi się zdaje.

na jego młodocianych obrazach. Pomimo tego nie możemy się całkowicie pozbyć wrażenia świadomej elegancji, a uczucie u zdziwionych apostołów niema wogóle wysokiej temperatury. Bądź co bądź przyjemniejszą jest jednak ta cisza, aniżeli hałas rzymskiej szkoły w orszaku Rafaela.

Układ światła obliczony jest w ten sposób, aby blask nieba miał odpowiedni kontrast w ciemnej, ziemskiej scenie. W drugim, późniejszym obrazie jednak pozostawił już artysta od dołu jasną, otwartą szparę, a większy od niego malarz ruchu, Rubens, poszedł tu za nim, gdyż nie jest wskazanem rozkładać obraz Wniebowstąpienia tak silnie zaznaczoną linją poziomą.

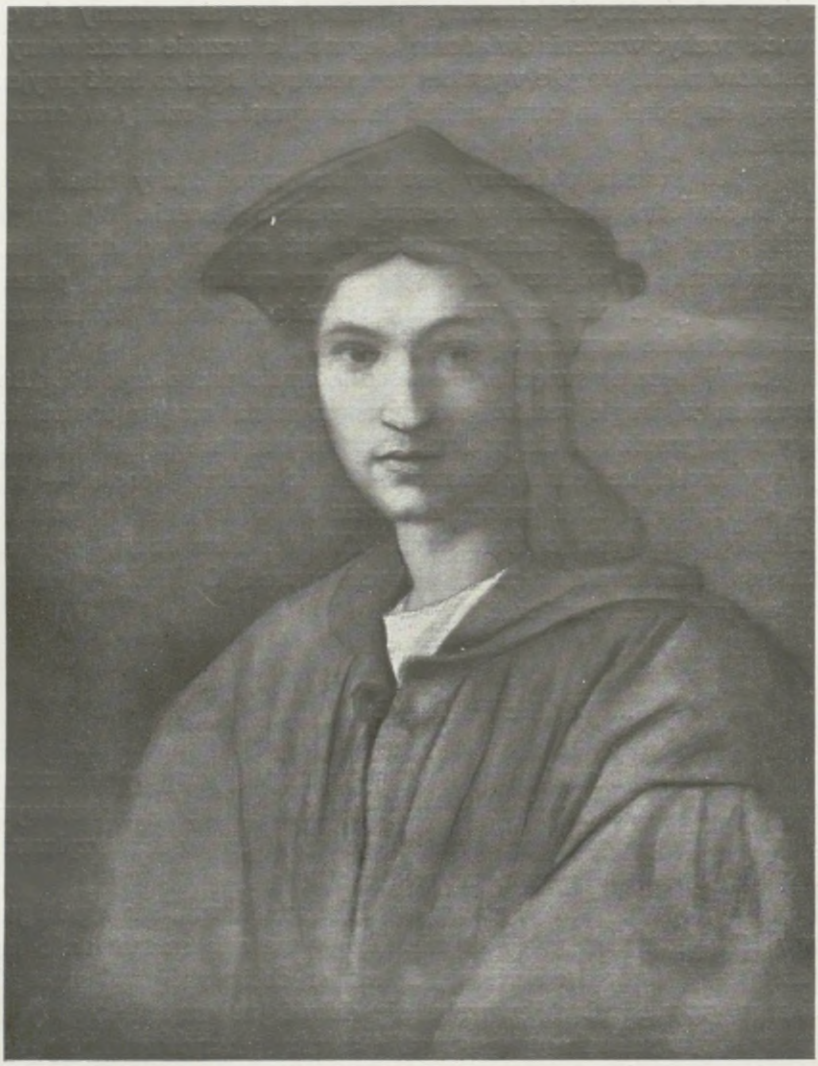
Dwaj klęczący święci w pierwszej Asuncie pochodzą od Fra Bartolommea; w drugiej redakcji zatrzymanym został motyw postaci klęczących na przedzie, a dla podkreślenia kontrastu nie pominięto także tej trywjalności, że jedna z postaci — a tutaj jest nią apostoł — podczas uroczystego aktu patrzy z obrazu na widza. Jest to początek tych obojętnych postaci frontowych XVII w.; form sztuki wyraźnie nadużyto jako formułek pozbawionych wyrazu. O Piecie w Palazzo Pitti wolimy raczej zamilczeć.

4. PORTRET ANDREA DEL SARTO

Andrea nie namalował wielu portretów i już zgóry nie można mu przyznać szczególniejszego uzdolnienia w kierunku portretowym; ale ma niektóre młodociane portrety męskie, które widza przykuwają do siebie pewnym tajemniczym urokiem.

Są to dwie znane głowy w Uffizjach i w Pitti i półfigura w Galerji Narodowej w Londynie. Mają one całą szlachetność najlepszej sztuki Andrea i czuje się, że malarz chciał tutaj coś szczególniejszego powiedzeć. Nie trzeba się dziwić, że uznane zostały za autoportrety, a pomimo tego można z całą pewnością powiedzieć, że one niemi być nie mogą.

Mamy tutaj ten sam wypadek, co z Hansem Holbeinem młodszym, gdzie wytworzył się już wcześnie na korzyść pięknego anonima pewien przesąd, który trudno wykorzenić; posiadamy autentyczny portret Holbeina (rysunek w Zbiorze portretów malarzy we Florencji), ale nie chcemy wysnuwać konsekwencji, że on wyklucza wszelkie inne, gdyż wyobrażenie nie chce się rozłączyć z piękniejszym typem. Prawdziwy portret młodego Andrea znajduje się na fresku w pochodzie króla w dziedzińcu Anunziaty, a w starszym wieku w zbiorze



Andrea del Sarto. Tak zwany autoportret

portretów w Uffiziach. Są one bezsprzecznie autentyczne, gdyż Vasari mówi o nich obydwóch. Wspomniane wyżej obrazy nie dadzą się porównać z temi rysami, a nawet ze sobą nie są w zgodzie, gdyż londyński obraz zdaje się przedstawiać innego mężczyznę aniżeli florencki. One obydwa zaś redukują się do jednego, gdyż co do linji zgadzają się aż do szczegółów fałdów. Egzemplarz w Uffiziach jest



Franciabigio. Portret młodzieńca

widocznie kopją, a oryginałem jest obraz w Pitti, który, chociaż nie jest nietknięty, przecież wykazuje delikatniejszą rękę. Tylko o nim pomówimy tutaj.

Głowa wyłania się z ciemnego tła. Nie jest ona efektownie na czarnem tle wymodelowana, jak np. u Perugina, lecz jest jakby skrępowana w zielonawym mroku. Najwyższe światło nie spoczywa na twarzy, lecz na przypadkowo widzialnym kawałku koszuli pod szyją

Płaszcz i kołnierz mają tępy kolor, szary i brunatny. Oczy patrzą szeroko i spokojnie z oczodołów. Przy całem malowniczem i żywem drganiu, postać ta ma najwyższą zwartość wskutek pionowej linji układu głowy, czysty widok en face i całkiem spokojne oświetlenie, wydobywające połowę twarzy i rozjaśniające właśnie konieczne punkty. Nagłym zwrotem twarz ta na chwilę zatrzymała się w tym widoku, gdzie osie pionowa i pozioma ukazują się w swej czystości. Linja pionowa idzie aż poprzez koniec biretu. Prostota linij i spokój wielkich mas światła i cieni łączą się z jasnemi oznakami form mistrzowskiego stylu Andrea. Wszędzie wyczuwamy zwartość. Kąt oczu i nosa, modelunek dolnej szczęki lub wystające kości policzkowe przypominają nam zupełnie styl Dysputy, która widocznie prawie równocześnie powstała [1]).

Tę delikatną i uduchowioną twarz można uważać za typ idealny w pojęciu w. XVI. Chętnieby się go zestawiło razem ze skrzypkiem, z którym tak blisko zewnętrznie i wewnętrznie jest spokrewniony, w rzędzie malarzy portretów. W każdym razie jest to jeden z najpiękniejszych przykładów wysoko ujętej formy ludzkiej cinquecenta, dla której wspólnej podstawy szukać należy u Michała Anioła. Wpływu ducha — który stworzył Sybillę delficką — i tutaj nie można przeoczyć.

Jako odpowiednik do tego portretu Andrea del Sarto raczej w duchu Leonarda, można wymienić zadumanego młodzieńca w wielkiej galerji Luwru (repr.), obraz doskonały, który już rozmaicie determinowano, teraz zaś, jak sądzę, słusznie przypisywany Franciabigiowi, podobnie jak owa całkiem ocieniona głowa młodzieńca z r. 1514 w Palazzo Pitti, z lewą ręką na parapecie podniesioną, z cokolwiek staromodnym i sztywnym gestem wymowy [2]). Obraz paryski powstał później od tego drugiego (około 1520) i w nim zatarły się już ostatnie ślady sztywności i skrępowania. Młodzieniec, którego duszę jakiś ból porusza patrzy przed siebie wzrokiem wdół spuszczonym, przyczem lekki zwrot i pochylenie głowy są nadzwyczaj charakterystyczne. Jedna ręka spoczywa na parapecie a prawa kładzie się na nią i ten miękki ruch ma w sobie coś zupełnie osobistego. Motyw ten jest podobny do Mony Lizy, ale, jak jednakże wszystko się tutaj rozluźnia w chwilo-

[1]) Już z tego powodu nie może ten obraz być autoportretem; gdy Andrea w ten sposób malował, nie był już młodym człowiekiem, jakim go widzimy na obrazie.

[2]) Ten ruch ręki powtarza się dokładnie w głównej postaci u Franciabigia w jego Wieczerzy (Calza, Florencja), a w ostatniej instancji pochodzi chyba od Chrystusa Wieczerzy Leonarda, którą Franciabigio znał i z niej korzystał.

wym wyrazie, a pretensjonalny obraz reprezentacyjny zamienił się w obraz nastrojowy, nie pozbawiony rodzajowego uroku. Nie pytamy się najpierw — kto to jest? lecz interesujemy się przedewszystkiem najpierw przedstawioną tutaj chwilą. Głęboko zacienione oczy służą przedewszystkiem do scharakteryzowania patrzącego smętnie melancholika. I szczególniejszego rodzaju horyzont staje się tutaj czynnikiem wyrazu. Fałszywie działa tylko przestrzeń, która w oryginale powiększona jest we wszystkich kierunkach. Nasza reprodukcja próbuje odtworzyć pierwotny widok.

Dziwnie nowożytne tony brzmią w tym marzycielskim portrecie. O ileż delikatniej jest on odczuty, aniżeli Rafaela młodzieńczy autoportret w Uffiziach. Sentimento XV w. ma w sobie zawsze coś natrętnego w porównaniu z powściągliwszym nastrojowym wyrazem epoki klasycznej[1]).

[1]) Por. Emil Schaeffer, Das Florentiner Bildniss, München 1904 i Wilhelm Waetzold, Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.

VII. MICHAŁ ANIOŁ (PO R. 1520)

(1475—1564)

Żaden z wielkich artystów nie oddziaływał od samego początku w sposób tak decydujący na swoje otoczenie, jak Michał Anioł i los tak chciał, że ten najpotężniejszy i najbezwzględniejszy genjusz osiągnął także najdłuższy kres życia. Gdy wszyscy inni poszli już do grobu, on jeszcze jest przy robocie, dłużej jak wiek ludzki. W r. 1520 umiera Rafael. Leonardo i Bartolommeo już przedtem, Sarto żyje wprawdzie jeszcze do 1531, ale ostatnie dziesięciolecie najmniej u niego znaczy i nie widzi się, aby się był mógł jeszcze dalej rozwijać. Michał Anioł jednakże nie zatrzymuje się ani na chwilę, a w drugiej połowie jego życia, suma jego sił zdaje się dopiero skupiać. Powstają w tym czasie grobowce Medyceuszów, Sąd ostateczny i Święty Piotr. Dla środkowych Włoch istnieje teraz tylko j e d n a sztuka i wobec nowych objawień Michała Anioła Leonardo i Rafael poszli zupełnie w zapomnienie.

1. KAPLICA MEDYCEUSZÓW.

Kaplica grobowcowa w S. Lorenzo jest jednym z niewielu przykładów w historji sztuki, gdzie przestrzeń i postacie stworzone zostały nietylko równocześnie, ale z pewnym zgóry dla siebie powziętym zamiarem. Cały wiek XV ma wzrok nastawiony na izolowanie przedmiotów i znajduje piękno odosobnione na każdem miejscu pięknem. W tak wspaniałej przestrzeni, jak kaplica kardynała portugalskiego w S. Miniato, jest grobowiec przedmiotem, wstawionym wprawdzie tam, który atoli mógłby się znajdować także gdzie indziej, nie tracąc bynajmniej na wartości. Także i w grobowcu Juljusza Michał Anioł nie miał w swem ręku przestrzeni — miała to być budowla w budowli. Dopiero projekt fasady S. Lorenzo, którą miał wykonać jako architektoniczno-plastyczną ozdobę kościoła rodziny Medyceuszów we Florencji, umożliwiał w wielkim stylu kompozycję figur i form budowlanych

ze szczegółowem uwzględnieniem artystycznego wrażenia. Ale projekt ten nie doszedł do skutku. I chociaż tutaj architektura mogłaby być tylko ramą, to pod względem artystycznym było przy tem nowem zadaniu stworzenia kaplicy grobowcowej wdzięczniejszem uzyskanie przestrzeni, dozwalającej nietylko na swobodniejsze rozszerzenie plastyki, ale dającej także całe światło w ręce artysty. Michał Anioł liczył się też z niem, jako czynnikiem istotnym. Dla postaci Nocy i postaci «Pensieroso» przewidział całkowite ocienienie oblicza, wypadek, który w plastyce niema poprzedników.



Michał Anioł. Grobowiec Wawrzyńca Medyceusza z postaciami poranka i wieczoru

Kaplica grobowcowa zawiera pomniki dwóch młodo zmarłych członków rodziny, księcia Wawrzyńca z Urbino i Juljana księcia de Nemours. Dawniejszy plan, obejmujący obszerniejszą reprezentację rodu, został porzucony [1]).

Schemat grobowców przedstawia ugrupowanie trzech postaci: zmarły, nie we śnie lecz żywy, jako postać siedząca, a do tego na pochyłych pokrywach sarkofagu dwie figury leżące, jako towarzysze. Są to pory dnia zamiast cnót, stanowiących zazwyczaj straż honorową zmarłego.

W tym układzie uderza nas odrazu coś szczególnego. Grobowiec nie stanowi samoistnej architektury z figurami, przystawionej do

[1]) Pewnem jest, że najpierw zaprojektowano kwadratowy, wolno stojący grobowiec, później myślano o pasie podwójnych pomników dla duków i magnifików, obydwa dla Giuliana i Lorenza. Jakiś czas był zamiar ustawienia naprzeciw chóru na ścianie z wejściem trzeciego grobowca, zaprojektowanego w połączeniu ze statuą Madonny. Gdy później powstał pomysł, zaraz potem zaniechany, wybudowania także podwójnego grobowca dla obydwóch papieży Medyceuszów, Leona X i Klemensa VII, zrezygnowano także i z tego grobowca dla magnifików i zadowolniono się tylko dwoma naprzeciw siebie stojącemi grobowcami dla duków.

ściany, lecz sarkofag ze swym szczytem stoi przed murem, a bohater siedzi w murze. Tak więc składają się na jedno wrażenie dwa przestrzennie całkiem różne elementa i to w ten sposób, że figura siedząca sięga głęboko aż pomiędzy głowy leżących postaci.

Dziwnym nadzwyczaj jest stosunek tych ostatnich do podstawy: wieka sarkofagu są tak krótkie a płaszczyzny tak spadziste, że postacie musiałyby się zsunąć na dół. Sądzono, że wieka te należy uzupełnić na dolnym końcu odwiniętą do góry końcową wolutą, aby w ten sposób umożliwić figurom pewne oparcie i tak się też stało w grobowcu Pawła III, w kościele św. Piotra (wzorowanym na Michale Aniele) [1]; z drugiej zaś strony podnosi się, że w ten sposób figury te ucierpiałyby, gdyż staiyby się miękkie i straciłyby swą elastyczność, którą się obecnie odznaczają. W każdym razie prawdopodobnem jest, że taki nienaturalny układ, który u każdego laika nastręcza pole do krytyki, musi mieć za autora artystę, który mógł wiele zaryzykować. Sądzę też, że sprawa ta tak, jak jest, załatwiona została tylko na odpowiedzialność Michała Anioła [2].

Rażące strony tego układu nie tkwią tylko w samej podstawie, ale i w górnej części spotykamy dysonanse, które nam początkowo wydają się trudno zrozumiałe. Niesłychanem jest, aby postacie mogły w tak bezwzględny sposób przecinać gzyms parapetu. Plastyka jest tutaj w oczywistej niezgodzie z gospodarzem, z architekturą. Sprzeczność ta byłaby nieznośną, gdyby się nie znalazło wyjścia z tej sytuacji. Ono tkwi w trzeciej postaci zamykającej, o ile ona jest w zupełnej zgodzie ze swą nyżą. Szło więc nietylko o trójkątny układ figur, lecz figury rozwijają się w swoim stosunku do architektury. Podczas gdy u Sansovina wszystko jednakowo w przestrzeniach nyż jest ustawione i uspokojone, mamy tutaj dyssonans, który dopiero musi być rozwiązany. Jest to ta sama zasada, której się trzyma Michał Anioł w ostatniej redakcji grobowca Juljusza, gdzie ciasne umieszczenie środkowej postaci rozwiązuje się w pięknych przestrzeniach bocznych pól. W największym zaś wymiarze dał on wyraz tym nowym artystycznym efektom w zewnętrznej budowie św. Piotra [3].

Nyża otacza całkiem ciasno wodzów; niema tutaj niepotrzebnej osłabiającej przestrzeni. Jest ona bardzo płytka tak, że plastyka wystę-

[1]) Grobowiec ten jest tylko lichą pozostałością pierwotnego wspaniałego projektu. Ernst Steinmann, Das Grabmal Pauls III in St. Peter in Rom. 1912.

[2]) Mamy na to bezpośredni dowód. Na rysunku opublikowanym przez Symondsa z British Museum (Life of M. A. I, 384) znajduje się figura na wieku sarkofagu podobnem do tego, rzucona od niechcenia, ale zupełnie wyraźna.

[3]) Por. Wölfflin, Renaissance u. Barock, str. 43.

puje nazewnątrz. Jak idzie myśl dalej, dlaczego właśnie nyża środkowa niema zwieńczenia frontonem a akcent przeskakuje na boki — tego tutaj wyłożyć nie można.



Michał Anioł. Noc

Głównym punktem widzenia przy architektonicznym podziale, było w każdym razie danie przez same drobne członki postaciom korzystnej oprawy. I może tutaj znajdzie się także usprawiedliwienie dla krótkich nakryć sarkofagów. Na nich leżą kolosalne postacie, ale one mają właśnie także takie wywierać wrażenie. Na całym świecie niema drugiej przestrzeni, gdzieby plastyka w równie potężny sposób się wypowiedziała. Cała architektura z jej smukłemi polami i swoją wstrzemięźliwością w wymiarach głębi ma służyć tutaj do podkreślenia wrażenia figur.

Co więcej, zdaje się, że właściwie zamierzonem było, aby postacie w przestrzeni czyniły wrażenie nadnaturalne. Przypomnijmy sobie, jak trudno jest tutaj znaleźć odstęp, jak jesteśmy formalnie ściśnięci, a cóż dopiero mamy powiedzieć, gdy wiemy, że miały być tutaj umieszczone jeszcze cztery dalsze figury rzek — leżące na ziemi. Wrażenie musiałoby być przygniatające. Są to wrażenia, które ze swobodą piękna renesansowego nie mają już nic wspólnego [1]).

Michałowi Aniołowi nie było wprawdzie sądzonem wykonać samemu budowli i jej plastycznego wyposażenia, ale dzisiaj niewidoczne już polichromowane sztukaterje, któremi Giovanni da Udine ozdobił kopułę (1532—1533 lub 4), były przez Michała Anioła zamierzone i według jego wskazówek Vasari (?) ustawił posągi; w ten sposób przynajmniej istotne jego myśli utrzymane zostały.

W kaplicy są niektóre szczególnie ważne rozczłonkowania utrzymane w tonie ciemnym; reszta jest zupełnie jednobarwna, białe na białem.

[1]) Model do jednej z postaci rzek odnalazł niedawno we Florencji Gottschewski i wystawiony on jest obecnie w akademji. Porówn. sprawozdanie o tem w Münchener Jahrb. d. bildenden Kunst, I (1906). W obecnem ustawieniu figur te rzeczne figury nie miałyby wprawdzie już miejsca dla siebie; w chwili ich koncepcji grupa górnych podstaw była jeszcze jaśniejszą i wyżej do góry wysuniętą.

Jest to pierwszy wielki przykład nowożytnej bezbarwności (budowa 1521—1524, ozdoby 1525 do około 1534).

Leżące postacie «pór dnia» spełniają — jak wyżej powiedziano — rolę zwykłych w takich razach cnót. Następcy w tym sensie wyzyskali ten typ, ale możliwość podkreślenia charakterystyki z motywami ruchu, w różnych porach dnia była o tyle większą, że już z tego powodu możnaby zrozumieć pomysł Michała Anioła.

Punktem wyjścia był jednak wogóle problem motywu leżenia, przyczem mógł on zyskać zupełnie nową konfigurację w połączeniu z linją pionową figury siedzącej [1]).

Starożytni mieli swych bogów rzecznych a porównanie z dwiema wspaniałemi antycznemi figurami, którym sam Michał Anioł na Kapitolu wyznaczył zaszczytne miejsce, jest dla poznania jego stylu bardzo pouczające.

Wyposaża on plastyczny motyw w bogactwo, przewyższające wszystko, co było dotychczas. Obrót ciała u Jutrzenki, która się ku nam przewala, przecięcia u podniesionego kolana Nocy nie mają nic sobie równego. Postacie te mają niesłychaną siłę podniecającą, gdyż są pełne rozbieżności w płaszczyznach i kontrastów kierunkowych w wielkim stylu. A przy tem bogactwie robią wciąż jeszcze wrażenie spokoju. Silny pęd ku wyzbyciu się formy spotyka się z jeszcze silniejszą wolą formy. Postacie są nietylko jasne w tem znaczeniu, że wyobrażeniu naszemu dają wszystkie istotne punkta stałe, przyczem główne kierunki natychmiast potężnie występują [2]), one żyją także w zupełnie prostych granicach przestrzeni; są ujęte i uszykowane i mogą być pojęte jako czyste reljefy. Zadziwiającem jest, jak Jutrzenka, przy całym ruchu, jest płaską w tem znaczeniu. Podniesiona lewa ręka daje spokojną płaszczyznę tła a zprzodu wszystko utrzymane jest w równoległej płaszczyźnie. Następcy Michała Anioła podpatrzyli

[1]) Ze specjalnych usiłowań wyjaśnienia pór dnia, te, mojem zdaniem, mają najwięcej widoków powodzenia, które się opierają na tekstach kościelnych, jak to wykazał ostatnio Brockhaus (Beilage zur Allgem. Zeitung 6/VII, 1906 J., Nr. 54), jakkolwiek mnie narazie nie przekonał. Nie można przecież przeoczyć tego, gdzie te figury są umieszczone: na sarkofagu z ciałem zmarłego. Czyż może być potężniejszy wyraz na oddanie tej myśli, że ciało przeznaczone jest na zniszczenie, jak to wyobrażenie zmiennego zjawiska, w kolosalnych postaciach, na grobowcach ciążących, przytłoczonych silnym gzymsem parapetu i całkowicie linji poziomej podporządkowanych. A nad niemi swobodnie do góry wznoszący się system wertykalny z żywym portretem «uwiecznionego». Tenże: Michelangelo u. die Medici-Kapelle. Leipzig 1909. Inne objaśnienie u Thodego, Kritische Untersuchungen I, str. 500.

[2]) W postaci Nocy prawa ręka zdaje się być zupełnie straconą dla widoku — ale tylko pozornie. Ona tkwi w nieobrobionym kawałku kamienia nad maską.

u niego wprawdzie ruch i usiłowali go nawet przewyższyć, ale jego spokoju nie zrozumieli, zwłaszcza nie Bernini.

Postacie leżące pozwalają na wykazanie najwyższego napięcia wrażenia kontrapostu, gdyż członki ze swym przeciwnym ruchem dadzą się bardzo blisko ze sobą zestawić. Problem formalny nie wyczerpuje tutaj jednakże treści postaci, moment naturalny występuje w sposób bardzo silny. Wieczór jest wzruszającem przedstawieniem człowieka zmęczonego, u którego członki się rozluźniają, i zdaje się być równocześnie wieczorem życia, a gdzież jest bardziej przekonywująco przedstawione przebudzenie się poranne, aniżeli tutaj?



Michał Anioł. Madonna Medici

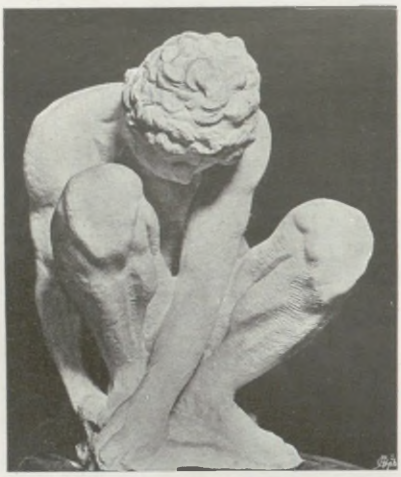
Zmienione uczucie żyje wprawdzie w tych wszystkich postaciach, ale Michał Anioł nie wznosi się już do swobodnego, wesołego oddechu Sykstyny. Wszelki ruch jest mocniejszy, cięższy, ciała ciążą jak masywy górskie, a wola zdaje się przenikać je z trudem i nierównomiernie. Zmarli przedstawieni są w postaci siedzącej. Grobowiec nie ma zamiaru przedstawienia wizerunku odpoczywającego zmarłego, lecz chce być pomnikiem człowieka żywego; proszę zaraz potem oglądnąć np. szereg okazałych barokowych pomników papieskich u św. Piotra w Rzymie. Ujęcie to miało swego poprzednika w grobowcu Innocentego VIII Pollaiuola u św. Piotra, ale tam błogosławiąca postać papieża jednak nie jest samą, lecz ma obok siebie leżącego zmarłego.

U Michała Anioła mamy postacie dwóch wodzów. Może to dziwić, że pomimo tego wybrał on motyw siedzący, i to niedbałą pozycję siedzenia, w czem jest wiele charakteru osobistego: u jednego głębokie zamyślenie, u drugiego całkiem chwilowe spojrzenie w bok. Żaden z nich nie ma pozy reprezentacyjnej.

Pojęcia o dystynkcji zmieniły się od czasu, gdy Verrocchio wy-

rzeźbił swego Colleoniego, a typ siedzącego wodza ustala się później nawet dla tak wielkiego dowódcy jak Giovanni delle bande nere (Florencja, przed kościołem S. Lorenzo).

Traktowanie postaci siedzących jako takie jest interesującem ze względu na liczne wcześniejsze rozwiązania tego zadania, które już dał Michał Anioł. Jedna z nich zbliża się do Jeremjasza ze stropu Sykstyny, druga do Mojżesza. U obydwóch jednakże przedsięwzięto charakterystyczne zmiany w kierunku wzbogacenia. Proszę zwrócić uwagę u Giuliana (z laską marszałkowską) na zróżniczkowanie kolan i niejednaką pozycję pleców. Podług tych wzorów będą odmierzane wszystkie późniejsze siedzące figury pod względem swej plastycznej treści i wkrótce nie będzie można przewidzieć końca tych skwapliwych wysiłków, aby się okazać interesującym w układzie wykręconych pleców, podniesionych nóg i odwróconych głów, przyczem oczywiście wewnętrzna treść musiała się zagubić.



Michał Anioł. Chłopiec (w Petersburgu)

Michał Anioł nie chciał zmarłych indywidualnie scharakteryzować i nie wdawał się w podobieństwo portretowe. I strój jest idealny. Nawet żaden napis nie objaśnia pomnika. Może to było i zamierzone, gdyż także pomnik Juljusza nie ma napisu [1]).

Kaplica Medyceuszów mieści w sobie jeszcze jedną postać siedzącą innego rodzaju: Madonnę z Dzieciątkiem (repr.). Wykazuje ona dojrzały styl Michała Anioła w najdoskonalszej formie i jest dla nas tem cenniejszą, że porównanie z analogicznem dziełem młodocianem Madonny z Brügge odzwierciedla jego artystyczny rozwój zupełnie jasno i co do zamiarów nie pozostawia żadnej wątpliwości. Jeżeli chce się wprowadzić kogoś w sztukę Michała Anioła, to najodpowiedniejszem zadaniem będzie rozpocząć od pytania, jak się Madonna Medici rozwinęła z Madonny z Brügge.

Przy tej sposobności trzebaby sobie zdać sprawę, jak całkiem

[1]) Zob. A. E. Brinckmann, Barockskulptur (Handbuch der Kunstwissenschaft, str. 56 i n.).

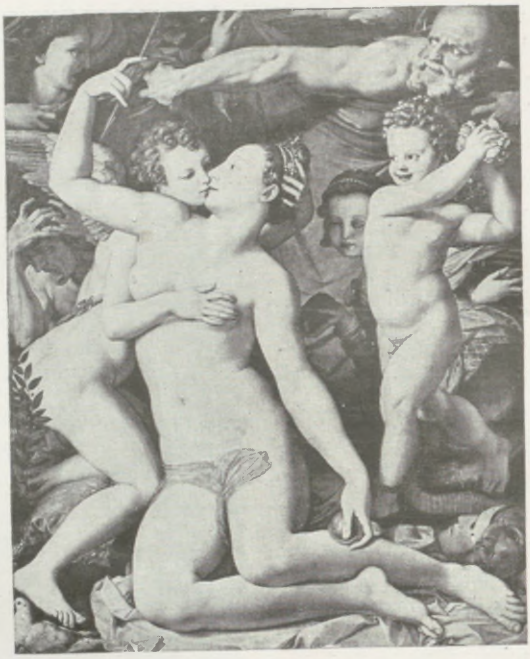
proste możliwości zastąpione zostały wszędzie bardziej skomplikowanemi; jak kolana nie są już ustawione obok siebie, lecz jak jedna noga jest założona, jak ręce są zróżniczkowane, jak jedna wysuwa się naprzód a druga wtyle jest ustawiona, przyczem plecy we wszystkich wymiarach się różnią; jak górna część ciała się przechyla naprzód, a głowa na bok się zwraca; jak Dzieciątko siedzi, jak na koniu, na kolanie matki, zwrócone ku przodowi, ale równocześnie wtył się obraca i rękami chwyta za pierś matki. A gdy się opanowało zupełnie ten motyw, to nasuwałoby się drugie rozważanie, dlaczego postać, pomimo tego wszystkiego może działać tak spokojnie. Pierwsze — wielość da się łatwo naśladować, ale drugie, zjawisko jako jedność, to już jest bardzo trudne. Grupa wydaje się bardzo prostą, gdyż jest jasną i da się objąć jednym rzutem oka, a robi wrażenie spokoju, bo cała jej treść łączy się w jedną zwartą formę ogólną. Pierwotny blok doznał, jak się zdaje, tylko nieznacznych zmian.



Michał Anioł. Chrystus

Może najwyższem dziełem Michała Anioła tego rodzaju jest chłopiec petersburski, kucający na ziemi i czyszczący sobie nogi [1]). Dzieło to wygląda, jakgdyby było rozwiązaniem oznaczonego zagadnienia, jakgdyby mu rzeczywiście szło o to, aby raz z najmniejszem rozluźnieniem i rozkawałkowaniem objętości wydobyć figurę jak najbogatszą. W ten sposób byłby Michał Anioł

[1]) Springer wiąże go w każdym razie błędnie z grobowcem Juljusza i chciałby widzieć w nim podbitego przeciwnika. Rafael u. M. A. II[3], 30. Zob. także Brinckmann, Barockskulptur, (Handb. d. Kunstwissenschaft), str. 56.



Bronzino. Alegorja

wyrzeźbił swojego chłopca wyciągającego cierń. Jest to czysty sześcian, ale z najwyższą podnietą do plastycznego wyobrażenia.

Jak w owym czasie stylizowano postać stojącą, o tem można mieć wyobrażenie w Chrystusie w rzymskiej Minerwie, który w ostatecznem wykończeniu nieudały, pod względem koncepcji musi być uznany za dzieło wybitne i ważne w skutkach. Rozumie się samo przez się, że Michał Anioł nie chciał już mieć do czynienia z postaciami ubranemi, to też stwarza Chrystusa nagiego: nie zmartwychwstałego z chorągwią zwycięską, on mu daje krzyż w rękę, a nadto trzcinę i gąbkę. Układ ten był mu zapewne sympatyczny ze względu na masę. Krzyż stoi na ziemi, a Chrystus trzyma go obu rękami. I teraz powstaje najprzód ważny motyw obejmującego ramienia, przecinającego piersi. Trzeba mieć na pamięci, że jest to motyw nowy i że np. u Bachusa o takiej możliwości wogóle nie można było jeszcze myśleć. Kierunek wyciągniętego ramienia wzmocniony jest głową odwróconą w przeciwnym kierunku, a w biodrach przygotowuje się dalsze przesunięcie, gdyż lewa noga cofnięta jest wtył, podczas gdy piersi zwrócone są na prawo. Nogi rozstawione są jedna za drugą i w ten sposób postać rozwinięta jest niespodziewanie w wymiarach

głębi, co w rzeczywistości dopiero wówczas działa silnie, gdy widziana jest w normalnym widoku. Zachodzi on wówczas, gdy wszystkie przeciwieństwa występują równocześnie [1]).

W dziedzinę jeszcze większych możliwości wkracza Michał Anioł tam, gdzie może skombinować figurę klęczącą ze stojącą, jak np. w t. zw. Zwycięstwie w Bargello; utwór dla naszego uczucia nie bardzo przyjemny, ale dla artystycznej rodziny mistrza mający szczególniejszy urok, jak tego dowodzą liczne naśladownictwa tego motywu. Pomijamy go, aby wspomnieć jeszcze tylko o ostatnich plastycznych fantazjach mistrza, a mianowicie o różnych projektach do Piety, z których najbogatszy z czterema postaciami (obecnie w katedrze we Florencji) przeznaczony był dla jego własnego grobowca [2]). Mają one to wspólnego, że zwłoki Chrystusa nie leżą już poprzecznie na łonie matki, lecz podniesione nieco do góry są zgięte w kolanach. Nie można było tutaj wydobyć pięknej linji, ale jej też Michał Anioł nie szukał. Pozbawione formy opadnięcie ciężkiej masy, to była jego ostatnia myśl, której pragnął dać wyraz swem dłótem. Malarstwo także przyswoiło sobie ten schemat, a gdy podobną grupę zobaczymy później u Bronzina, z przenikliwym zygzakiem kierunków i nieprzyjemnem ściśnięciem postaci, to trudnem do wiary jest, że mamy przed sobą generację, która zluzowała epokę Rafaela i Fra Bartolommea.

2. SĄD OSTATECZNY I CAPELLA PAOLINA

Michał Anioł z pewnością nie przystępował do wielkich malarskich zadań swego późnego wieku z taką odrazą, jak niegdyś, gdy miał wymalować strop w Sykstynie. Czuł potrzebę wypowiedzenia się w masach. W Sądzie Ostatecznym (1534—41) rozkoszuje się «prometejskiem szczęściem», aby wszystkie możliwości ruchu, pozycyj, skrótów, ugrupowań nagiej ludzkiej postaci móc urzeczywistnić. Pragnie te masy podać w sposób przepotężny i zalać niemi widza, i ten zamiar osiągnął. Obraz wydaje się zaduży dla tej przestrzeni; bez ram

[1]) Niestety, reprodukcja nasza nie daje takiego zdjęcia. Pozycja winna być wziętą więcej na lewo.

[2]) Obok znanej grupy w Palazzo Rondanini w Rzymie należałoby jeszcze zbadać podobne abozzo w zamku w Palestrynie. Ta uwaga, którą podałem już przed 25 laty w pierwszem wydaniu, przebrzmiała bez wrażenia. Tymczasem niezawiśle od niej Francuzi zrobili to samo odkrycie. Patrz pięknie ilustrowaną rozprawę w Gazette des beaux-arts, marzec 1907, przez A. Garniera, który za autentycznością tego dzieła żywo przemawia.

rozciąga się to ogromne przedstawienie na ścianie, niszcząc wszystko to, co przedstawiają tutaj freski dawniejszego stylu (!). Michał Anioł nie zważał na swe własne malowidło na stropie. Nie można oglądać tych dwóch rzeczy razem bez uczucia najdotkliwszej dysharmonji.

Układ sam w sobie jest wspaniały. Chrystus, wzniesiony bardzo wysoko, czyni potężne wrażenie. Unosi się do skoku; zdaje się rosnąć, gdy się patrzy na niego. Około niego straszny tłok dyszących zemstą męczenników; cisną się coraz więcej, coraz większe ich ciała — wymiar ich całkiem dowolnie zmieniony — gigantyczne postacie, niesłychanie silne masy. Wszelkie szczegóły zupełnie zanikają — wrażenie obliczone jest tylko na zgrupowane masy. Do Chrystusa doczepioną jest Marja, pozbawiona całkiem samodzielności, tak jak teraz w architekturze wzmacnia się pojedynczy pilaster towarzyszącym mu pół- lub ćwierćpilastrem.

Linjami rozdzielającemi są dwie poprzeczne, spotykające się w postaci Chrystusa; jak błyskawica idzie ruch jego ręki przez cały obraz aż na dół, nie dynamicznie, ale jako linja optyczna, a linja ta powtarza się na drugiej stronie. Byłoby niemożliwem bez tego symetrycznego porządku położyć główny nacisk na główną postać.

Natomiast w Capella Paolina, gdzie znajdują się obrazy historyczne ostatniej jego starości (Nawrócenie się św. Pawła i Ukrzyżowanie św. Piotra), wszelka symetrja została porzuconą a zlekceważenie formy uczyniło jeszcze dalszy postęp. Obrazy przytykają bezpośrednio do rzeczywistych pilastrów, a z dolnego brzegu występują półpostacie. To już oczywiście nie jest styl klasyczny. Ale też nie jest to starcza obojętność: w energji przedstawienia Michał Anioł przewyższa samego siebie. Potężniej nie może być namalowanem Nawrócenie się św. Pawła, jak to jest tutaj zrobione. Sposób, w jaki Chrystus ukazuje się zboku u góry i promieniem swym uderza w Pawła, a on osłupiały nasłuchuje głosu idącego za nim z góry — tak jest opowiadanie tego zdarzenia raz na zawsze już ustalone i przewyższa znacznie podobne przedstawienie w serji arrasów Rafaela. Pominąwszy poszczególne ruchy, to główny efekt u Rafaela jest dlatego poroniony, że rzucony na ziemię Paweł w zbyt wygodnej pozycji ma przed sobą zagniewanego Boga; Michał Anioł wiedział dobrze, co czyni, gdy ustawił Chrystusa nad Pawłem, za jego karkiem tak, że on go widzieć nie może; sposób, w jaki głowę podnosi i nasłuchuje, każe nam rzeczywiście widzieć w nim oślepionego, do którego brzmi głos z nieba. Na kobiercu widzimy konia wyrywającego się na bok. Michał Anioł ustawił go tuż przy Pawle w ostrym ruchu przeciwnym, skierowanym w głąb obrazu. Cała ta grupa jest niesymetrycznie przesunięta na lewy



Michał Anioł. Nawrócenie św. Pawła

brzeg obrazu, a jedyna wielka linja, która stromo prowadzi od Chrystusa, przechodzi w bardziej płaskiem nachyleniu na drugą stronę. Jest to jego ostatni styl. Przenikliwe linje przecinają obraz. Ciężkie skłębione masy, a obok ziejąca pustka.

Także i odpowiednik tego obrazu, Ukrzyżowanie św. Piotra, skomponowany jest w podobnie przeraźliwych dysonansach.

3. MANIERYZM

Nikt nie będzie czynić Michała Anioła osobiście odpowiedzialnym za los sztuki w środkowych Włoszech. Był takim, jakim być musiał, i jest wielkim nawet w manierze swego stylu starczego. Ale wpływ jego był straszny. Wszelkie piękno mierzono teraz sprawdzianem jego dzieł, a sztuka, która tutaj wśród szczególnych indywidualnych warunków przyszła na świat, staje się sztuką powszechną.

Koniecznem jest przypatrzeć się zjawisku «manieryzmu» nieco bliżej.

Wszyscy szukają teraz ogłuszających wrażeń mas. O architektonice Rafaela już nikt nie chce słyszeć. Ładne przestrzenie, piękne wymiary, stały się obcemi pojęciami. Przytępiło się uczucie względem tego, czego można żądać od płaszczyzny i przestrzeni. Artyści prześcigają się w nieznośnem napychaniu obrazów, w lekceważeniu formy, szukającem umyślnie sprzeczności pomiędzy przestrzenią a jej wypełnieniem. Nie wymaga się nawet postaci, już poszczególne głowy mają wstrętny stosunek do ram, wolna zaś plastyka ustawia swe kolosalne figury na drobniutkich podstawach (Neptun Ammanatiego na Piazza della Signoria we Florencji).

Wielkość Michała Anioła leży w jego bogactwie ruchu. Iść w duchu Michała Anioła znaczy posługiwać się członkami i w ten sposób wkraczamy w świat pomnożonych zwrotów i skręceń, gdzie zbyteczna akcja krzyczy do nieba. Nikt już nie wie, co to znaczą zwykłe gesty i naturalne poruszenia. W jakże szczęśliwem położeniu znajduje się Tizian, gdy pomyślimy tylko o jego spoczywających nagich kobietach — w przeciwieństwie do tych Włochów środkowej Italji, którzy muszą przedstawić najbardziej skomplikowane ruchy, aby uczynić Venus interesującą dla oczu swej publiczności (Proszę porównać jako przykład Venus przypisywaną Vasariemu w Galerji Colonna z motywem strąconego Heljodora). A co przytem jest najgorsze to to, że oni byliby sobie niewątpliwie wyprosili bardzo energicznie współczujące pożałowanie.

Sztuka stała się całkiem formalistyczną i nie ma już żadnego związku z naturą. Stwarza motywy ruchu według własnych recept, a ciało jest tylko schematyczną maszyną członków i muskułów. Wobec Bronzina «Chrystusa w otchłani» mamy wrażenie, iż mamy przed sobą gabinet anatomiczny. Wszystko jest teraz anatomiczną wiedzą; naiwnego patrzenia na świat ani śladu.

Odczucie materji, poczucie miękkości skóry i uroku powierzchni przedmiotów zdaje się być zamarłem. Wielka sztuka wypowiada się w plastyce, a malarze stają się malarzami plastyki. W niesłychanem zaślepieniu zrzucili ze siebie całe swe bogactwo, aby stać się dziadami. Dawniejsze, pełne wdzięku tematy, jak Adoracja pasterzy lub Pochód trzech króli, nie są teraz niczem innem, jak tylko pobudką do mniej lub więcej obojętnych konstrukcyj krzywizn nagich ciał.

Gdy Pellegrino Tibaldi ma malować chłopów, wracających z pola, aby złożyć hołd Dzieciątku (reprod.), to robi z tego mieszaninę ciał atletycznych, Sybill i Aniołów Sądu ostatecznego. Każdy ruch jest wymuszony a całość śmiesznie skomponowana. Obraz robi wrażenie urągowiska, a przecież Tibaldi należy jeszcze do najlepszych i najpoważniejszych.



Vasari. Wenus i Amor (dzień)

Rodzi się pytanie, gdzie się podziała uroczystość renesansu? Dlaczego obraz taki, jak Tiziana Marja, idąca do świątyni, około r. 1540, we Włoszech środkowych jest nie do pomyślenia. Ludzie stracili radość życia. Szuka się czegoś ogólnego, co leży poza granicami tego świata, a schematyzowanie połączyło się doskonale z uczonem antykwarstwem. Różnorodność szkół znika. Sztuka przestaje być popularną. W tych warunkach nic już nie mogło jej pomóc. Ona zamarła od korzeni, a nieszczęsna ambicja, aby przedstawiać tylko rzeczy monumentalne najwyższego gatunku, jeszcze ten proces popiera.

Sama ze siebie sztuka ta nie mogła się odmłodzić, zbawienie musiało przyjść z zewnątrz. Na germańskiej północy Włoch wytryska źródło nowego naturalizmu. Nie zapomina się wrażenia, które wywiera Caravaggio, gdy ma się przytępione zmysły wyhodowane na obojętności manierystów. Po raz pierwszy znowu mamy wyobrażenie z pierwszej ręki i uczucie, które dla artysty było przeżyciem. Złożenie do grobu, w Galerji watykańskiej, pod względem treści może być sympatycznem dla niewielu z pośród nowożytnej publiczności, ale przecież musiała być jakaś przyczyna, że malarz, który czuł w sobie tak niesłychaną siłę, jak młody Rubens, uważał za stosowne je skopjować w dużym wymiarze, i gdy weźmiemy pod uwagę tylko jedną

postać płaczącej dziewczyny, to znajdziemy u niej plecy namalowane takim kolorem i w takiem świetle, że wobec tej słonecznej rzeczywistości wszystkie fałszywe pretensje manieryzmu w proch się obróciły, jak pusty sen. Nagle świat staje się znowu bogaty i radosny. Naturalizm XVII w., a nie bolońska akademja, jest prawdziwym spadkobiercą renesansu. Dlaczego on w walce ze sztuką «idealną» eklektyków ulec musiał, to jedno z najbardziej interesujących pytań, które można sobie postawić w historji sztuki[1]).



P. Tibaldi. Hołd pasterzy

[1]) O tym procesie rozwojowym, który należy uważać za wyraźny styl przejściowy, por. Herman Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom u. Florenz I, II. Berlin 1920.

CZĘŚĆ DRUGA

1. NOWE PODSTAWY DUCHOWE

Benozzo Gozzoli opowiedział nam w Campo Santo w Pizie pomiędzy innemi starotestamentowemi historjami, także Zawstydzenie Noego. Jest to prawdziwe opowiadanie quattrocenta szerokie i wyczerpujące, gdzie widać upodobanie opowiadającego do przedstawienia z całą dokładnością alkoholowego zamroczenia patrjarchy. Zaczyna on z dosyć daleka. Było sobie piękne jesienne poobiedzie a dziadzio bierze ze sobą dwoje wnucząt i idzie z niemi, aby obejrzeć winobranie. I prowadzi nas do parobków i dziewek, obrywających winne grona, rzucających je do koszów i gniotących je w kadzi. Wszędzie bije życie od wesołych żyjątek, nad strumykiem siedzą ptaki a jedno z dzieci zabawia się pieskiem. Dziadzio staje i zażywa wesołej chwili. Tymczasem wygnieciono świeże wino i podają go panu do spróbowania. Własna żona przynosi mu kubek i wszyscy nie odrywają oczu od jego ust, podczas gdy on badawczo zatrzymuje napój na języku. Sąd wypadł dobrze, gdyż ojciec Noe znika w tylnej altanie, gdzie mu wstawiono wielką beczkę z nowem winem, a potem przychodzi nieszczęście; spity do nieprzytomności leży stary dziadek przed bramą pięknego, pstro namalowanego domu i nieprzyzwoicie się obnażył. Z głębokiem zdziwieniem patrzą się dzieci na tę dziwną zmianę, podczas gdy żona przedewszystkiem odpędza dziewki od tego miejsca. One niechętnie zakrywają sobie twarz a jedna z nich stara się poprzez rozstawione palce uchwycić przynajmniej cośkolwiek z tego widowiska.

Podobne opowiadanie po roku 1500 już się nie powtórzy. Ściśle i bez rzeczy ubocznych rozwija się scena z niewieloma postaciami. Niema tutaj jedynie opowiadania, lecz dramatyczne jądro historji. Nie pozwala się na rodzajowe przędziwo, sprawa jest brana na serjo. Widz niema być ubawiony, lecz porwany. Uczucie staje się głównym przedmiotem, a wobec zainteresowania się człowiekiem, znika cała pozostała treść świata.

W galerji, gdzie cinquecentyści wiszą razem, pierwsze wrażenie, jakie widz odbiera, tkwi w jednostronnym temacie: są to same ludz-



Verrochio. Chrzest Chrystusa

kie ciała, które sztuka tworzy, wielkie ciała, wypełniające całe obrazy a wszędzie wykluczone są surową myślą, rzeczy podrzędne. To co się odnosi do obrazów stalugowych, to ma jeszcze silniejsze znaczenie dla malarstwa ściennego. Jest to inny rodzaj ludzi, którzy przed nami stają, a sztuka szuka wrażeń, nie uznających już kontemplacyjnej radości w wielości przedmiotów.

1.

Cinquecento rozpoczyna się całkiem nowem wyobrażeniem o ludzkiej wielkości i godności. Wszelki ruch staje się potężniejszym, uczucie ma głębszy, bardziej namiętny oddech. Widoczne jest ogólne wzmożenie się ludzkiej natury. Wytwarza się poczucie dla rzeczy znaczących, uroczystych i wspaniałych, w przeciwieństwie do nich musiało się quattrocento wydawać w swych gestach nieśmiałem i skrępowanem. To też teraz każdy wyraz przełożony zostaje na nowy język. Krótkie jasne tony stają się głębokie i perliste, a świat usłyszy znowu wspaniały grzmot wysokiego patetycznego stylu.

Przy Chrzcie Chrystusa — dajmy na to u Verrocchia — odbywa się ta ceremonja z naglącym pośpiechem, z trwożliwą dobrodusznością, może bardzo uczciwie odczutą, która jednakże młodej generacji wydawała się pospolitą. Proszę porównać obraz Chrztu Verrocchia z grupą A. Sansovina na Baptysterjum. On zrobił z tego coś całkiem nowego. Chrzciciel nie zbliża się dopiero, on już stoi, zupełnie spokojny. Pierś jego jest ku nam zwrócona, nie do Chrystusa. Jedynie energicznie na bok zwrócona głowa idzie za kierunkiem wyciągniętego ramienia, trzymającego miseczkę nad głową Chrystusa. Niema tutaj stroskanego kroczenia i pochylania się; akt odbywa się z pewną ociężałą powściągliwością, jako czynność symboliczna, której waga spoczywa nie na skrupulatnie dokładnem wykonaniu. Św. Jan u Ver-

rocchia oczyma idzie za kierunkiem wody, u Sansovina wzrok jego spoczywa na twarzy Chrystusa [1]).

Pomiędzy rysunkami w Uffiziach znajduje się zupełnie podobny projekt do obrazu chrztu w duchu cinquecenta, autorstwa Fra Bartolommea.



A. Sansovino. Chrzest Chrystusa

I w podobny sposób zostaje przetworzony Chrystus, ma on być panem i władcą a nie biednym nauczycielem. Niepewnie stoi u Verrocchia w strumyku a woda oblewa mu chude nogi. Późniejsza epoka i tak porzuca pozycję we wodzie, gdyż nie chce poświęcać jasności postaci dla płaskiej rzeczywistości, pozycja stojąca sama staje się jednakże swobodną i dystyngowaną. U Sansovina mamy pełną polotu pozę z cofniętą wbok prawą nogą. Zamiast kanciastego, porąbanego ruchu powstaje piękna, płynna linja. Plecy są cofnięte a tylko głowa nieco pochylona. Ręce skrzyżowane na piersiach wyrażają naturalne spotęgowanie tradycyjnego motywu rąk złożonych do modlitwy [2]).

Tak wygląda wielki gest XVI w. Jest on już u Leonarda, cichy i delikatny, tak jak jego sztuka. Fra Bartolommeo żyje nowym patosem i mową porywającą, jakgdyby pod naporem wichury.

Modlitwa Matki Miłosierdzia i błogosławieństwo jej zmartwychwstałego Syna są pomysłami najwyższego rodzaju; jak tam modlitwa rozpala całą postać, a jak Chrystus tutaj błogosławi dobitnie i pełen godności — to w porównaniu z tem, co przedtem powiedziano, musi się wydawać jak dziecinna zabawka. Michał Anioł nie jest patetykiem od urodzenia, on długo nie mówi, u niego słyszy się szum patosu, jakby w jakiemś potężnem podziemnem źródle, ale pod względem roz-

[1]) Miseczka u Sansovina jest w położeniu płaskiem. Przedtem przedstawiano ją z archaiczną dokładnością w pozycji przewróconej i jeszcze Giov. Bellini za wartość jej wypróżnia aż do ostatniej kropli. Obraz w Vicenzy z r. 1500.

[2]) Grupa bronzowa Verrocchia w Orsanmichele z Chrystusem i Tomaszem może podlegać tej samej krytyce. Chrystus, który własnemi rękoma ranę swą obnaża i sam patrzy się na tę operację, jest pod względem motywu zbyt nisko pojętym. Żaden późniejszy artysta nie byłby w ten sposób tematu tego traktował.

machu gestów niema sobie równego. Niech wystarczy wskazanie na postacie Stwórcy w kaplicy Sykstyńskiej. Rafael w swych męskich, rzymskich latach przejął się zupełnie nowym duchem. Cóż to za wspaniałe odczucie tkwi w projekcie do arasu z ukoronowaniem M. Boskiej; co za rozmach w geście dawania i przyjmowania! Musi to być silna osobistość, aby te potężne motywy wyrazu utrzymać na wodzy. Jak one przygodnie razem z artystą się ulatniają, wykazują w sposób pouczający kompozycje pięciu świętych w Parmie (sztych Marca Antonia B 113), dzieło ze szkoły Rafaela, której niebiańskie postacie należy porównać z całkiem jeszcze nieśmiałą grupą Chrystusa w Dyspucie młodocianego mistrza.

Do tego przesadnego patosu mamy literacki odpowiednik w sławnym poemacie Sannazara o narodzeniu Chrystusa (De partu virginis [1]). Poeta postawił sobie za zadanie wyzbyć się, o ile możności, prostego tonu opowiadania biblijnego a natomiast wyposażył je całą pompą i patosem, na który tylko mógł się zdobyć. Marja jest przedewszystkiem boginią, królową. Pokorne słowa «Fiat mihi secundum verbum tuum», są opisane w długiej i napuszystej tyradzie, nie odpowiadającej wcale sytuacji biblijnej; Ona spogląda ku niebu:

oculos ad sidera tollens
adnuit et tales emisit pectore voces:
Jam jam vince fides, vince obsequiosa voluntas:
en adsum: accipio venerans tua jussa tuumque
dulce sacrum pater omnipotens etc.

Blask przenika izbę: ona poczęła. Grzmi z jasnego nieba

ut omnes audirent late populi, quos maximus ambit
Oceanus Thetysque et raucisona Amphitrite.

2.

Obok dążności w kierunku wielkiej i wybujałej formy, spotykamy się z tendencją przytłumiania wyrazu afektu, która może w wyższym jeszcze stopniu jest charakterystyczną dla fizjognomji tego stulecia. Tę wstrzemięźliwość ma się na myśli, gdy się mówi o «klasycznym spokoju» postaci. Przykłady jej leżą tuż obok. W chwili najwyższego wzruszenia, gdy Marja ma przed sobą nieżywego syna, nie lamentuje wcale, nawet nie płacze: spokojna, bez łzy w oku, bólem nie skręcona, rozciąga ramiona i patrzy do góry. Tak ją narysował Rafael (sztych

[1]) Dzieło ukazało się w r. 1526. Autor podobno piłował je przez 20 lat.

Marca Antonia). U Fra Bartolommea składa zmarłemu, u którego także niema ani śladu cierpienia, pocałunek na czole, bez porywczości i skargi, i tak też przedstawił tę sytuację Michał Anioł w Piecie w jeszcze wyższym i bardziej umiarkowanym stylu, aniżeli inni, za pierwszym swym rzymskim pobytem.



Pietà. Sztych Marc Antonia [1])

Gdy w «Nawiedzeniu» Marja z Elżbietą z błogosławionemi ciałami się obejmują, jest to spotkanie dwóch tragicznych królowych, powolne, uroczyste, milczące powitanie (Sebastiano del Piombo, Luwr), a nie to wesołe, pospieszne zetknięcie się, gdzie młoda, uprzejma pani we wdzięcznem pochyleniu się przekonuje starą ciotkę, aby nie robiła tyle korowodu. A w scenie Zwiastowania Marja nie jest już dziewczęciem, oglądającem z radosnem przerażeniem nieoczekiwane odwiedziny, jak to widzimy u Filippa, u Baldovinettiego lub Lorenza di Credi, nie jest też ona tą pokorną dziewicą ze spuszczonemi oczyma, przystępującą do bierzmowania, lecz pewna siebie, w książęcej postawie, przyjmuje Anioła, nie inaczej jak dystyngowana dama, przyzwyczajona do tego, by nie dać się niczem zaskoczyć [2]).

[1]) Skała z drzewami pochodzi ze sztychu Lucasa van Leyden.

[2]) Już Leonardo gani współczesnego malarza, u którego Marja przy Zwiastowaniu popada w takie poruszenie, jakgdyby chciała rzucić się z okna. Albertinelli i Andrea del Sarto uchwycili, być może, pierwsi w całej czystości ton cinquecenta. Antycypacją tego zjawiska jest Zwiastowanie Piera dei Franceschi w Arezzo. Najwspanialsze przedstawienia tego zjawiska mamy w obrazie Marcella Venusti (Lateran). Koncepcja zdradza ducha Michała Anioła. Powtórzenia tego obrazu u S. Caterina ai Funari w Rzymie i i., a poza tem rysunek u Uffiziach (Berenson, 1644: I see no reason why it should not be given to Venusti).

Nawet uczucie macierzyńskiej miłości i pieszczotliwości jest przytłumione. Madonny Rafaela, jego rzymskiej epoki, wyglądają zupełnie inaczej, jak jego poprzednie. Byłoby to nieodpowiedniem dla dystyngowanej już Marji, przyciskać tak Dzieciątko do policzków, jak to czyni Madonna Tempi (Monachjum). Następuje już pewne oddalenie. Także i Madonna della Sedia jest matką dumną, nie kochającą, która zapomina o świecie, a gdy u Madonny Franciszka I Dzieciątko biegnie do matki, uderza nas to, z jak małem zainteresowaniem ona ku niemu się zwraca.

3.

Włochy ustaliły w XVI w. pojęcie dystynkcji, które na Zachodzie do dziś dnia się utrzymuje. Cała masa gestów i ruchów znika z obrazów, gdyż wydają się zbyt ordynarne. Ma się wyraźne uczucie, że się jest przeniesionym do innej klasy towarzyskiej, ze sztuki mieszczańskiej rodzi się arystokratyczna. To, co się wyrobiło w wyższych sferach towarzyskich pod względem zróżniczkowania cech charakterystycznych zachowania się i uczucia, zostaje przejęte, i całe chrześcijańskie niebo, święci i bohaterowie muszą być teraz przestylizowani na dystynkcję. Wówczas powstaje też szczelina pomiędzy tem, co ludowe, a co szlacheckie. Gdy na Wieczerzy Ghirlandaja z r. 1480 Piotr wskazuje palcem wtył na Chrystusa, to jest to gest ludowy, który wysoka sztuka uważa już za niedopuszczalny. Leonardo jest już wybredniejszym, a przecież i on budzi tu i ówdzie zgorszenie w czystym smaku cinquecenta. Zaliczam tutaj np. gest apostoła w Wieczerzy (na prawo), trzymającego jedną rękę otwartą, a grzbietem drugiej dłoni w nią uderzającego; jest to jeszcze i dzisiaj będący w użyciu i zrozumiały gest wyrażeniowy, który jednakże wysoki styl odrzucił razem z innemi. Zaprowadziłoby nas za daleko przedstawienie tutaj chociażby wyczerpująco tego procesu «odczyszczenia». Kilka przykładów niech starczy za wiele.

Gdy w Uczcie u Heroda przynoszą głowę św. Jana na stół, to u Ghirlandaja widzimy króla pochylającego głowę na bok i zaciskającego ręce, słyszy się jego biadanie. Późniejszej generacji wydawało się to mało królewskiem, u Andrea del Sarto widzimy leniwie odpychającą, wyciągniętą rękę i milczące odtrącenie.

Gdy Salome tańczy, to u Filippa lub Ghirlandaja skacze ona po pokoju, z niepohamowaną gwałtownością szkolnej dziewczyny; dystynkcja XVI w. domaga się umiarkowanego zachowania się, córka książęca może się poruszać w tańcu tylko powoli, i tak ją też namalował Andrea. Wytworzyły się ogólne pojęcia o eleganckiem siedzeniu

i chodzeniu. Zacharjasz, ojciec św. Jana, był sobie pospolitym człowiekiem, ale żeby zakładał nogę na nogę, przy pisaniu nazwiska nowonarodzonego, jak to widzimy u Ghirlandaja, to nie wypada dla bohatera historji w epoce cinquecenta.



Sebastiano del Piombo. Nawiedzenie

Prawdziwie dostojna osoba ma być powolną w swym ruchu i zachowaniu się, nie rzucać się w swej postawie, nie ma mieć sztywnych pleców przy prezentacji; pozornie jest niedbała, gdyż zawsze może się pokazać. Bohaterowie Castagna są po większej części zwykłymi samochwałami; tak nie przedstawia się żaden człowiek dystyngowany. Także i typ Colleoniego w Wenecji, w XVI w. musiał być uważanym za pyszałka. A sposób, w jaki kobiety, odwiedzające położną u Ghirlandaja, maszerują zbyt prosto jak kołki, otrzymał później pewien mieszczański posmak; dama dystyngowana ma mieć chód niedbały i swobodny.

Włoskie nazwy dla tych nowych pojęć znajdziemy w Cortigianie hrabiego Castiglioniego, w książce o doskonałym kawalerze (1516). Daje ona nam zapatrywania, panujące na dworze w Urbino, które było wówczas miejscem, gdzie zbiegało się wszystko, co we Włoszech miało pretensje do rangi i wykształcenia; była to uznana szkoła delikatnych obyczajów. Wyrażeniem dla dystyngowanej eleganckiej nonszalancji jest la sprezzata desinvoltura. Księżna, która panowała na tym dworze, sławioną jest ze swej dyskretnej elegancji: modestia i grandezza jej mowy i gestów czynią ją księżną. Dowiadujemy się dalej dużo o tem, co licuje z godnością szlachcica lub z nią się nie zgadza [1]).

[1]) Jest np. dla szlachcica bardziej zaszczytnem być raczej średnim aniżeli dobrym graczem w szachy, gdyż możnaby myśleć, że on tej trudnej grze poświęca

Spokojna, utemperowana powaga wysuwaną jest zawsze jako jej istotna cecha. Quella gravità riposata, którą się odznaczają Hiszpanie. Podnosi się — i widocznie było to wówczas coś zupełnie nowego, — że człowiekowi dystyngowanemu nie przystoi brać udziału w szybkich tańcach (non entri in quella prestezza de' piedi e duplicatti ribattimenti), i taki sam nakaz obowiązuje damy: mają one unikać wszelkich gwałtownych ruchów (non vorrei vederle usar movimenti troppo gagliardi e sforzati). Wszystko ma mieć la molle delicatura.

Dyskusja na temat co się godzi a co nie, rozciąga się oczywiście także na mowę i gdy Castiglione pod tym względem zezwala na wielką swobodę, to w popularnej książce o dobrych obyczajach autorstwa della Casa (il Galateo) spotykamy się już z daleko surowszym ochmistrzem. Także i dawniejsi poeci ulegają naganie, a krytyk XVI w. dziwi się, że nawet z ust Beatrice Dantego wychodzą słowa, które właściwie należą do tawerny.

Nalega się w XVI w. wszędzie na godność i zachowanie się i przytem traktuje się rzecz poważnie. Quattrocento musiało się wydawać tej nowej generacji jak jakieś zuchwałe, powierzchowne dziecko. Niezrozumiałą naiwnością jest teraz, że np. na pomniku grobowym dwaj śmiejący się chłopcy z tarczami herbowemi mogli się rozpierać, jak to miało miejsce na grobowcu Marsupiniego w S. Croce, dziele Desideria. Na tem miejscu powinny się były znajdować żałobne putta, albo raczej wielkie bólem poruszone postacie (cnoty), gdyż dzieci nie mogą przecie być poważnemi [1]).

4.

Tylko rzeczy wybitne mają znaczenie. W historjach quattrocentystów mamy niesłychaną ilość rysów rodzajowych i idylicznych, mających tylko luźny związek z głównym tematem, które jednakże przez swą bezpretensjonalność budzą zachwyt u dzisiejszego widza. Mówiliśmy już o tem, przy sposobności historji Noego Gozzola. Artystom tym nie szło o wywołanie jednolitego wrażenia, oni chcieli tylko uradować publiczność wielością pomysłów. Gdy na obrazie ściennym Signorellego w Orvieto błogosławieni otrzymują niebieskie korony, anio-

wiele czasu. Dzisiejsza fałszywa pokora pojawia się także tutaj chyba po raz pierwszy: kto się chce chwalić, niech to czyni tylko jakby mimochodem, tak aby się zdawało, że tylko niechcąco rozmowa zeszła na jego zasługi.

[1]) Żałobne putta pojawiają się już w XV w. w Rzymie, gdzie zawsze panował uroczystszy nastrój, aniżeli we Florencji. Wiek XVII odnajduje znowu naiwność, która mu pozwala wprowadzać na grobowce wesołe dzieci, coprawda tylko bardzo młode.

Biblioteka Polityczna
A. S. G.

łowie grają w powietrzu; ale jeden z nich, który swój instrument musi dopiero nastroić, oddaje się tej czynności w chwili najuroczystszej i to na miejscu najbardziej widocznem. Mógł on to przecież pierwej uczynić [1]).

W kaplicy Sykstyńskiej namalował Botticelli wyjście Żydów z Egiptu. Wyjście narodu, jakaż to heroiczna scena! Ale jakiż u niego jest główny motyw? Kobieta z dwoma małymi chłopcami, młodszego prowadzi starszy brat, ale on nie chce iść i wiesza się z płaczem u ręki matki, która go za to łaje. Jest to bardzo miłe, ale który z nowszych artystów miałby odwagę przedstawić ten motyw niedzielnego rodzinnego spaceru właśnie w takim związku?

W tej samej kaplicy przedstawił Cosimo Roselli wieczerzę. Na przedzie obrazu daje martwą naturę, z wielkiem świecącem naczyniem metalowem, obok zaś psa, przewalającego się z kotem, a jeszcze dalej widzimy pieska, siedzącego na tylnych nogach — i cały nastrój świętego obrazu oczywiście przepadł, ale nikt się tem nie gorszył, a przecież malarz malował swój obraz w kaplicy domowej Pana Chrześcijaństwa.

Byli artyści, jak wielki Donatello, którzy mieli odczucie dla jednolitego ujęcia momentu historycznego. Jego utwory historyczne są bezwarunkowo najlepszemi opowiadaniami XV w. Innym było niezmiernie trudno skupić się, zrezygnować z tematów wyłącznie bawiących i dać przedstawienie zdarzenia poważnie. Leonardo przestrzega, że malowana historja musi wywierać na widza podobne wrażenie, jak gdyby on sam w niej brał udział [2]). Ale jak to rozumieć, skoro na obrazie widzi się całe masy ludzi, stojących zupełnie obojętnie, lub też bezmyślnie patrzących się wokoło. U Giotta bierze czynny udział każdy uczestnik we właściwy sobie sposób, albo w biernej akcji, ale w quattrocencie zjawia się natychmiast ów niemy chór ludzki, który tylko dlatego jest cierpiany, że zainteresowanie dla przedstawienia samej egzystencji i charakterystycznego bytowania stało się silniejszem od przejęcia się akcją i wzajemnem ustosunkowaniem. Są to najczęściej fundatorowie i ich rodzina, którzy na scenie chcą być widoczni, często tylko mieszczańskie znakomitości w ten sposób uczczone, bez przymusu odegrania jakiejkolwiek roli w scenie obrazu. L. B. Alberti nie żenuje się w swym traktacie o malarstwie upominać się wyraźnie o ten zaszczyt dla swej osoby [3]).

Przechodząc pokolei cykl fresków na ścianach kaplicy Sykstyń-

[1]) Także i w obrazie wotywnym ukazuje się grający anioł, całkiem odosobniony u stóp tronu (Signorelli, Carpaccio), i pytamy się znowu, co to za usposobienie być musiało, które zniosło taką dysharmonję w nabożnym obrazie.

[2]) Księga o malarstwie (wyd. Ludwiga) Nr. 188 (246).

[3]) Mniejsze pisma (wyd. Janitschka) str. 162 (163).

skiej uderzeni jesteśmy znowu tą obojętnością malarza dla tematu; jak mu mało na tem zależy, aby wysunąć w pierwszym rzędzie właściwych aktorów zdarzenia; jak wszędzie, mniej lub więcej, wśród konkurencji różnych interesów, rzeczy istotne zagrożone są przez mniej istotne. Czy widział kto kiedy, aby prawodawca taki jak Mojżesz, miał takie obojętne audytorjum, jak na obrazie Signorellego? Widz nie może się wyznać prawie w sytuacji. Możnaby przypuszczać, że przynajmniej Botticelli będzie tym artystą, który w powstaniu bandy Korahitów potrafi przedstawić namiętne wzburzenie, udzielające się całym masom. Ale jakżeż prędko gaśnie i u niego poruszenie w szeregach sztywnej asystencji.

Silnem musiało być wrażenie, gdy po raz pierwszy, obok tych historyj quattrocenta, ukazały się kobierce Rafaela z dziejami apostołów, obrazy, gdzie sprawa traktowaną jest całkiem na serjo, a scena oczyszczona jest z próżniaczego tłumu, i gdzie występuje także energja dramatycznego ożywienia, widza bezpośrednio chwytająca. Gdy św. Paweł mówi w Atenach kazanie, to mamy tam nietylko statystów i głowy pełne charakteru, ale na twarzy każdego z nich wypisane jest, jak go słowo porywa i jak on za niem idzie; a gdy dzieje się coś dziwnego, jak nagła śmierć Ananjasza, to wszyscy, którzy się na to patrzą, cofają się wtył z bardzo wymownym gestem zdziwienia i przerażenia, podczas gdy wszyscy Egipcjanie mogli się wytopić w Czerwonem morzu, a malarz quattrocenta nie przedstawił przytem ani jednego Żyda, któryby się tem przejmował.

Dopiero wiekowi XVI danem było, jeżeli nie odkrycie świata uczuć i wielkich ludzkich poruszeń umysłu, to przynajmniej ich artystyczne wyzyskanie. Silne zainteresowanie w psychicznych przeżyciach jest cechą charakterystyczną jego sztuki. Kuszenie Chrystusa byłoby zupełnie odpowiednim tematem w duchu nowszych czasów: Botticelli nie wiedział co z tego zrobić: on wypełnił swój obraz przedstawieniem samej ceremonji; przeciwnie, gdzie cinquecentyści biorą przedmioty bez dramatycznej treści, zapominają się bardzo często, dając afekty i wielkie poruszenia tam, gdzie one są nie na miejscu, jak np. w idylicznych scenach przy Narodzeniu Chrystusa.

Z wiekiem XVI zanika szerokie opowiadanie. Gaśnie radość szerokiego wypowiedzenia się w pełni przedmiotów.

Co taki quattrocentysta daje, gdy maluje hołd pasterzy! Jest w Sta Trinità we Florencji taki obraz Ghirlandaja, przeznaczony pierwotnie dla tego kościoła [1]). Jak drobiazgowo są tu namalowane zwie-

[1]) Był długi czas wystawiony w Akademji we Florencji.

rzęta, wół i osioł, koza i szczygieł, kwiaty, kamienie i wesoły krajobraz. Autor obznajamia nas także dokładnie z pakunkami rodziny, leży tutaj stare siodło a obok niego beczułka wina, zaś dla archeologicznego posmaku dodaje artysta zosobna jeszcze parę kawałków zdobniczych, jak sarkofag, kilka antycznych filarów, a wtyle łuk triumfalny, nowiuteńki, ze złotym napisem na niebieskim fryzie.

Te zabawki dla żądnej widowisk publiczności, są zupełnie obce wielkiemu stylowi. Później będzie mowa o tem, jak oko szuka gdzieindziej uroczystych wrażeń, tutaj tylko podnieść należy, że w obrazie historycznym zainteresowanie koncentruje się całkowicie we właściwem zdarzeniu i że zamiar wywołania zasadniczego wrażenia znacznym pełnym uczucia ruchem, wyklucza zadowolenie dla oczu barwną tylko wielością. Odznacza to zarazem, że szeroko założone sceny z życia Marji i t. p. tematy, musiały doznać znacznego ograniczenia.

5.

O portrecie można również powiedzieć, że on w XVI w. staje się niejako dramatycznym. Od czasów Donatella występują wprawdzie tu i ówdzie w plastyce i malarstwie usiłowania, aby wyjść poza zwykłe opisanie spoczywającego modelu. Tutaj należałoby wymienić przedewszystkiem charakterystyczny portret kardynała Giuliana della Rovere (późniejszy Juljusz II) na fresku Bibljoteki Watykańskiej pędzla Melozza da Forli, ale to są wyjątki, natomiast regułą jest tu człowiek, który tak ma być przedstawiony, jak pozuje malarzowi. Głowy quattrocenta są w swej prostocie nieocenione, one nie chcą przedstawiać czegoś nadzwyczajnego, ale mają w porównaniu z klasycznemi portretami w sobie coś obojętnego.

Cinquecento wymaga zdecydowanego wyrazu; wie się odrazu, co ta osoba myśli lub ma zamiar powiedzieć; nie wystarcza pokazać, jakie są stałe formy oblicza, tutaj ma być przedstawioną chwila swobodnego i poruszonego życia.

Przytem dąży się do tego, aby w modelu odnaleźć najkorzystniejszą stronę, myśli się poważniej o godności człowieka i mamy wrażenie, że generacja, stojąca na przełomie XVI w., była generacją o większych uczuciach i potężniejszym sposobie myślenia. Lomazzo daje malarzowi w swym traktacie przepisy, jak ma w portrecie usuwać to, co jest niedoskonałe, jak opracować wielkie, pełne godności rysy i podkreślić je; jest to późniejsze teoretyczne sformułowanie tego, co klasycy już dawno sami przedtem uczynili (al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il diffetto del

naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori [1]). Widocznem jest, jak przy takiej tendencji było bliskiem niebezpieczeństwo, naruszenia indywidualnego nastroju i wtłoczenia osobistości w obcy dla niej schemat wyrazu. Ale dopiero epigonowie ulegli temu niebezpieczeństwu.

Jest to może wynikiem wyższego pojęcia o człowieku w ogólności, że zamówienia na portrety są teraz rzadsze niż dawniej. Widocznie, nie można było przyjść do artysty z pierwszą lepszą fizjognomią. Michał Anioł uważał to nawet za profanację sztuki, aby ona przedstawiała coś ziemskiego w jego indywidualnej ograniczoności, jeżeli ono nie jest wyrazem najwyższego piękna.

6.

Oczywiście było niemożliwem, aby ten duch podniosłej godności nie miał być decydującym także dla pojęcia i wyobrażenia osób niebiańskich. Uczucie religijne mogło się wypowiedzieć w tym lub owym sensie, ale społeczne wywyższenie świętych postaci było koniecznem następstwem, wynikłem oczywiście z zupełnie odmiennych przesłanek. Wskazaliśmy już, jak Dziewica w Zwiastowaniu przedstawioną jest dystyngowanie i z rezerwą. Z nieśmiałej dziewczynki stała się księżniczką, a Madonna z Bambinem, w XV w., poczciwa mieszczanka z tej a tej ulicy, stała się dystyngowaną, uroczystą i niedostępną damą.

Ona się już nie uśmiecha do widza wesołemi oczyma, nie jest to już ta Marja, zakłopotana i pokorna ze spuszczonemi wdół oczyma, młoda matka, której wzrok spoczywa na Dzieciątku; wspaniała i pewna siebie, spogląda teraz na modlących się, jak królowa, przyzwyczajona do oglądania przed sobą klęczących. Charakter może ulec zmianie, raz będzie to światowa dystynkcja, jak u Andrea del Sarto, lub raczej heroiczne odsunięcie się od świata, jak u Michała Anioła, ale przemiana typu wszędzie jest widoczną.

Ale i Dzieciątko Jezus nie jest już tym wesołym, bawiącym się chłopczykiem, dłubiącym w jabłku granatu i podającym matce ziarnko (Filippo Lippi), ani nie jest to już śmiejący się urwisz, błogosławiący rączką, czego oczywiście na serjo brać nie możemy; gdy on się uśmiecha, jak u Madonny delle arpie, to jest to uśmiech w stronę widza, kokietowanie niezbyt przyjemne, za które Sarto jest odpowiedzialny;

[1]) Powołuje się on między innemi na Tiziana, który w portrecie Ariosta przedstawił la facundia e l'ornamento, a u Bemba la maestà e l'accuratezza. Lomazzo, Trattato della pittura. Wyd. z r. 1585, str. 433.

ale zazwyczaj jest poważny, nawet bardzo poważny. Rzymskie obrazy Rafaela potwierdzają to. Michał Anioł pierwszy skomponował Dzieciątko w taki sposób, że mu nie narzucił ruchów niedziecięcych (jakiem jest błogosławienie). Przedstawia chłopca ze swobodną naturalnością, ale czy on czuwa, czy śpi, zawsze jest to dziecko pozbawione wesołości [1]).

Z pośród quattrocentystów Botticelli zapowiada się wyraźnie w tym duchu, z wiekiem staje się coraz poważniejszym, i w tem tkwi energiczny protest przeciw uśmiechniętej powierzchowności takiego Ghirlandaja. Ale pomimo tego nie można go porównywać z typami nowego stulecia; jego Madonna, chociaż wygląda poważnie, jest przygnębioną, smutną istotą, bez majestatu, a jej Dzieciątko nie jest jeszcze pańskiem dzieckiem.

Jeśli się nie mylę, to zdaje mi się, że i rzadkie zjawisko karmiącej Madonny wynika z tego związku. Przypuścić można, że scena macierzyńskiego karmienia nie wydawała się wzniosłą dla cinquecenta. Gdy Bugiardini jeszcze maluje Madonnę del Latte, to ona wskazuje ręką na piersi, jak gdyby chciała powiedzieć widzowi: to jest ta pierś, która wykarmiła Pana. (Uffizzi). W obrazie Zaślubin Dzieciątka Jezus ze św. Katarzyną (Galerja Bolońska) ten sam artysta przedstawia tę ceremonję, nie jak jakieś dla dziecka niezrozumiałe zdarzenie, przeciwnie młody chłopiec dorósł już zupełnie do sytuacji i daje świętej w pokorze odbierającej pierścionek, podniesionym palcem jeszcze piękne nauki.

Z wewnętrzną przemianą dokonała się także zmiana zewnętrznej strony. Około tronu Marji zniesionoby przedtem wszystkie skarby tego świata i wyposażonoby ukochaną niewiastę wspaniałemi tkaninami i kosztownościami. Już to rozłożone są barwne wzorzyste kobierce wschodnie, już to błyszczą marmurowe przegrody na tle niebieskiego horyzontu, Marja spoczywa w milutkich altanach, z ciężkiemi purpurowemi zasłonami, w płaszczu w złociste wzory, perłami wysadzanym i kosztownemi gronostajami podbitym. Z wiekiem XVI znika nagle ta barwna rozmaitość. Niema już dywanów i kwiatów, sztucznych ozdób tronu i rozkosznych krajobrazów; postać teraz dominuje, a gdy architektura wciągnięta jest do obrazu, to stanowi ona jeden wielki, poważny motyw, natomiast ze szat wygnane są wszelkie świeckie ozdoby. Skromnie ale uroczyście ma się przedstawiać Królowa niebios. Nie pytam się, czy w tem przeobrażeniu wypowiada się wewnętrzna po-

[1]) Uwolnienie Dzieciątka od niedziecięcej funkcji błogosławienia ma także i w niemieckiej sztuce, w epoce jej najwyższego rozwoju, swoje analogje. Gest chłopca Holbeina w Madonnie z Darmstadu, wyciągającego lewą rączkę, nie jest już błogosławieniem.

bożność. Są tacy, którzy sądzą przeciwnie, że troskliwe usunięcie «świeckości» oznacza niepewność religijnego uczucia [1]).

Analogiczne wywyższenie typów dokonuje się także i w kole świętych. Nie jest dozwolonem powoływać pierwsze lepsze osoby z ulicy, i sadzać je około tronu Madonny. Wiek XV brał chętnie starego niedołęgę z okularami na nosie i z zaniedbanym wyglądem, jako św. Antoniego (Piero di Cosimo). Inni artyści sięgali coprawda także wyżej, ale wiek XVI wymaga bezwarunkowo wybitnego zjawiska. Nie musi to być typ idealny, ale malarz ma wybierać pomiędzy swemi modelami. Nie mówiąc już o Rafaelu, który dał nam nieporównane charaktery, to nawet u dosyć powierzchownego Andrea del Sarto nie spotkamy się z czemś niskiem i filisterskiem. A Bartolommeo wytęża wszystkie swe siły do coraz nowszych usiłowań, aby świętym mężom nadać wyraz potęgi. Należałoby jeszcze powiedzieć coś o zachowaniu się osób, należących do ściślejszego dworu Marji i Dzieciątka, jak np. o św. Janie, dawnym towarzyszu jego zabaw, jak on w pokorze i z uwielbieniem klęczy. Tymczasem wypadnie wspomnieć jeszcze o aniołach nowego stulecia.

Cinquecento przejęło aniołów od swego poprzednika w podwójnej postaci: dziecięcej i niedorosłej dziewczynki. Z tego drugiego rodzaju przypomni sobie każdy odrazu, że widział najcudniejsze egzemplarze u Botticellego i Filippina. Zatrudniano je w obrazie trzymaniem świec jak w berlińskiem tondo Botticellego, gdzie jedna z nich z niemądrą, naiwną twarzą patrzy na migotliwy płomień, albo kazano im, jako kwiaciarkom i śpiewaczkom przebywać w pobliżu Bambina, jak na cudownym obrazie Filippina w Galerji Corsini (reprod.). Nieśmiała, ze spuszczonym wdół wzrokiem, podaje jedna z dziewcząt Dzieciątku koszyczek z kwiatami, a gdy ono radośnie przechyla się na bok i rączką sięga po podarunek, inne anioły nucą z powagą pieśń z nut, tylko jeden z nich spogląda na chwilę ku górze i uśmiech przebiega po jego twarzy. Dlaczego wiek XVI do takiego motywu już więcej nie powrócił? Nowym aniołom brak uroku młodzieńczego zakłopotania a naiwności pozbyli się już zupełnie. Oni należą już niejako do pańskiej sfery i odpowiednio do tego się zachowują. Widz niepowinien się uśmiechać.

W ruchu lotnych aniołów powraca cinquecento do dawnego uroczystego unoszenia się, jak to było w gotyku. Dla realizmu XV w.

[1]) O udziale, jaki wpływom Savonaroli przy tem przypisać należy, niech się inni wypowiedzą. Niebezpiecznem jest przypisywać za dużo wyłącznie tej osobistości. Idzie tutaj o zjawisko ogólne a nawet nie wyłącznie tylko religijne.

byłyby niezrozumiałemi pięknolinijne, ubrane w długie suknie, bezcielesne postacie; wiek ten wymagał ruchu bardziej uzasadnionego i przedstawiał zamiast unoszenia się, bieganie lub wyścig na małym podkładzie z chmur, i w ten sposób powstały te zwinne postacie dziewczątek, które ani pięknie, ani poważnie, wyrzucają wtył ruchem bardzo przekonywującym nóżki z gołemi piętami. Usiłowania, aby przedstawić «pływający» lot, pojawiają się wkrótce potem, z gwałtownym ruchem nóg, ale dopiero wysoka sztuka znalazła właściwy wyraz dla statecznego, uroczystego ruchu w powietrzu, i on już odtąd jest zwyczajnie przyjętym [1]).

Rysem najważniejszym u aniołków jest to, że i one mogą brać udział w dzieciństwie Bambina. Nie wymaga się od nich niczego więcej, jak tylko tego, aby były dziećmi, przyczem oczywiście stosownie do okoliczności może na nie spaść odblask ogólnego wysokiego i wzniosłego nastroju. Putto z tabliczką u Madonny di Foligno robi wrażenie poważniejsze, chociaż się nie modli, aniżeli dwaj nadzy chłopcy na tabernakulum N. Sakramentu Desideria (S. Lorenzo), gdy zbliżają się pobożnie do błogosławiącego Chrystusa, przyczem jednak nikt tej sceny nie będzie brać na serjo. Z weneckich obrazów znani są bardzo młodzi muzykanci, którzy u stóp Madonny grają pilnie i umiejętnie na gitarze i innych instrumentach. Cinquecento uważało i tę zabawę za nieodpowiednią, i powierzyło muzyczny akompanjament świętego zespołu starszym rękom, aby tylko czystość nastroju nie doznała szwanku. Przykładem najbardziej popularnym zupełnie dziecinnych puttów nowego stulecia są obie postacie na progu Sykstyńskiej Madonny.

7.

Wobec widocznej dążności, aby zapewnić znowu obrazowi ołtarzowemu większy szacunek i rozluźnić zbyt bliski związek między sprawami ziemskiemi a niebiańskiemi, nie może nas dziwić, że rzeczy

[1]) Średniowieczne, latające postacie, pochodzą wprost od antyku. Gdy renesans stworzył schemat biegania, nieświadomie przejął to wyobrażenie lotu, od którego zaczęła najdawniejsza sztuka grecka i które znane jest w archeologji jako schemat kolanowego biegu (Typ: Nike z Delos, z którą należy porównać Anioła Benedetta da Majano, reprod. na str. 13). Doskonalszy schemat oparty na ruchu pływaka, utrzymywał się w starożytności jeszcze przez jakiś czas obok dawnego (Studniczka, Die Siegesgöttin, 1898, str. 13) i także w nowszej sztuce mamy jego odpowiedniki. Perugina Wniebowstąpienie P. Marji w Uffiziach, we Florencji, wykazuje obydwa typy obok siebie, i gdy Botticelli i Filippino trzymają już swych aniołów w powietrzu w pozycji poziomej, u Ghirlandaja można równocześnie spotkać jeszcze

cudowne będą bezpośrednio przedstawione nietylko z glorjami i nimbami, ale w idealnem ujęciu zdarzeń, pojętych dotychczas bardzo realistycznie i, o ile możności, zrozumiale [1]).

Fra Bartolommeo pierwszy przedstawia objawienie się Madonny św. Bernardowi w pozycji spuszczającej się nadół. Andrea del Sarto idzie za nim, każąc zwiastującemu aniołowi zbliżać się w chmurach, przyczem mógł się powołać na wzory z trecenta. W powszedniość izby położnej wkraczają aniołowie w obłokach (Narodziny P. Marji Andrea del Sarto z 1514), a gdy quattrocento sadza swą Madonnę najchętniej na mocnym tronie, na schyłku w. XV widzimy ją znowu podniesioną w przestworze i przedstawioną w glorji — schemat bardzo dawny, który w Madonnie Sykstyńskiej doznał niespodziewanego, i w swym rodzaju jedynego przetworzenia na zjawisko chwilowe.

8.

To wywyższenie przedstawienia w kierunku nadnaturalnym, nasuwa ogólniejsze pytanie co do stosunku nowej sztuki do rzeczywistości. Wiek XV przedkłada ponad wszystko rzeczywistość. Czy to jest pięknem, czy nie, w Chrzcie musi Chrystus mieć nogi w strumyku. Wprawdzie raz jeden, w jednej ze szkół ubocznych Piero dei Franceschi (Londyn), mistrz idealista, odstąpił od tego nakazu i postawił stopy Pańskie na powierzchni wody, ale florentczykom nie można było dawać czegoś podobnego. A przecież z nowem stuleciem to idealistyczne ujęcie zjawia się także i tutaj, jako coś, co się samo przez się rozumie. I tak samo dzieje się z innemi rzeczami. Michał Anioł tworzy Marję w swej Piecie, jako bardzo młodą niewiastę i nie da się zbałamucić żadnemi sprzeciwami. Zbyt mały stół w Wieczerzy Leonarda i niemożliwe łódki na Połowie ryb Rafaela są dalszemi przykładami, że dla nowych pojęć rzeczywistość nie jest już decydującym punktem widzenia, i że względy artystyczne dopuszczają także rzeczy nienaturalnych. Ale gdy jest mowa o idealizmie XVI w., to myśli się

dawnego biegnącego anioła. Signorelli jest pomiędzy quattrocentystami tym, który znalazł dla nowego schematu najdoskonalszą formę (freski w Orvieto), i Rafael w Dyspucie oparł się o niego. Później występuje silniejszy ruch ze skrótami, wyjście z głębi i ruch głowy nadół, czego mamy przykłady w czterech Sybilach w Sta Maria della Pace lub w Madonnie del baldacchino.

[1]) I w quatrocento byli ludzie obdarzeni twardym jak skała poczuciem rzeczywistości, jak Francesco Cossa z Ferrary, który nie mógł się zdecydować dać archaniołowi Gabrjelowi w Zwiastowaniu należytego nimbu świętości, lecz przytwierdził mu do głowy mosiężny sztelaż (obraz w Dreźnie).



Filippo Lippi. Madonna z Dzieciątkiem i aniołkami

o czemś innem, o ogólnem odwróceniu się od rzeczy lokalnych, indywidualnych i czasowo określonych, a przeciwieństwo pomiędzy idealizmem i realizmem uważa się za istotną różnicę pomiędzy pojęciem klasyczności a quattrocentem. Określenie to nie jest jednak trafne. Prawdopodobnie niktby wówczas tych pojęć nie zrozumiał i one też dopiero w XVII w. są właściwie na miejscu, gdy przeciwieństwa występują obok siebie. Przy przejściu do cinquecenta idzie raczej o spotęgowanie a nie o zaparcie się dawnej sztuki. Wiek XV w swych biblijnych historjach nie poszedł nigdy tak daleko w kierunku realistycznym, aby, jak to czynią nowożytni malarze, przenosić pewne zdarzenia zasadniczo w życie nowożytne. Zamiary jego szły zawsze w kierunku przedstawienia bogatego zmysłowego zjawiska, a do tego posługiwano się motywami teraźniejszemi, z zastrzeżeniem, że będzie można pójść jeszcze dalej, gdy to będzie wskazanem.

Odwrotnie, wiek XVI nie jest idealistycznym w tem znaczeniu, aby unikał zetknięcia się z rzeczywistością i szukał wrażenia monumentalności kosztem określonej charakterystyki. Jego drzewa tkwią w starym gruncie, sięgają tylko wyżej. Sztuka jest jeszcze zawsze ob-

jawem życia teraźniejszego, ale sądzi, że nie może inaczej odpowiedzieć wyższym wymaganiom co do uroczystego zjawiska, jak tylko przez dobór typów, strojów i architektury, których razem połączonych rzeczywistość nie tak łatwo mogła jej dostarczyć.

Zupełnie błędnem byłoby jednakże uważać sztukę klasyczną za naśladownictwo antyku. Antyk przemawia do nas może zrozumialej z dzieł cinquecenta, aniżeli ze sztuki poprzedniej generacji — o tem jeszcze później pomówimy — zaś co do swych zamiarów klasycy nie odnoszą się zasadniczo inaczej do starożytności, aniżeli quattrocentyści.

Trzeba nam jednak wejść nieco w szczegóły. Rozpocznijmy od traktowania miejscowości. Wiemy, ile przestrzeni oddał Ghirlandajo architektom w swych obrazach. Czy pokazuje nam Florencję? Widzi się rzeczywiście tu i ówdzie ulice tego miasta, ale w swych dziedzińcach i halach jest bajarzem. Są to architektury, jakich nigdy nie budowano — jemu idzie tylko o wspaniałe wrażenie. A wiek XVI stoi na tem samem stanowisku — jedynie tylko u niego pojęcie tego, co jest wspaniałem, jest inne. Drobiazgowe widoki miasta i weduty krajobrazowe odpadają, ale nie dla tego, że szuka się, o ile możności, nieokreślonego wrażenia ogólnego, lecz ponieważ dla rzeczy tych wogóle niema już zainteresowania. «Ubiquité» francuskiego klasycyzmu tutaj nie trzeba szukać [1]).

Zjawiają się teraz w istocie koncesje pod względem idealnych przestrzeni, które nam się wydają zupełnie dziwnemi. Historja taka jak Nawiedzenie Pontorma, gdziebyśmy się spodziewali wejścia do domu, mieszkania Elżbiety, jest przedstawiona w ten sposób, że scena ta nie przedstawia nic więcej jak tylko wielką nyżę i przed nią schody. Ale i tutaj trzeba mieć przedewszystkiem na uwadze, że także Ghirlandajo w swem Nawiedzeniu w Luwrze daje jako tło łuk bramy, bynajmniej nie dla wyjaśnienia akcji — a dalej ogólnie podnieść należy, że w tych rzeczach nasze północne odczucie wogóle nie powinno być dopuszczone do głosu. Włosi mają zdolność brać człowieka jakim jest, a otoczenie jego uważać jako coś zupełnie obojętnego, co dla nas, którzy traktujemy postać i miejsce zawsze w rzeczowym związku, jest trudnem do zrozumienia. Sama architektura wnęk w Nawiedzeniu pozbawia nas odrazu, nawet przy najlepszem formalnem wrażeniu, przekonywującej żywotności — dla Włocha każde tło jest dobrem, byle tylko figury były wymowne. Ogólnikowości prze-

[1]) W Madonnie di Foligno zresztą zgodził się jednak Rafael na to, aby feraryjczyk namalował tam krajobraz ze szczegółami (błędnie utrzymuje się, że to jest Foligno). Madonna z Monteluce ma świątynię w Tivoli — o innych przykładach nie mówiąc.

strzeni, albo raczej niedostatku realizmu, Pontormo nigdy nie odczuje tak, jakbyśmy sobie to wedle naszego pojęcia wyobrażali [1]).

Wyższy jeszcze stopień realizmu stawia Madonnę na postumencie, tak jakgdyby ona była statuą. I to jest koncesją wielkiego stylu dla formalnego wrażenia, którego nie można oceniać według północnych pojęć o intymności. Włoch i tutaj jest zdolny do niezwracania uwagi na rzeczy niestosowne, a motyw ten, przedmiotowo rzecz biorąc, musi czynić takie wrażenie i zachowuje ten sam sposób myślenia, w tych przypadkach, gdy dla dogodzenia motywowi ruchu, podstawia się pod nogi danej postaci bez bliższego objaśnienia kostkę lub coś innego w tym rodzaju.

Leonardo przestrzegał przy sposobności przed posługiwaniem się nowoczesnemi kostjumami, gdyż najczęściej są one pod względem artystycznym niekorzystne — dobre na nagrobki [2]); doradza antyczne draperje nie dlatego, aby postaci nadać przez to antyczny pokrój, lecz dlatego, że w nich ciało lepiej się wybija. Pomimo tego mógł się Andrea del Sarto później odważyć przedstawić swe Narodzenie N. P. Marji na ścianie, jako zupełnie nowoczesny obraz rodzajowy (1514), i postąpił przytem może bardziej jednolicie, aniżeli którykolwiek z jego poprzedników, gdyż i u Ghirlandaja mieszają się ustawicznie antyczne idealne motywy z kostjumami współczesnemi, co potem przechodzi już w zwyczaj. Podobne klasyczne przedstawienia z współczesnego życia mamy w historjach N. P. Marji, Sodomy i Pacchji w Sienie. Jeden tylko przykład z fresków Rafaela w Sali Heljodora wystarczy wogóle do wykazania, że ówczesna estetyka nie miała żadnych wątpliwości co do tego, czy rzeczy codzienne i obecne godzą się ze stylem monumentalnym, lub czy nie należałoby raczej opowiadań tych przetransponować na wyższą, np. antyczną rzeczywistość. Wątpliwości te nasuną się dopiero później, gdy sztuka klasyczna już się przeżyła.

Co nas zadziwia, to nagość i półnagość. Tutaj, zdaje się, dla dogodzenia artystycznym tendencjom, poświęcono rzeczywistość i stworzono świat idealny. Ale i w tym wypadku dowód nie jest trudny, że już quattrocento przejęło nagości do obrazów historycznych i że Alberti nawet teoretycznie to uzasadniał [3]). Nagiego mężczyznę, siedzącego u Ghirlandaja na stopniach «do świątyni» nie spotkalibyśmy

[1]) Każdego obcego uderzają momenty niszczące iluzję na scenie włoskiej. W tem znaczeniu trzeba też tutaj, u Pontorma i u innych, oceniać obecność osobistości historycznie nieuzasadnionych, co już dawno przed wiekiem XVI się pojawia.

[2]) Leonardo, Księga o malarstwie. Nr 541 (544).

[3]) L. B. Alberti, Drei Bücher von der Malerei, wyd. Janitschek, str. 118.



Donatello. Marja Magdalena

nawet i w ówczesnej Florencji, pomimo swobodnych jej obyczajów. Ale nikomu nie śniło się, aby w imię realizmu na to się użalać. I dlatego też nie można mówić o takim obrazie jak Pożar w Borgo, że zasadniczo zerwał z tradycją quattrocenta. Cinquecento daje tylko więcej tej nagości.

Przedewszystkiem dotyczy to figur alegorycznych. Zdejmuje się z nich jedną suknię po drugiej, a na grobowcach prałatów Sansovina widzimy taką nieszczęśliwą Fides w antycznym stroju kąpielowym i, doprawdy, nie wiemy, co ma oznaczać to obnażone ciało. Nie można usprawiedliwić tego zobojętnienia dla treści postaci, ale alegorje te i przedtem nie były postaciami ludowemi i powszechnemi. Prawdziwie nieprzyjemne wrażenie robi wystawa tych nagich członków dopiero w postaciach świętych. Mam na myśli Madonnę Michała Anioła, w okrągłym obrazie w Trybunie. Tymczasem jednakże nie można uważać przykładu tej heroiny jako typowego dla tych czasów. Tyle tylko jest prawdy, że jeżeli wogóle ktoś może być pociągniętym do odpowiedzialności za wielkie kulturalne i historyczne przemiany, to był nim Michał Anioł, który stworzył powszechny styl heroiczny i spowodował zerwanie z gruntem i z czasem. Jego idealizm jest pod każdym względem najpotężniejszym i przechodzącym wszelkie granice. On wyciągnął rzeczywisty świat z zawiasów i odebrał renesansowi jego piękną rozkosz nad sobą samym.

Decydujące słowo w kwestji realizmu i idealizmu nie zostało zresztą wypowiedziane przez kostjum i miejsce; wszelkie opowiadanie XV w. zapomocą architektury i stroju jest tylko niewinną zabawką, — decydujące wrażenie rzeczywistości polega na indywidualnym charakterze głów i postaci obrazów. Ghirlandajo może dać nam jakie chce akcesorja; o takim obrazie, jak Zacharjasz w świątyni (S. Maria Novella) musimy powiedzieć — tu gdzie ci ludzie stoją — tutaj musi być Florencja. Czy to samo wrażenie mamy jeszcze w XVI w.?

Widocznem jest, że głowy portretowane stają się coraz rzadsze.

Rzadziej pytamy się już, jak ten lub ów mógł się nazywać. Zainteresowanie dla charakterystycznych rysów indywidualnych i zdolność oddania ich nie zanika — mam na myśli grupy portretowe we fresku Heljodora lub w obrazach Andrea del Sarto w Annunziacie — ale te czasy już minęły, gdy nie znano nic wyższego ponad żywą głowę portretowaną, a każda twarz była sama dla siebie dostatecznie uwagi godną, aby usprawiedliwić swą obecność w historycznym obrazie. Odkąd jednakże zaczęto historje traktować na serjo i kazano obojętnym szeregom widzów opróżnić scenę, zmieniła się sytuacja gruntownie. Ale też teraz spotkał się idealizm z silną konkurencją. Przedstawienie afektów staje się problemem, który miejscami zdaje się wypierać zainteresowanie dla charakterów. Motyw ruchu ciała może być tak interesującym, że się już o twarz prawie nikt nie pyta. Postacie przedstawiają teraz nową wartość jako czynniki kompozycyjne, tak dalece, że bez większego zainteresowania dla nich jako szczegółów, stają się decydującemi w związku z całością, jako czyste zamarkowanie sił w architektonicznej konstrukcji, a te formalne efekty, nieznane poprzedniej generacji, prowadzą same przez się do powierzchownej tylko charakterystyki.



Michał Anioł. Sybilla kumejska

Podobne ogólnikowe nieindywidualne głowy, istniały zawsze także i w XV w. — np. u Ghirlandaja w całej masie — i nie widzimy żadnego zasadniczego przeciwieństwa pomiędzy dawną i nową sztuką i aby ta ostatnia unikała indywidualizacji. Podobieństwo portretowe staje się coraz rzadszem, ale nie można twierdzić, aby styl klasyczny domagał się powszechnej idealnej ludzkości. Nawet u Michała Anioła, który tutaj zajmuje osobne stanowisko, w jego pierwszych historjach w Sykstynie (np. w Potopie) jest pełno rzeczywistych twarzy. Później zanika u niego zainteresowanie dla indywidualności, podczas gdy ono

u Rafaela, który w pierwszej Stanzy rzadko wychodzi poza ogólniki, coraz bardziej wzrasta. A przecież nie można mówić, że oni zamienili miejsca. To, co daje dojrzały Michał Anioł, nie jest ogólnem podindywidualnem, lecz ogólnem nadindywidualnem.

Inne pytanie, czy indywidualność pojęta jest i przedstawiona tak samo jak pierwej. Owa żądza opanowania natury aż do najdrobniejszej zmarszczki, radość rzeczywistości dla niej samej już się wyczerpała. Cinquecenta dążeniem jest, aby oddać w obrazie wielkość i znaczenie, i sądzi ono, że je osiągnie przez uproszczenie, przez usunięcie rzeczy nieistotnych. Nie jest to osłabieniem wzroku, jeżeli się pomija pewne przedmioty, lecz przeciwnie najwyższem napięciem siły ujęcia. Wielkie patrzenie jest idealizowaniem modelu od wewnątrz i niema nic wspólnego z upiększającem wygładzaniem, z idealizowaniem od zewnątrz [1]). I można przypuszczać, że w tej epoce wielkiej sztuki, tu i ówdzie, odczuto niedostateczność tego, co daje natura. O tych nastrojach trudno mówić a w dodatku byłoby bardzo ryzykownem określać ryczałtowem, tak lub nie, różnicę takich dwóch epok jak quattrocento i cinquecento. Jest setki stopni w świadomem przeformowaniu modelu, gdy go artysta bierze w rękę. O Rafaelu istnieje anegdota z czasu, gdy malował Galateę, że nie mógł sobie poradzić z modelami, lecz spuścił się na wyobrażenie piękności, którą sam sobie stworzył [2]). Tu mielibyśmy dokumentarny dowód idealizmu Rafaela. Ale czy i to samo nie powiedziałby Botticelli i czy jego Wenus na muszli jest w mniejszym stopniu tworem czystego wyobrażenia?

Idealne ciała i idealne głowy były także w «realistycznem» quattrocento, i wszędzie napotykamy tylko stopniowe różnice. Ale idealizm zajmuje widocznie w XVI w. znacznie większą przestrzeń. Aspiracje tych czasów nie godzą się z poufałością, z jaką obchodził się wiek poprzedni z codziennem życiem. Zadziwiającem jest, że w tej samej chwili, gdy sztuka wydobyła ze siebie wyższą piękność, także i Kościół zażądał dla czołowych postaci wiary chrześcijańskiej wyższej godności. Madonna nie ma być pierwszą lepszą poczciwą niewiastą znaną z ulicy, lecz ślady jej ludzkiego i mieszczańskiego pochodzenia muszą być zatarte. Ale też teraz dopiero są siły odpowiednie do stworzenia czegoś idealnego. Największy naturalista Michał Anioł jest także największym idealistą. Wyposażony w pełne uzdolnienie florentczyka dla indywidualnej charakterystyki, jest on zarazem tym artystą, który

[1]) U Lomazza, Trattato (1585), str. 433, uwagi o portretach wielkich mistrzów: Usavano sempre di far risplendere quello che la natura d'eccellente aveva concesso loro (tj. portretowanym).

[2]) Guhl, Künstlerbriefe 1², 85.

może zrezygnować całkowicie ze świata zewnętrznego, aby tworzyć dla idei. Stworzył swój własny świat, a nie jego w tem wina, że jego przykład najsilniej zachwiał w następnej generacji poszanowaniem dla natury. W związku z tem, należy jeszcze wspomnieć, że w cinquecencie tkwi wzmożona potrzeba oglądania piękna. Potrzeba ta zmienia się i czasami nawet zupełnie ustępuje przed innemi zainteresowaniami. Poprzednia sztuka quattrocenta znała także własne piękno, ale rzadko tylko chciała je kształtować, gdyż pchało ją znacznie silniejsze pragnienie ku wyłącznemu przedstawieniu pełni wyrazu i żywej charakterystyki. Donatello jest tutaj przykładem, który zawsze można przytoczyć. Ten sam mistrz, który stworzył bronzowego Dawida w Bargello, jest nienasycony w przedstawianiu brzydoty i ma odwagę, w odrażającem odtwarzaniu nawet swych świętych, gdyż właśnie przekonywująca i żywa prawda była dla niego wszystkiem, a publiczność pod tem wrażeniem nie pytała się wcale o to, co jest pięknem a co brzydkiem. Magdalena w Baptysterjum jest «wychudzonem w długi prostokąt straszydłem» (Cicerone, I wydanie), a Jan Chrzciciel wyschniętym do ostateczności ascetą (figura marmurowa w Bargello), aby już nie wspominać o postaciach na Campanilli. Ale już na schyłku stulecia widzi się, że piękno chce się na wierzch wydobyć, a w cinquecento nastąpi owo powszechne przetworzenie typów, które nietylko zastępuje niskie twory wyższemi, ale wogóle pewne postacie usuwa, gdyż nie uważa ich za piękne.



Szkoła Rafaela. Kazanie młodego św. Jana

Magdalena jest piękną grzesznicą a nie pokutnicą, z wyniszczonem ciałem, a Jan Chrzciciel otrzymuje silną męską urodę, człowieka, wyrosłego na wietrze i niepogodzie, bez najmniejszego śladu niedostatku i ascezy. Młodociany zaś Jan przedstawiony jest jako obraz skończenie pięknego chłopca i, jako taki, staje się ulubioną postacią epoki.

II. NOWE PIĘKNO

Jeżeli się mówi, że narodził się nowy styl, to myśli się zawsze o przetworzeniu rzeczy tektonicznych. Jeżeli się jednak bliżej tej sprawie przypatrzymy, to widzimy, że odmieniło się nietylko otoczenie człowieka, wielka i mała architektura, nietylko jego sprzęt i ubiór, ale że człowiek stał się innym w swej cielesności i w tem nowem odczuciu swego ciała i w odmiennym sposobie dźwigania go i poruszania, tkwi właśnie jądro stylu. Przytem należy coprawda dodać temu pojęciu więcej wagi, aniżeli ono ma jej dzisiaj. W naszych czasach zmieniają się style, tak jak na maskaradzie próbuje się jeden kostjum po drugim. Ale to wyrywanie korzeni stylowych datuje się dopiero od naszego stulecia, i właściwie nie mamy już prawa mówić o stylach, tylko o modzie.

Nowe pojęcie cielesności i nowe prądy w cinquecento występują w całej wyrazistości, gdy porównamy obraz Andrea del Sarto Narodziny P. Marji z r. 1514 z freskami Ghirlandaja i jego izbami położnych. Chód niewiast stał się inny. Zamiast sztywnego dreptania, poważne kroczenie: tempo się zwalnia, przechodząc w andante maestoso. Niema już tych prędkich zwrotów głowy lub poszczególnych członków, lecz wielkie powolne posunięcia ciała, a zamiast rozstawionych i kanciastych pozycyj, pewne rozluźnienie i rytmiczna o długim oddechu krzywizna. Sucha roślina wczesnego renesansu z twardemi formami członków, nie odpowiada już pojęciu piękna, Sarto daje bujną pełnię i wspaniałą szerokość pleców. I ciężkie masywne i powłóczyste opadają stroje tam, gdzie Ghirlandajo daje krótkie, sztywne kaftany z obcisłemi rękawami. Strój, który dotychczas był wyrazem szybkich ruchów członków, teraz, przez swą pełnię, ma działać opaźniająco.

1.

Ruch w drugiej połowie XV w. ma charakter elegancki, prawie pretensjonalny. Gdy Madonna trzyma Dzieciątko wysuwa chętnie koniec łokcia na zewnątrz i wystawia mały palec u ręki, obejmując je wy-

szukanym gestem. Ghirlandajo nie należy wcale do subtelnych, ale on przyswoił sobie zupełnie tę manierę. Nawet i artysta o potężnej naturze, Signorelli, robi ustępstwo smakowi czasu i szuka wdzięku w nienaturalnej, przedelikaconej manierze. Matka adorująca Dzieciątko nie składa zwyczajnie rąk; gdy dwa pierwsze palce się ze sobą stykają, reszta rozstawiona stoi w powietrzu.

Tak delikatne osobistości, jak Filippino, boją się nawet podejrzenia, aby mogły coś mocno uchwycić. Czy to będzie święty mnich trzymający księgę, czy Chrzciciel trzymający krzyż — zawsze oni tylko dotykają się przedmiotów.

Tak samo Raffaelino del Garbo lub Lorenzo di Credi: święty Sebastjan prezentuje w wyszukanie elegancki sposób swą strzałę pomiędzy dwoma palcami, tak jakgdyby miał podać ołówek.

Pozycja stojąca ma w sobie coś tańcująco-niestałego, a te chwiejne istoty występują w sposób szczególnie nieprzyjemny w plastyce. Pod tym względem nie można oszczędzić zarzutu św. Janowi Benedetta da Majano w Bargello. Z prawdziwą tęsknotą patrzymy na mocny chód następnej generacji, nawet zataczający się Bachus Michała Anioła stoi mocniej na nogach. Pojęcie tego pretensjonalnego smaku w późnem quattrocento daje nam obraz Verrocchia z trzema archaniołami (Florencja, Uffizi), obok którego można postawić Tobjasza w Londynie [1]). Wobec tak skędzierzawionego ruchu, nasuwa nam się mimowoli uwaga, że dawny elegancki styl się rozkłada i że mamy przed sobą zjawisko rozpadającego się archaizmu.

Wiek XVI przynosi znowu stałość, prostotę i naturalny ruch. Gesty są spokojniejsze. Przezwyciężono drobną elegancję, sztuczną sztywność i nadętość. Madonna delle arpie Andrea del Sarto, stojąca silnie i mocno, przedstawia już zupełnie nowy widok, i prawie możemy wierzyć, że może ciężkiego chłopca rzeczywiście utrzymać na ramieniu. A sposób, w jaki opiera książkę na udzie i jak rękę kładzie na brzegu książki, tak że tworzy zwięzłą wielką formę, to już jest wspaniały styl cinquecenta. Wszędzie występuje większa siła i energja ruchów. Weźmy np. Rafaela Madonnę del Foligno: czy kto uwierzy? Musimy cofnąć się aż do Donatella, aby spotkać się z takiem ramieniem i z taką dłonią, która tak energicznie chwyta, jak to tutaj czyni św. Jan.

Obroty ciała i zwroty głowy w XV w. mają coś niezdecydo-

[1]) Obecnie przypisuje się ten obraz Franc. Botticiniemu. Pod względem stylu porówn. bardzo ciekawe dzieła Pollaiuola u św. Piotra (Grobowiec Sykstusa IV i Innocentego VIII), gdzie kobiece postacie pod względem oddalenia się od natury konkurują z najgorszym barokiem.



Ghirlandajo. Narodziny św. Jana Chrzciciela [1])

wanego, tak jakby się obawiano silnego wyrazu. Teraz dopiero pojawia się radość potężnego ruchu silnej natury. Odwrócona twarz, wyciągnięte ramię nabierają nagle nowej siły. Czuje się mocne, fizyczne życie. Nawet samo spojrzenie zyskuje na nieznanej dotychczas energji, i dopiero wiek XVI umie przedstawić wielkie, silne wejrzenie.

Najwyższy stopień uroczego ruchu osiągnęło quattrocento w postaci lekko biegnącej. Nie nadarmo motyw ten spotykamy u wszystkich artystów. Anioł, niosący świecę, zbliża się pospiesznie, a służąca, przynosząca położnicy ze wsi owoce i wino przybiega od drzwi w sukni rozdętej we faliste kręgi. Tej dla owej epoki tak bardzo charakterystycznej postaci, przeciwstawić należy kobietę, niosącą wodę z obrazu pożaru w Borgo, jako odpowiednik z czasów cinquecenta: w przeciwieństwie tych dwóch postaci tkwi cała różnica w odczuciu formy. Ta niewiasta niosąca wodę, krocząca spokojnie i wyprostowana, dźwigająca silną ręką ciężar, jest jednym z wspaniałych pomysłów męskiego i dojrzałego poczucia piękna u Rafaela. Klęcząca kobieta na pierwszym planie Przemienienia, której tylko plecy widzimy, pochodzi z tej samej rodziny, a gdy porównamy podobną postać w grupie kobiet w Stanzy

[1]) Por. reprod. A. Sarto Narodziny N. P. Marji str. 157.



Verrocchio. Tobiasz i Anioł

Heljodora, to mamy sprawdzian dla rozwoju w kierunku wzmożenia siły i potężnej prostej linji w ostatniej epoce stylu Rafaela. Z drugiej strony niema dla nowego smaku nic bardziej nieznośnego, jak coś nienaturalnie naciągniętego i skrępowanego w ruchu. Jadący na koniu Colleoni Verrocchia, ma wprawdzie dosyć energji, ma żelazną siłę, ale to nie jest jeszcze piękny ruch. Zapatrywania o dystyngowanej powolności spotykają się tutaj z nowym ideałem, który widzi piękno w płynnej linji i w pewnej swobodzie. W Cortigianie hrabiego Castiglioniego znajdujemy uwagę o jeździe konnej, którą tutaj można przytoczyć: Nie powinno się siedzieć w siodle tak sztywnie wyprasowanym, alla veneziana (Wenecjanie uchodzili za lichych jeźdźców), — lecz całkiem swobodnie, disciolto — jak się wyraża. Odnosić się to może oczywiście tylko do jeźdźca bez zbroi. Człowiek lekko ubrany, może na koniu siedzieć, ciężka zbroja zmusza raczej do stania. «Tam zgina się kolana, tutaj ma się je wyciągnięte». Sztuka trzyma się jednakże odtąd pierwszego sposobu [1]).

Perugino pokazał kiedyś florentczykom, co to jest słodki i miękki

[1]) Pomponius Gauricus, De sculptura. (Brockhaus), s. 115.



Ghirlandajo. Niewiasta z owocami (wycinek)

ruch. Jego motyw stania, z odstawioną na bok wolną nogą i odpowiedniem nachyleniem głowy w stronę przeciwną, był w tym czasie we Florencji czemś obcem. Gracja toskańska jest więcej szeroka, kanciasta i chociaż nieraz zbliżono do siebie motywy, to przecież nikt inny nad niego nie posiada tej słodyczy ruchu, tego miękkiego pociągnięcia linji. Jednakże wiek XVI odrzucił ten motyw [1]).

Rafael, który w młodym wieku motywem tym formalnie się upajał, później porzuca go zupełnie. Można sobie wyobrazić, jak Michał Anioł musiał wyszydzać podobne pozy. Nowe motywy są więcej skupione, spokojniejsze w konturach. Pominąwszy pełną uczucia rozciągliwość, to piękno Perugina już nie wystarcza, gdyż nie zaspokaja upodobania dla masy. To, co rozciągnięte, co odstaje, to już ich nie zadawalnia, ale to tylko, co ściągnięte razem i mocne. W tem znaczeniu

[1]) Pojawia on się jeszcze u Chrystusa w grupie Chrztu A. Sansovina (1502 zaczęty), ale jednak już zmodyfikowany.

przekształcają się także ruchy rąk i ramion, a skrzyżowane na piersi do modlitwy ręce są charakterystycznym motywem dla nowego stulecia.



Rafael. Kobieta niosąca wodę

2.

Zdaje się, jakgdyby we Florencji za jednym zamachem wyrosły nowe ciała. Rzym miał zawsze pełne, ciężkie twory, takich się obecnie szuka — w Toskanji były one rzadsze. W każdym razie zdawałoby się, że artyści we Florencji quattrocenta nigdy nie mieli podobnych modeli, jakie nam później przedstawia Andrea del Sarto w swych damach florenckich. Smak wczesnego renesansu ma upodobanie w formie nierozwiniętej, cieńszej i ruchliwej. Kanciasta gracja i skacząca linja młodocianego wieku mają większy urok, aniżeli pełnia kobieca i dojrzała męska postać. Aniołki-dziewczynki Botticellego i Filippina, ze swemi ostremi członkami i suchemi ramionami, wyobrażają ideał młodocianego piękna, a w tańczących gracjach Botticellego, przedstawiających wiek już dojrzalszy, surowość ta wcale nie jest złagodzoną. Wiek XVI myśli tutaj inaczej. Już aniołowie Leonarda są miękси, a jakżesz inną jest taka Galatea Rafaela lub taka Ewa Michała Anioła od postaci Wenery późnego quattrocenta. Szyja, przedtem długa i cienka, osadzona jak odwrócony lejek na spadających plecach, staje się teraz krótką i okrągłą, barki są mocne i szerokie. Niema już linji wyciągniętej. Wszystkie członki przybierają pełną, silną formę. Od piękności wymaga się znowu okrągłego torsu i szerokich ud, ideału antycznego, a oko domaga się wielkich, związanych płaszczyzn. Odpowiednikiem cinquecenta dla Dawida Verrocchia jest Perseusz Benvenuta Celliniego. Chudy, zwinny chłopiec nie jest już pięknym, a gdy się ma przedstawić wczesny wiek młodociany, daje mu się zaokrąglenie i pełnię. Rafaelowska postać młodego kaznodziei Jana (Tribuna) jest pouczającym przykładem,



Lorenzo di Credi. Wenus

jak nawet, wbrew naturze, do chłopięcego ciała dodaje się męskie formy (reprod. str. 217). Piękne ciało jest w swem rozczłonkowaniu jasne. Cinquecento ma odczucie struktury i potrzebę wyrazu budowy, tak, że wobec tego wszystkie poszczególne zalety nie mogą mieć żadnego znaczenia. Tutaj wyidealizowanie występuje wcześnie i silnie, a porównanie aktu Lorenza di Credi (Uffizie) [1]) z idealną postacią Franciabigia (raczej Andrea del Brescianino) w Galerji Borghese, może być pod niejednym względem pouczającem.

Głowy stają się płaszczyznowo szerokie a linje poziome są podkreślone. Mocny podbródek, pełne policzki są dobrze widziane a i usta nie powinny być małe i delikatne. Gdy niegdyś u kobiet jasne, wysokie czoło uchodziło za najwyższe piękno (la fronte superba, mówi Polizian), i gdy nawet wyrywano włosy z przodu czoła, aby tę zaletę wyzyskać w sposób najbardziej wydatny [2]), to w cinquecento uchodzi niskie czoło za formę godniejszą, gdyż uważano, że daje twarzy większy spokój. Także i w brwiach dąży się do linji płaskiej i spokojniejszej. Nie spotyka się już więcej wysoko rozpiętych łuków, jak na dziewczęcych biustach Desideria, gdzie brwi na śmiejącej się i zdziwionej twarzy jeszcze więcej do góry są podniesione, przyczem możnaby zacytować wiersz Poliziana: że one ukazują — nel volto meraviglia, con fronte crespa e rilevate ciglia (Giostra).

A zadarte noski, które mogły dawniej mieć swych wielbicieli, już

[1]) Rysunek głowy do tej figury znajduje się, nawiasem mówiąc, w Albertynie; publ. w Handzeichnungen alter Meister, III, 327.

[2]) Zob. uwagę do Leonarda Mony Lizy, str. 30.

teraz nie są w modzie, a malarz portretowy zadaje sobie cały trud, aby wygładzić skaczącą linję a formę wyprostować, i uspokoić. Co się dzisiaj nazywa szlachetnym nosem, i co się w dawnych obrazach tak odczuwa, jest zapatrywaniem występującem znowu dopiero w epoce klasycznej.

Pięknem jest to, co robi wrażenie spokoju i siły, a pojęcie prawidłowej piękności pojawiać się zdaje dopiero w tym czasie, gdy ono tym pojęciom odpowiada. Rozumie się nietylko symetryczne podobieństwo obydwóch połów twarzy, lecz jasną przejrzystość, konsekwentny stosunek wymiarów formy twarzy, w szczegółach nie łatwo dający się stwierdzić, ale w ogólnem wrażeniu natychmiast widoczny. Malarze portretów starają się o to, aby tę regularność wydobyć. I w drugiej generacji cinquecenta wymogi te stają się coraz większe. Jakżeż regularnie wygładzone twarze daje nam Bronzino w swych, za doskonałe uznanych, portretach. Wymowniejsze od słów są tutaj obrazy, i jako dobre odpowiedniki przedstawić można Simonettę Piera di Cosimo i t. zw. Wiktorją Colonnę Michała Anioła [1]) — obydwa typy idealne, które w zbiorowej formie przedstawiają smak dwóch epok.



«Franciabigio». Wenus

Biustom dziewcząt florentyńskich XV w. nie można przeciwstawić takiej samej serji z XVI w. Galerja piękności cinquecenta zawiera same typy kobiet: Donnę Velatę z Pitti, Dorotę w Berlinie, Fornarinę w Trybunie, wspaniałe kobiety Andrea del Sarto w Madrycie i Windsorze i t. d. Smak zwraca się teraz ku pełno rozwiniętej kobiecie.

[1]) Autorstwo Michała Anioła zaprzeczył już całkiem słusznie Morelli, ale dla naszych wywodów jest to bez znaczenia.



Piero di Cosimo. Piękna Simonetta

3.

Duch czasu XV w. wyładował wszystkie swe kaprysy we włosach. Malarze malują wspaniałe fryzury, z nieskończenie bogatemi splotami kosmyków i warkoczów najrozmaitszego stopnia z rozsianemi szlachetnemi kamieniami i wplecionemi łańcuszkami pereł. Trzeba umieć odróżnić te ozdoby, sięgające aż w dziedzinę fantazji, od układu włosów, jaki rzeczywiście noszono; i tak jest on zawsze jeszcze dostatecznie kapryśny. Dążność idzie tutaj w kierunku podziału i rozluźnienia, do wdzięcznej poszczególnej formy w przeciwieństwie do późniejszego smaku, który skupia włosy jako masę i szuka prostej formy a także w ozdobach nie traktuje szlachetnych kamieni jako pojedynczych punktów, lecz wiąże je razem w spokojną formę. Upodobanie dla form swobodnych i powiewnych ustępuje miejsca formom silnym i związanym. Swobodne faliste loczki (które widzimy u Ghirlandaja i jego współczesnych), spadające na policzki i zakrywające także uszy, wkrótce znikną, gdyż stanowią tylko wdzięczny motyw, ale szkodliwy dla jed-



«Michał Anioł». Tzw. Wiktorja Colonna

nolitości zjawiska: ważny punkt nasady ucha powinien być widoczny. Włosy z czoła sprowadzone są w prostej linji na skronie, i mają robić wrażenie ram, podczas gdy quattrocento, właśnie dla tego układu nie miało żadnego zrozumienia, i niezamknięte czoło wydłużyło do góry, poza jego naturalne granice. Klejnotem, na wysokości czaszki, podkreśla jeszcze raz ten dawny styl dążność wertykalną, podczas gdy szerokie cinquecento woli kończyć wielką linją poziomą. I tak przestylizowanie idzie dalej. Długa smukła szyja piękności quattrocenta, zupełnie swobodna i ruchliwa, wymaga całkiem innej ozdoby, aniżeli masywne formy XVI w. Do ozdoby nie służą już poszczególne klejnoty, zawieszone na nitce, lecz duży łańcuch, a ciasna, lekka bransoleta staje się teraz wiszącą i ciężką.

Krótko mówiąc: hasłem jest teraz to, co jest umiarowe i ważkie, fantastyczne zachcianki wtłoczone są wkolej prostej skromności. Podnoszą się nawet głosy, dające pierwszeństwo naturalnym nieuporządkowanym włosom, tak jak skóra jest piękniejszą w swym naturalnym kolorze (palidetta col suo color nativo), aniżeli z białą i czerwoną szminką, przyczem kobiety nie zmieniały nigdy farby, jak tylko przy

rannej tualecie. Tak nam mówi hrabia Castiglione — uwagi godna to reakcja przeciw barwności i sztuczności mody późnego quattrocenta.

O fryzurze męskiej można tyle tylko powiedzieć, że przedtem rozczochrane włosy, teraz zebrane są w spokojne kontury. Nie jest to żaden przypadek, gdy na portretach Lorenza di Credi albo Perugina włosy powiewają, jakgdyby poruszane lekkim wiaterkiem. Styl wdzięku eleganckiego tego wymaga. Portrety XVI w. wykazują już nawskróś zwarte i spokojne masy.

Brodę w XVI w. chętnie się zapuszcza. Ona podkreśla wrażenie godności. Castiglione jeszcze pozostawia każdemu swobodę pod tym względem. On sam jednakże kazał się wymalować Rafaelowi z brodą.

Jeszcze jaśniej i silniej wypowiada się nowa wola w kostjumie. Strój jest bezpośrednim wyrazem, jak pojętem jest ciało i jak się ma ruszać.[1] Cinquecento musiało z konieczności przejść do ciężkich i miękkich tkanin, do zwisających brzuchatych rękawów i potężnych trenów. Spójrzmy na kobiety w Narodzeniu NP. Marji z r. 1514, Andrea del Sarto, co do którego Vasari wyraźnie zaznacza, że tutaj są przedstawione współczesne stroje.

Nie jest moim zamiarem wchodzić w szczegóły tych motywów, decydującem jest dążenie ogólne do pełni i ciężkości w ubiorze ciała, do podkreślenia linji szerokiej, do zaznaczenia powłóczystości i zwisającego układu, co przyczynia się do powolniejszych ruchów.

Przeciwnie, wiek XV podkreśla więcej gibkość. Ciasne, krótkie rękawy, odsłaniają ręce. Żadnych bujnych mas, lecz oszczędna elegancja. Kilka przepruć i wstążeczek u dolnego rękawa, a zresztą same cienkie obrąbki i suche szwy. Cinquecento natomiast domaga się ciężkiej i chrzęszczącej pełni. Nie puszcza się ono na krój skomplikowany i drobne motywy. Materje w kwiaty ustępują przed potężnemi, głębokiemi fałdami kaftana. Kostjum skomponowany jest pod kątem widzenia wielkich kontrastów płaszczyznowych. Tworzy się tylko to, co działa w całości, a nie to, co dopiero da się rozpoznać zbliska. Gracje Botticellego mają piersi obciśnięte siatkami z nici; są to archaiczne subtelności, niezrozumiałe tak samo dla nowej generacji, jak igraszki powiewających wstążek, welonów i innych tym podobnych cienkich przedmiotów. Inne uczucie dotyku panuje teraz, nie lekkie dotykanie cienkiemi palcami, lecz ujęcie szeroką, mocną dłonią.

4.

Z tego punktu widzenia należy także zwrócić uwagę na architekturę i jej przekształcenie w cinquecento. I ona, tak samo jak ubiór,

jest projekcją człowieka i jego odczucia ciała na zewnątrz. W przestrzeniach, które sobie człowiek stwarza, w ustylizowaniu sufitu i ścian wypowiada się dana epoka tak samo, jak w ustylizowaniu swego ciała i jego ruchu, czem chce być i gdzie szuka znaczenia i wartości. Cinquecento ma szczególnie silne poczucie stosunku człowieka do budowli, dla resonansu pięknej przestrzeni. Ono nie może sobie wyobrazić prawie żadnego istnienia bez architektonicznej oprawy i podstawy.

I architektura staje się mocną i surową. Ona wiąże wesołą ruchliwość wczesnego renesansu w chód umiarkowany. Obfite wesołe ozdoby, szeroko rozpięte łuki, cienkie kolumny ustępują, a na ich miejsce przychodzą ciężkie, poważne formy, pełne godności proporcje, surowa prostota. Żąda się szerokich przestrzeni, dźwięcznego kroku. Wymaga się tylko wielkich funkcyj a odrzuca drobne zabawki, uroczysty nastrój zdaje się godzić tylko z najwyższą prawidłowością.

O wewnętrznej dekoracji domów florenckich u schyłku w. XV znajdujemy u Ghirlandaja pożądane wskazówki. Izba położna, w narodzinach św. Jana oddaje niewątpliwie dosyć dokładnie obraz domu patrycjuszowskiego, z pilastrami na rogach i obiegającem naokoło belkowaniem, kasetonowanym drewnianym sufitem, ze złoconemi gwoździami i barwnym dywanem, zawieszonym tu i ówdzie na ścianie niesymetrycznie. Wszelkiego rodzaju sprzęty, potrzebne do użytku i ozdoby, są zestawione bez żadnego względu na symetrję. Co jest pięknem powinno być takiem na każdem miejscu. W przeciwieństwie do tego, mieszkanie cinquecenta jest puste i zimne. Powaga architektury zewnętrznej przeniosła się także do wnętrza. Żadnych szczegółów, żadnych malowniczych zakątków. Wszystko jest architektonicznie ustylizowane, nietylko pod względem formy, ale i wyposażenia. Zupełna rezygnacja z barwności. Tak wygląda izba na obrazie Narodzenia P. Marji Andrea del Sarto z r. 1514.

Jednobarwność występuje w związku ze spotęgowanemi wymaganiami co do elegancji zjawiska. Zamiast gadatliwej barwności żąda się powściągliwej barwy, tonu neutralnego, nie wpadającego w oczy. Szlachcic ma się ubierać na codzień w kolory ciemne, bezpretensjonalne, mówi hr. Castiglione. Tylko Lombardowie ubierają się pstrokato i z małemi rozporkami; gdyby ktoś próbował tak się nosić w środkowych Włoszech, uznanoby go za warjata [1]).

[1]) Odtąd mamy już tylko jeden krok do stroju hiszpańskiego. Sympatja dla hiszpańskiego zwyczaju — grave e riposato, — występuje już dosyć wyraźnie u Castiglioniego. On uważa Hiszpanów za znacznie bliższych Włochom, aniżeli Francuzów, pomimo ich żywego temperamentu.

Barwne kobierce znikają tak samo jak i barwne pręgowane pasy i wschodnie szale; moda ta uznaną jest teraz za dziecinną. Tak samo i w dystyngowanej architekturze unika się barwy. Na fasadach znika ona zupełnie, a we wnętrzach doznaje najściślejszego ograniczenia. Zapatrywanie, że to co szlachetne koniecznie musi być bezbarwnem, utrzymuje się dosyć długo i wiele dawniejszych pomników ucierpiało na tem, tak że z niewielu tylko stosunkowo resztek, możemy sobie odtworzyć obraz quattrocenta. Architektoniczne tła Gozzoliego lub Ghirlandaja są pod tym względem zawsze pouczające, jakkolwiek, co do szczegółów nie mogą być brane dosłownie. Ghirlandajo jest prawie nienasycony w barwności — niebieskie fryzy, żółte wypełnienia pilastrów, pstre flizy marmurowe, — a pomimo tego chwali go Vasari jako upraszczającego, gdyż usunął złote ozdoby z obrazów [1]).

To samo odnosi się do plastyki. Już wyżej (str. 70) wymieniliśmy jeden z głównych przykładów polichromji quattrocenta tj. pomnik Antonia Rosselina w S. Miniato; drugim takim przykładem byłby Desideria grobowiec Marsupiniego w S. Croce, stojący obecnie przed nami także w bezstylowej białości. Gdzie się tylko dotknąć, widać resztki farb i byłoby wdzięcznem zadaniem naszych czasów, gdy się tyle restauruje, zająć się także temi zaniedbanemi dziełami i przywrócić im ich dawną błyszczącą wesołość. Niewiele trzeba farby, aby wywołać wrażenie kolorystyczne. Samo złoto w kilku miejscach wystarczy, aby biały kamień pokazać jako nie pozbawiony barwy, i jako zaprzeczenie wśród ogólnego barwnego świata. Płaskorzeźba Madonny Antonia Rosselina w Bargello tak jest potraktowana, tak samo figura św. Jana Benedetta da Majano. Nie zapomocą grubej pozłoty, lecz tylko kilkoma kreskami można nadać włosom, futru barwny blask. Bardzo naturalnie łączy się złoto z bronzem, i mamy szczególnie piękne kombinacje bronzu z marmurem i złotem, jak np. pomnik biskupa Foscariego w S. Maria del Popolo w Rzymie, gdzie bronzowa postać zmarłego spoczywa na marmurowej poduszce ze złotemi ozdobami.

Michał Anioł od samego początku zerwał z barwnością a monochromja zapanowała odrazu na całej linji. Także i glina, która skazaną jest tak bardzo na wdzięk pomalowania, pozbywa się kolorów, jak to wskazuje wielki przykład Begareliego.

Często powtarzanego zdania, że nowożytna bezbarwność plastyki pochodzi z ambicji naśladownictwa antycznych posągów, nie

[1]) U Sieneńczyków i Umbryjczyków miało złoto jeszcze silniejszy popyt aniżeli u Florentczyków. Interesującem jest jego powolne zanikanie w watykańskich dziełach Rafaela.

mógłbym podpisać. Wyrzeczenie się barwności było rzeczą już postanowioną, zanim jakikolwiek archeologiczny purysta mógł wpaść na ten pomysł, a tego rodzaju zasadnicze przemiany smaku nie są zazwyczaj zależne od historycznych rozważań.

Renesans widział tak długo antyk barwnym, jak długo sam był barwnym i traktował wszystkie antyczne pomniki na swych obrazach w polichromji; z chwilą gdy ustaje potrzeba barwności, stał się i antyk białym, ale błędnem jest twierdzić, że on był do tego podnietą.

5.

Każda generacja widzi w świecie to, co dla niej rodzajowo jest tem samem?! Wiek XV musiał całkiem naturalnie odkryć inne widokowe wartości piękna, aniżeli w. XVI, gdyż patrzał innemi oczyma. W Giostrze Poliziana, tam gdzie on opisuje ogród Wenery, znajdujemy zbiorowy wyraz odczucia piękna w quattrocento. Opisuje on jasny gaj i studnię, pełną czystej wody, wymienia piękne kolory kwiatów; przechodzi od jednych do drugich i wylicza je w długim szeregu, nie obawiając się wcale, że znudzi czytelnika lub słuchacza. I z jak delikatnem uczuciem mówi o małej zielonej łące

...scherzando tra fior lascive aurette
fan dolcemente tremolar l'erbette.

W ten sposób kwiecista łąka była dla malarza zbiorem poszczególnych jestestw, których byt on razem z niemi przeżywa. Wiemy o Leonardzie, że pewnego razu namalował bukiet kwiatów w szklanym wazonie z nadzwyczajnem mistrzostwem [1]).

Wymieniłem ten przykład jako miarodajny dla wielu malarskich usiłowań tej epoki. Z nowem delikatnem odczuciem, które swe soki czerpie z obrazów niderlandzkich quattrocentystów, obserwowano wówczas lśniące światła i refleksy na kamieniach szlachetnych, czereśniach i metalowych naczyniach; ze szczególnie wyszukanym smakiem wkłada się Janowi Chrzcicielowi do ręki szklany krzyż z mosiężnemi kółkami; błyszczące liście, połyskujące ciało, jasne chmurki na błękitnem niebie, to są malarskie delikatesy, a wszędzie idzie o najwyższy stopień połysku, ale zawsze ze zdecydowanym zamiarem określenia formy [2]).

[1]) Vasari III, 25. Był to obraz M. Boskiej. Venturi daje cytat z Vasarego przy Tondzie Lorenza di Credi w Galerji Borghese, Nr. 433. Da się on stwierdzić jeszcze wcześniej np. w Zwiastowaniu Fra Filippa Lippi (Monachjum).

[2]) Różnicę między pojęciem farby w malarstwie toskańskiem a weneckiem przedstawił jasno E. van der Bercken-Diss. Freiburg i. Br. 1914.

Wiek XVI nie zna już tych radości. Barwne zestawienie obok siebie pięknych kolorów, musi ustąpić przed silnemi cieniami i dążeniem do uzyskania przestrzennego wrażenia. Leonardo pokpiwa sobie z malarzy, którzy nie chcą poświęcić pięknej kolorystyki dla modelunku. Porównuje ich do mówców o pięknych słowach, ale bez treści [1])

Drżące trawy i połysk kryształu nie są już tematami dla malarstwa cinquecenta. Brak mu zdolności przyglądania się zbliska. Przeżywa ono tylko wielkie akcje i obejmuje tylko wielkie zjawiska światła.

Ale to nie mówi jeszcze wszystkiego. Zainteresowanie się światem ogranicza się teraz wogóle coraz więcej do samej postaci. Wspomnieliśmy już wyżej, jak obrazy, ołtarzowy i historyczny, idą swemi odrębnemi drogami i nie chcą niczego poświęcić dla powszechnej radości patrzenia. Niegdyś był obraz ołtarzowy miejscem, gdzie składano wszystko, co było tylko pięknem pod niebem, a w obrazie opowiadającym malował artysta nietylko jako «malarz historyczny», ale równocześnie jako malarz architektur, krajobrazów i martwej natury. Teraz te zainteresowania nie znoszą się ze sobą. Nawet i tam, gdzie nie idzie o dramatyczne wrażenie lub kościelno-uroczysty nastrój, w scenach czysto idylicznych i w obojętnym obrazie codziennego życia o treści światowej lub mitologicznej, figuralna piękność wszystko i prawie wszystko pochłania. U którego z wielkich mistrzów możnaby się spodziewać wazonu z kwiatami Leonarda? Gdy Andrea del Sarto namaluje coś podobnego, to jest to zupełnie powierzchownie zatuszowane, tak jakgdyby się bał zmącić monumentalny styl w jego czystości [2]). A przecież i u niego znajdzie się czasem piękny krajobraz. Rafael, który pod względem malarskim przynajmniej potencjalnie był najbardziej wszechstronnym, tutaj właśnie daje bardzo mało. Są jeszcze ogółem środki potemu, ale niepowstrzymanie przygotowuje się stanowcze odłączenie się malarstwa figuralnego, które z dystynkcją przechodzi do porządku nad tem, co nie jest figurą. Uderzającem jest, że mieszkaniec Górnych Włoch, Giovanni da Udine, używanym był w warsztacie Rafaela do malowania drobiazgów malarskich. Później znowu Lombardczyk, Caravaggio, wywołuje prawdziwą burzę w Rzymie, właśnie wazonem z kwiatami. Był to znak nowej sztuki.

Gdy quattrocentysta jak Filippino maluje muzykę (Berlin, repr.) w postaci młodej kobiety, zdobiącej łabędzia Apolina, gdy wiatr rozwiewa jej płaszcz w wesołych koloraturach stylu quattrocenta, obraz ten

[1]) Księga o malarstwie Nr. 236 (95). Wzmocnienie cieniów należy wziąć pod uwagę także w architekturze i plastyce jako moment niekorzystny dla kolorystyki.

[2]) Rozróżnia się teraz pomiędzy monumentalnem, a nie monumentalnem. Dla małych obrazków w cassonach, obowiązują wyraźnie inne przepisy stylowe.

czyni wrażenie ze swemi puttami i zwierzętami, wodą i krzakami, jak urocza Böcklinowska mitologja. Wiek XVI byłby podkreślił tylko motyw posągowy. Ogólne odczucie natury zacieśnia się. Nie ulega wątpliwości, że to nie rokowało nic dobrego dla rozwoju sztuki. Klasyczny renesans stoi na bardzo wąskim gruncie, i bliskiem było niebezpieczeństwo, że się wnet wyczerpie.



Filippino Lippi. Alegorja

Zwrot ku plastycznemu smakowi przypada we włoskiej sztuce równocześnie ze zbliżeniem się do antycznego piękna. Uważano chęć naśladownictwa jako czynny motyw, tak jakgdyby tylko z miłości do antycznych posągów porzucono świat malowniczy. Ale nie można wydawać sądu według analogji naszej historycznej epoki. Jeżeli włoska sztuka w swym pełnym rozwoju wykazuje nowy pęd, to rozwój ten mógł nastąpić tylko od wewnątrz.

6.

Musimy tutaj jeszcze raz pomówić w streszczeniu o stosunku do antyku. Pospolite mniemanie sądzi, że XV w. oglądał wprawdzie antyczne pomniki, lecz w czasie własnej roboty zapominał o nich, podczas gdy wiek XVI, wyposażony mniejszą oryginalnością, wrażenia tego się nie pozbył. Przy tem milcząco się utrzymuje, że jeden i drugi wiek patrzał w jednaki sposób na antyk, ale założenie to jest błędne. Gdy oko quattrocenta widziało w naturze inne momenty aniżeli cinquecento, to psychologiczną tego konsekwencją jest, że w świadomości wobec antyku nie takie same czynniki w obrazie poznania są podkreślone. Widzi się zawsze tylko to, czego się szuka i potrzeba długiego wychowania, którego nie można się spodziewać od epoki artystycznej i produktywnej, aby pokonać to naiwne patrzenie, gdyż odbi-

cie przedmiotu na siatkówce ocznej jeszcze do tego nie wystarczy. Raczej przyjąć należy, że przy jednakiej woli dorównania antykowi wieki XV i XVI musiały dojść do innych wyników, gdyż każdy z nich inaczej go pojmował; t. j. szukał w nim swego obrazu. Gdy nam cinquecento wydaje się więcej antycznem, to przyczyna tego leży w tem, że ono właśnie wewnętrznie było podobniejszem do antyku [1]).

Stosunek ten można najjaśniej stwierdzić w architekturze, gdzie nikt nie może wątpić w uczciwe zamiary quattrocentystów, aby «dobrą dawną sztukę budowniczą», na nowo wprowadzić, a gdzie nowe drogi jednak tak mało są podobne do dawnych. Usiłowania XV w. przyswojenia sobie rzymskiej wymowy form, wyglądają tak, jakgdyby mu antyk był znanym tylko ze słuchu. Architekci przyjmują ideę kolumny, łuku, gzymsów, ale gdy oni te człony razem łączą i ze sobą spajają, to trudno uwierzyć, aby znali rzymskie ruiny. A przecież oni je widzieli, podziwiali, badali i byli z pewnością przekonani, że dają one antyczne wrażenie. Gdy na fasadzie kościoła św. Marka w Rzymie, naśladującej arkady Kolosseum, właśnie w rzeczy najistotniejszej tj. w proporcjach wszystko jest inne, t. zn. w duchu quattrocenta, to stało się to nie w zamiarze wyemancypowania się od wzorów, lecz w mniemaniu, że można to także w inny sposób zrobić i będzie to także antycznem. Przejęto materjalną stronę systemu form, ale co do ich odczucia zachowano zupełną samodzielność. Jest bardzo pouczającem, badać na przykładzie antycznych łuków triumfalnych, narzucających się jednakowo do naśladownictwa we wcześniejszych i późniejszych odcieniach stylowych — stosunek renesansu do nich, jak on przeszedł obok klasycznego przykładu łuku Tytusa i popadł w archaiczną manierę, która w budowlach Augusta w Rimini i jeszcze dalej ma swe analogje — aż nadeszła chwila, gdy i on sam ze siebie stał się klasycznym [2]).

Tak samo ma się z antycznemi posągami. Z najwyższym taktem bierze się z tych podziwianych wzorów tylko to, co było zrozumiałem t. zn. co się samemu posiadało, i można śmiało powiedzieć, że antyczny skarbiec zabytków, zawierający przeważnie sztukę dojrzałą i przejrzałą, nietylko nie wpływał na rozwój nowożytnego stylu, ale

[1]) Wyczerpująco zestawił Fritz Saxl badania A. Warburga w Rinascimento dell'antichità. Repertorium für K. W. XLIII, 1922, str. 220. Tak samo różne prace Erwina Panofskyego: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. Monatshefte für K. W. XV, t. II, 1921/22, str. 188 i Dürer u. die Antike, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Wien 1922.

[2]) Por. Repert. f. K. W. XVI, 1893. Die antiken Triumphbogen, eine Studie zur Entwicklungsgesch. d. römischen Architektur u. ihr Verhältnis zur Renaissance (Wölfflin).

i nie wydał przedwczesnych owoców. Tam, gdzie wczesny renesans bierze do ręki jakiś antyczny motyw, nie oddaje go dalej bez zasadniczych zmian [1]).

Postępuje on z antykiem nie inaczej, jak to czyniły mocne stylowo okresy baroku i rokoka. W XVI w. sztuka wstępuje jednak na wyżyny, skąd przez krótką chwilę spogląda w oczy antykowi. Był to jej własny,



Nanni di Banco. Czterej święci

wewnętrzny rozwój, a nie następstwo jakiegoś umyślnego studjum starych fragmentów. Szeroki strumień włoskiej sztuki idzie własnym korytem a cinquecento musiałoby takiem być, jakiem było, nawet bez antycznych posągów. Piękna linja nie pochodzi od Apolina Belwederskiego, a klasyczny spokój od Niobid [2]).

Przyzwyczajamy się bardzo powoli do tego, aby w quattrocencie widzieć antyk, i o tem nie można wątpić; a gdy Botticelli pozwala sobie na mitologiczne przedstawienia, czyni to dlatego, aby oddać wrażenie antyczne. Może nam się to dziwnem wydawać, ale w swej

[1]) Saxl l. c. str. 221, 224.

[2]) Florentyńskie Niobidy nie były zresztą jeszcze znane na początku XIV w.

Wenerze na muszli, jak i «Potwarzy» Apellesa, z pewnością nie myślał dać nam czego innego, jak tylko to, co starożytny malarz w takim wypadku byłby uczynił, a jego Wiosna z boginią miłości w czerwonej, złotem przetykanej sukni, w otoczeniu tańczących Gracyj i rozsypującej kwiaty Flory, mogła uchodzić za kompozycję w duchu antycznym. Wenera na muszli wprawdzie mało jest podobną do swej antycznej siostry a grupa Botticellego z Gracjami wygląda zupełnie inaczej, aniżeli jej antyczne wzory, pomimo tego nie możemy go posądzać o umyślny zamiar wyróżnienia się, wszak Botticelli nic innego nie zrobił, jak tylko to, co jego rówieśnicy i koledzy czynili w architekturze, gdy uważali swe sklepione hale, na cienkich kolumnach szeroko rozpięte, z bogatą dekoracją, za naśladownictwo antyku [1]).

Gdyby wówczas zjawił się skądkolwiek jakiś Winckelmann, aby wygłosić kazanie o cichej wielkości i szlachetnej prostocie antycznej sztuki, nie zrozumianoby tych pojęć. Wczesne quattrocento było znacznie bliższe temu ideałowi, ale poważne usiłowania takiego Niccola d'Arezzo i Nanni di Banco a nawet Donatella, już się nie powtórzyły. Teraz w modzie jest ruchliwość, ceni się to co bogate i ozdobne, poczucie formy zmienia się zasadniczo, ale nie uważano tego za odstępstwo od antyku. On bowiem przedstawiał właśnie najwyższe wzory ruchu i powiewnych strojów, a starożytne pomniki były niewyczerpaną skarbnicą ozdób dla naczyń, strojów i budowli [2]).

Dla zapełnienia tła obrazu nie znajdowano nic lepszego nad budowle antyczne, a tak wielkie było uwielbienie dla tych pomników, że np. łuk Konstantyna w Rzymie, który miano przecież przed oczyma, można było powtarzać jeszcze na freskach, i to nietylko raz jeden, ale dwa razy na tym samym obrazie. Wprawdzie nie takim, jakim był, lecz jakim być powinien: namalowany kolorami, i pstrokato wysztafirowany. Wszędzie, gdzie się odtwarza antyczne sceny, dąży się do wrażenia fantastycznego, prawie bajecznego przepychu. Przytem szuka się w świecie starożytnym nie powagi, lecz pogodności. Nagie postacie, z barwnemi wstęgami, leżące w trawie — nazywają się Wenus i Mars — są chętnie widziane. Nigdzie posągów, marmurów — nie zrezygnowano z barwnej wielości, z jasnych ciał i kwiecistych łąk.

[1]) W płaskorzeźbie Verrocchia, za sceną śmierci jednej z Tornabuonich (z grobowca w S. Maria Novella, obecnie w Bargello), mamy antyczne ujęcie współczesnej sceny. Antyczny wzór stwierdza Frida Schottmüller, Repert. XXV, 403.

[2]) Filippino, według Vasarego, jest pierwszym, który całemi masami wciągał antyczne motywy dla ozdoby swych obrazów. Prawie równocześnie czyni to także Domenico Ghirlandajo i jego pracownia. Zbiór kopij według antyków, zawierał «Codex Escurialensis», wydanie Hermana Eggera.



Verrocchio. Płaskorzeźba nagrobkowa

Dla antycznej «gravitas» odczucie jeszcze nie nadeszło. Czyta się starożytnych poetów, ale z odmienionem akcentowaniem. Patos Wirgiljusza przebrzmiał bez echa. Dla wspaniałych ustępów, które następnym pokoleniom tak się wbiły w pamięć, jak np. słowa umierającej Didony: et magna mei sub terras ibit imago — nie było jeszcze zrozumienia. Możemy to powiedzieć na zasadzie ilustracyj do antycznych poematów, uderzających w zupełnie inny ton, aniżelibyśmy się tego spodziewali. Jak niewiele było potrzeba do wywarcia antycznego wrażenia, poznać możemy z pięknego opowiadania biesiadującego humanisty Niccola Niccoli w poemacie Vespasiana [1]).

Stół jest nakryty białym jak śnieg obrusem. Naokoło stoją bogate misy i antyczne naczynia, a on sam pije tylko z kryształowego kielicha. A vederlo in tavola — woła zachwycony opowiadacz — cosi antico come era, era una gentilezza. Obrazek ten jest pojęty archaicznie i doskonale oddaje wyobrażenie quattrocenta o życiu antycznem; coś podobnego byłoby nie do pomyślenia w XVI w. Któżby to nazwał antycznem, ktoby wogóle mógł w tym związku mówić o jedzeniu?

Nowe pojęcia o ludzkiej godności i ludzkiej piękności sprowadziły, same przez się, sztukę w nowy stosunek do klasycznego antyku. Nagle zmienia się smak, i jest to zrozumiałem następstwem, że teraz dopiero oko nauczyło się cenić także archeologiczną dokładność w reprodukcjach antycznych postaci. Znikają fantastyczne kostjumy, Wirgiljusz nie jest już wschodnim czarodziejem, lecz rzymskim poetą, a starożytnym bóstwom przywraca się ich właściwą postać.

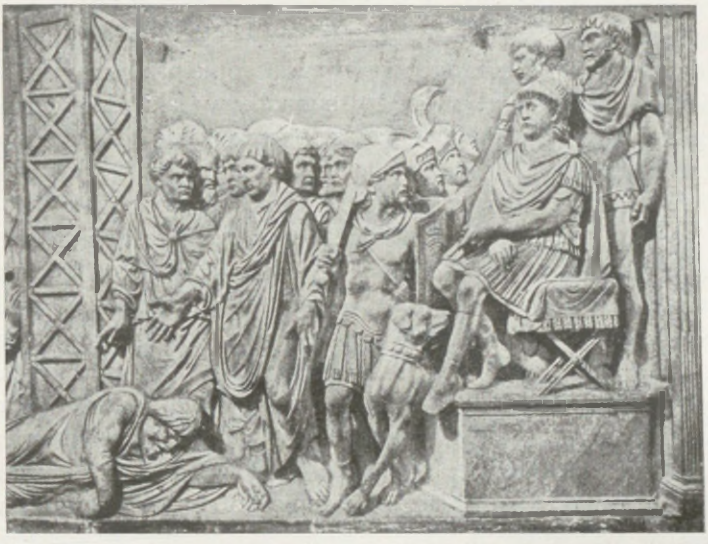
Na antyk patrzy się teraz tak, jakim on jest w rzeczywistości. Naiwne zabawki ustają, ale od tej chwili staje się antyk także niebezpiecznym, a dla słabszych umysłów, gdy raz skosztowały owoców z drzewa poznania, zetknięcie się z nim musiało być zgubnem.

[1]) Cytowany u Burckhardta Kultura Renesansu i ostatnio w jego Beiträge (Zbieracze), str. 332, uwagi.

Parnas Rafaela wskazuje, w sposób bardzo pouczający w przeciwieństwie do Wiosny Botticellego, jak sobie teraz wyobrażają w przybliżeniu scenę antyczną, a w Szkole Ateńskiej spotykamy się z posągiem Apolina, który rzeczywiście prawdziwym się wydaje. Pytanie nie dotyczy tego, czy postać jego odtworzoną została wedle wzoru z antycznej gemmy, czy nie [1]) — ale uderzającem jest, że jesteśmy bezpośrednio zmuszeni myśleć o antyku. Po raz pierwszy spotykamy się teraz z odtworzeniem antycznych posągów, które robią wrażenie autentycznych. Nowożytne odczucie linij i mas, rozwinęło się tak, że można się znowu wzajemnie zrozumieć poprzez wieki. I nietylko stykają się ze sobą wyobrażenia o ludzkiej piękności, ale i dla powagi antycznego stroju ma się teraz zrozumienie, do czego już niegdyś we wczesnem quattrocencie było uzdolnienie; odczuwa się godność antycznej prezentacji i szlachetność umiarkowanych gestów. Sceny z Eneidy, na kartonie «Quos-ego» Marca Antonia, są pouczającem przeciwieństwem do ilustracji quattrocenta. Epoka ta doszła do posągowego odczucia, a zdolność ujęcia, przedewszystkiem plastycznego motywu, musiała wkońcu usposobić ją do czerpania pełną dłonią z krynicy antycznej sztuki. Pomimo tego jednak odczucie u wszystkich wielkich mistrzów pozostało samodzielnem, gdyż inaczej nie byliby wielkimi. Przejęcie tych lub innych motywów, podnieta od tych lub innych wzorów, jeszcze niczego nie dowodzi. Można wprawdzie w twórczości Michała Anioła lub Rafaela mówić o antyku jako pewnym momencie, ale jest to tylko moment drugorzędny. W plastyce niebezpieczeństwo zatraty oryginalności było większe, aniżeli w malarstwie. Sansovino, już na samym początku stulecia, rozpoczął od daleko idącego antykizowania w grobowcach w S. Maria del Popolo, a wobec dawniejszych dzieł, jak grobowce Pollaiuola u św. Piotra, styl jego robi wrażenie jakby proklamacja jakiejś nowo-rzymskiej sztuki, ale Michał Anioł sam jeden czuwał nad tem, aby sztuka nie wpakowała się w ślepą ulicę antycznego klasycyzmu z drugiej ręki. I dlatego też widzimy, że w otoczeniu Rafaela wprawdzie wyznaczano antykowi coraz znaczniejszą rolę, ale to, co w tej sztuce jest najwyższem, to powstało niezależnie od niego. Dziwnem jest jednakże, że architekci nigdy nie posunęli się do właściwego kopjowania budowli starożytnych. Rzymskie ruiny musiały do nich wymowniej przemawiać, aniżeli kiedykolwiek indziej. Rozumiano teraz ich prostotę, gdyż zdołano pokonać samemu nieokiełznaną żądzę zdobności. Zrozumiano ich wymiary, gdyż doszło się samemu do analogicznych proporcyj, a zaostrzone oko domagało się

[1]) Najwłaściwiej będzie wskazać na medycejską gemmę Marsjasza i Apollina.

dokładnych pomiarów. Kopjuje się, a w Rafaelu tkwi pół archeologa. Ma się już poza sobą pewien rozwój i umie się rozróżnić także i w antyku różne okresy [1]), ale pomimo tak oczyszczonego wniknięcia, epoka ta nie schodzi z prawdziwej drogi, lecz pozostaje «nowożytną» i z rozkwitu badań archeologicznych rodzi się barok.



Rzymski artysta. Upadek Szymona Maga

[1]) Por. tzw. Sprawozdanie Rafaela o rzymskich wykopaliskach (Guhl, Künstlerbriefe I) i zadziwiające zdanie Michała Anioła o okresach w budowie Panteonu, które, o ile mi się zdaje, zgadza się z najnowszemi badaniami. Vasari IV, 512, w życiorysie Sansovina.

III. NOWA FORMA OBRAZOWA

Ten ostatni rozdział traktuje o nowym sposobie przedstawienia przedmiotów. Rozumiem przez to sposób, w jaki dany przedmiot przyrządzony jest dla oka jako obraz, przyczem pojęcie formy obrazowej pozwala na objęcie nim całej dziedziny sztuk wzrokowych. Leży jak na dłoni, że nowe poczucia ciała i ruchu, tak jak to wyżej przedstawiono, musiały się objawić także w kształtowaniu obrazowem, że pojęcia spokoju, wielkości i powagi w obrazie musiały wystąpić decydująco, niezależnie od szczególnego tematu. Nie wyczerpuje to jeszcze wszystkich momentów nowej formy obrazowej; występują jeszcze inne, które nie mogą się rozwinąć z poprzedzających określeń, momenty bez tonu uczuciowego, rezultaty jedynie tylko bardziej wydoskonalonego patrzenia. Są to właściwie artystyczne zasady, t. j. rozjaśnienie tego co jest widocznem, i uproszczenie zjawiska z jednej strony, a z drugiej dążenie do coraz obfitszych w treść kompleksów widokowych. Oko pragnie więcej otrzymać, gdyż jego zdolność pojemności znacznie się podniosła, równocześnie jednak obraz upraszcza się i rozjaśnia, o ile przedmioty są przedstawione w sposób dla oka odpowiedniejszy. A do tego jeszcze przybywa coś trzeciego: objęcie wzrokiem części, zdolność ujęcia wielości w jednolitem pojęciu, co się łączy z kompozycją, gdzie każda część całości odczuta jest na swojem miejscu jako konieczna.

Można o tych rzeczach rozprawiać albo bardzo obszernie, albo też bardzo pobieżnie t. j. samemi napisami, pośrednia obszerność zmęczyłaby czytelnika więcej, aniżeliby mu pomogła. Wybrałem krótszy sposób przedstawienia, gdyż on jedynie odpowiada ramom tej książki. Jeżeli rozdział ten wydaje się zbyt krótkim, to niech wolno będzie autorowi zrobić uwagę, że pomimo tego nie pisał go pośpiesznie, i że wogóle byłoby mu wygodniej zbierać rozbiegnięte żywe srebro, aniżeli ujmować rozliczne momenta, składające się na pojęcie dojrzałego i bogatego stylu. Nowość tej próby niech częściowo przynajmniej służy za usprawiedliwienie, jeżeli ten rozdział pozbawiony jest w szczególnym stopniu przymiotów przyjemnej lektury.

1. USPOKOJENIE, PRZESTRZENNOŚĆ, MASA I WIELKOŚĆ

Nietylko obrazy poszczególnych mistrzów, ale także obrazy pewnej generacji w swym całokształcie mają swoje odrębne uderzenie tętna. Bez względu na treść przedstawienia mogą linje być niespokojne i przebiegać pospiesznie, lub umiarkowanie, albo spokojnie, może wypełnienie płaszczyzny być zwartem lub szerokiem i wygodnem, a modelunek drobnym i skaczącym, lub też szerokopłaszczyznowym i skrępowanym. Po tem wszystkiem, co o nowem pięknie cinquecenta, odnośnie do ciała i ruchu już powiedzieliśmy, musimy oczekiwać także w obrazach pewnego uspokojenia, więcej masy i przestrzenności. Stwierdzić należy nowy stosunek do przestrzeni i wypełnienia jej, kompozycja staje się bardziej ważką, a w rysunku linearnym i modelunku odczuwa się tego samego ducha spokoju, tę samą umiarkowaną istotę, niezbędną w tem nowem pięknie.

1.

Różnica jest widoczna, gdy się porówna młodzieńcze dzieło Michała Anioła, Tondo z Madonną z książką z podobną okrągłą płaskorzeźbą Antonia Rosselina, reprezentującą dawniejszą generację. Por. reprod. na str. 44 i 12. Tutaj migotliwa wielkość, a tam wielki, szeroki płaszczyznowy styl. Nie idzie tylko o opuszczenie niepotrzebnych przedmiotów, o uproszczenie tematu (o czem już była mowa) lecz o traktowanie płaszczyzn w ogólności. Gdy Rosselino ożywił tło migotliwem światłem i grą cieniów skalistego krajobrazu, a płaszczyznę nieba pokrywa kędzierzawemi chmurami, to jest to tylko dalszym ciągiem tego samego sposobu, w jaki także głowa i ręce są wymodelowane. Michał Anioł szuka wielkich łącznych płaszczyzn już w ludzkiej formie, a tem samem znajdujemy odpowiedź na pytanie, jak on resztę traktuje. W malarstwie mamy ten sam smak co i w plastyce. I tutaj zanika radość kapryśności tych wielu małych wzniesień i wklęsłości. Żąda się teraz wielkich, spokojnych mas, jasnych i ciemnych. Określenie tego sposobu przedstawienia nazywa się legato.

Jeszcze wyraźniej może wypowiada się odmiana stylowa w traktowaniu linji. Linja quattrocenta ma w sobie coś zwichniętego i pospiesznego. Rysownik interesuje się tutaj przedewszystkiem ruchliwą formą. Nieświadomie dopuszcza się przesady ruchu w sylwecie, we włosach, w każdej poszczególnej formie. Usta z nabrzmiałemi wargami są szczególniejszym układem, które quattrocento poj-

muje osobliwie. Z energją przypominającą prawie Dürera, usiłuje Botticelli lub Verrocchio podkreślić ruch jamy ustnej, szczelinę warg i rozmach linij okalających. W tem samem znaczeniu podnieść należy bogatą formę chrząstki nosowej, ulubiony temat XV w. Z jak wielkiem zainteresowaniem modeluje się ruch nozdrzy! Żaden portrecista quattrocenta nie mógł sobie odmówić przyjemności pokazania dziurek od nosa [1]).

Ten styl zanika z nowem stuleciem. Cinquecento przynosi uspokojony bieg linji. Ten sam model będzie teraz zupełnie inaczej odrysowany, gdyż oczy obecnie patrzą inaczej. Ma się wrażenie, jak gdyby budziło się nowe odczucie dla linji; przyznaje jej się znowu prawo do wyżycia się. Unika się ostrych spotkań i gwałtownych załamań, skrótów i krótkich skrętów. Perugino dał temu początek, a Rafael kontynuował z nieprześcignionem delikatnem odczuciem. Ale i inni, z odmiennym temperamentem, znają także piękno wspaniałego pociągnięcia linji i rytmicznej kadencji. U Botticellego trafia się jeszcze, że ostry łokieć dotyka w sposób twardy brzegu obrazu (Pietà w Monachjum), teraz jednak linje mają wzgląd na siebie, przystosowują się wzajemnie a oko staje się czułem wobec przenikliwych przecięć dawniejszej maniery.

2.

Ogólna dążność do szerokich przestrzeni, musiała wywołać także w malarstwie nowe ustosunkowanie się figur do przestrzeni. Odczuwano, że przestrzenność w dawniejszych obrazach jest zaciasną. Postacie stoją tutaj bardzo blisko frontowego brzegu sceny, co wywołuje wrażenie ciasnoty, która nie znika, nawet jeżeli wtyle widnieją dalekie hale i krajobrazy. Nawet Wieczerza Leonarda, przez posunięcie stołu prawie do samej rampy, jest skrępowaną jeszcze w duchu quattrocenta. Normalny stosunek wypowiada się w portretach. Jakżeż niewygodną jest egzystencja w tej izdebce, w której Lorenzo di Credi usadził swego Verrocchia (Uffizi), w porównaniu do głębokiego i szerokiego oddechu w portretach cinquecenta. Nowa generacja domaga się powietrza i swobody ruchów, i osiąga to przedewszystkiem przez powiększenie odcinka z figurami.

Portret do kolan jest wynalazkiem XVI w. Ale nawet i tam, gdzie mało tych figur się widzi, umieją one wywrzeć wrażenie sze-

[1]) Zbiorowem pojęciem wszystkich tych właściwości jest znany rysunek Verrocchia głowy anioła w Uffiziach, por. repr. na str. 243. Głowa ta powtarza się jeszcze prawie dosłownie na obrazie archanioła Botticiniego we florenckich Uffiziach.



Verrocchio. Główka anioła

rokiej przestrzeni; jak dobrze czuje się Castiglione wśród czterech linij ram obrazu.

W analogiczny sposób działają freski quattrocenta na miejscu zazwyczaj ciasnem i ściśniętem. Freski Fiesolego, w kaplicy Mikołaja V w Watykanie, czynią wrażenie ściśnione, a widz w kaplicy pałacu Medici, gdzie Gozzoli namalował pochód trzech Króli, pomimo całego przepychu, nie może się pozbyć uczucia czegoś nieprzyjemnego. Nawet o Wieczerzy Leonarda musimy to samo powiedzieć; oczekujemy

tutaj ramy lub brzegu, którego niema ten obraz i nigdy ich nie mógł mieć.

Charakterystycznem jest, jak się później rozwija Rafael w swych Stanzach. Widz, oglądając w Camera della Segnatura tylko jeden obraz np. Dysputę, nie odczuwa ujemnego stosunku jego do ściany, ale jeżeli patrzy równocześnie na dwa obrazy, jak one w rogach się stykają, wówczas odrazu spostrzeże archaiczne, suche odczucie przestrzeni. W drugiej Stanzy, obrazy schodzą się inaczej i mają inny format, wogóle mniejszy w porównaniu do istniejącej przestrzeni.

3.

Niema w tem sprzeczności, jeżeli pomimo dążności do przestrzeni, postacie w obrębie ram przybierają na wielkości [1]). Mają one działać silniej jako masy, tak jak teraz piękna szuka się wszędzie we ważkiej masie.

Unika się zbytecznej przestrzeni, gdyż wiadomem jest, że figury tracą przez to na sile, a ma się środki po temu, aby mimo wszelkiego ograniczenia, przedstawienie wypełnić wrażeniem oddali.

Dążność idzie w kierunku zwartości, ciężaru, a linja pozioma zyskuje na znaczeniu. I dlatego kontur grup się obniża, a z wielkiej piramidy robi się trójkątna grupa na szerokiej podstawie.

Madonny Rafaela są tego najlepszym przykładem. W tem samem znaczeniu można przytoczyć zespolenie w zwartą grupę dwóch lub trzech postaci stojących. Dawniejsze obrazy wydają się tam, gdzie tworzą grupy, cienkie i łamliwe, a wobec nowego stylu w swej całości jasne i lekkie.

4.

Wreszcie, jako nieodparta konsekwencja, występuje ogólne spotęgowanie absolutnej wielkości. Figury, aby tak powiedzieć, rosną artystom w rękach. Znanem jest, jak Rafael w Stanzach powiększa ciągle ich wymiary. Andrea del Sarto w dziedzińcu Annunziaty w obrazie Narodzenia przewyższa sam siebie i sam zostaje przewyższony przez Pontorma. Tak wielka była radość z tej tężyzny, że nawet obudzony teraz zmysł dla jednolitości nie podnosi żadnego zarzutu. To samo odnosi się do obrazów sztalugowych. Widzi się te przemiany w każdej galerji; tam gdzie się zaczyna cinquecento, tam zaczynają się wielkie płótna i wielkie ciała. Pomówimy o tem jeszcze

[1]) Plastyczna figura w niszy podlega tym samym zmianom.

później, jak pojedynczy obraz ujęty zostaje w architektoniczny związek; nie ogląda się go już samego dla siebie, lecz razem ze ścianą dla której jest przeznaczony; z tego punktu widzenia malarstwo byłoby musiało pójść za dążnością do powiększenia nawet wówczas, gdyby własna wola nie popchnęła go w tym kierunku.

Podane tutaj cechy stylowe są zasadniczo natury tematowej, one odpowiadają pewnemu określonemu wyrazowi uczucia: ale teraz, jak już powiedzieliśmy, przychodzą momenta natury formalnej, których nie można rozwinąć z nastrojów nowej generacji. Rachunek czysty, jak w matematyce, jest tutaj nie do przeprowadzenia — uproszczenie, w znaczeniu uspokojenia, spotyka się z uproszczeniem, dążącem do możliwie najdoskonalszego wyjaśnienia obrazu, a dążność do spoistości i masywności spotyka się z potężnie rozwiniętą wolą wyposażenia obrazów, w coraz to większe bogactwo zjawiskowe, z tą wolą, która tworzy skoncentrowane twory grupowe, i dopiero otwiera sobie właściwe wymiary w głąb. Tam mamy zamiar ułatwienia oku objęcia, tutaj zamiar stworzenia obrazu możliwie pełnego treści.

Zestawimy najprzód to, co się da podporządkować pod pojęcie uproszczenia i wyjaśnienia.

2. UPROSZCZENIE I WYJAŚNIENIE

1.

Sztuka klasyczna powraca do elementarnych kierunków linij pionowych i poziomych, i do pierwotnych widoków czystych pozycyj en face i z profilu. Trzeba było tutaj odkrywać zupełnie nowe wrażenia, gdy w quattrocencie zatraconem zostało całkowicie to, co było najprostszem. W zamiarze, aby za wszelką cenę pokazać swą ruchliwość, porzuciło ono świadomie te pierwotne kierunki i widoki. Nawet tak prosto myślący artysta jak Perugino, w swej Piecie w Palazzo Pitti, nie daje ani jednego czystego profilu i czystej pozycji en face. Obecnie, gdy się jest w posiadaniu wszystkich rodzajów bogactwa, prymitywy zyskują odrazu nową wartość. Nie przez archaizowanie, ale przez stwierdzenie wrażenia prostoty w połączeniu z bogactwem; są teraz normy, a cały obraz wskutek nich zyskuje na sile. Leonardo występuje jako nowator, gdy swoje towarzystwo w Wieczerzy ujmuje w ramy dwóch głów z profilu w czystej linji pionowej — z pewnością od Ghirlandaja nie mógł się tego, nauczyć [1]). Mi-

[1]) Głów portretowych we freskach Tornabuoni, nie można w tem znaczeniu tutaj przytoczyć, gdyż nie szło artyście o zamiary formalne, lecz o pewne



Carpaccio. P. Marja z towarzyszkami przy przedstawieniu w świątyni (wycinek)

chał Anioł już od samego początku wypowiada się za wartością prostoty, a w obrazach Rafaela jego stylu mistrzowskiego niema ani jednego, gdziebyśmy się nie spotkali ze świadomem dążeniem do uproszczenia w znaczeniu silnego i wyrazistego wrażenia. Któż z dawniejszej generacji byłby się odważył przedstawić w ten sposób grupę szwajcarów w Mszy bolseńskiej: trzy linje pionowe obok siebie! A właśnie ta prostota czyni tutaj cuda. I tak samo na najwyższem miejscu w Madonnie Sykstyńskiej daje czystą linję pionową o niesłychanem wrażeniu, prymityw w całokształcie najwyższej sztuki. Architektonika Fra Bartolommea, bez tego powrotu do elementarnych zasad zjawiska, byłaby zupełnie nie do pomyślenia.

Jeżeli zaś weźmiemy poszczególne postacie jak np. leżącego Adama u Michała Anioła na suficie Sykstyny, który tak mocno i pewnie jest osadzony, to musimy sobie powiedzieć, że bez ustawienia piersi w pełnej szerokości, wrażenie to nie byłoby do osiągnięcia. Jest ono dla tego tak silne, gdyż normalne położenie dla oka wydobyte zostało z bardzo trudnych warunków. Postać wskutek tego, jest jakgdyby ustalona. Ona ma w sobie coś koniecznego.

Innym przykładem dla tego, możnaby powiedzieć tektonicznego przedstawienia, jest siedzący i prawiący kazanie św. Jan, z pracowni Ra-

towarzyskie modne zwyczaje. Widzi się to na innych kompozycjach Ghirlandaja. Por. uwaga na str. 30.

faela (Uffizi). Łatwem było dać mu przyjemniejszy, lub bardziej malowniczy zwrot, ale tak jak on siedzi, wprost naprzeciw nas, z szeroką piersią i głową do góry podniesioną, przemawiają do nas nie tylko usta kaznodziei, ale cała postać woła z obrazu, a wrażenie to w żaden inny sposób nie byłoby do osiągnięcia. Także i co do kierunku światła, cinquecento szuka prostych schematów. Spotykamy głowy, które widziane en face przedzielone są dokładnie w linji nosa t. zn. z jednej strony są jasne, z drugiej ciemne, a sposób ich oświetlenia łączy się bardzo dobrze z najwyższem pięknem. Taką jest Sybilla Delficka Michała Anioła, taką także idealna, młodociana głowa Andrea del Sarto.



Sebastiano del Piombo. Trzy święte niewiasty (wycinek)

Gdzieindziej znowu dąży się do uzyskania symetrycznego ocienienia oczu, przy silnem oświetleniu zgóry. Przykładem św. Jan w Piecie Bartolommea i Jan Chrzciciel Leonarda w Luwrze. Nie znaczy to jednakże, aby oświetlenie było zawsze takie samo, i że operowano zawsze zwykłemi osiami. Ale odczuwano wrażenie prostoty i korzystano z niej, jako z czegoś szczególnego.

We wczesnym obrazie Sebastjana w S. Chrisostomo w Wenecji widzimy po lewej stronie trzy razem stojące święte niewiasty (por. repr.). Muszę tutaj przytoczyć tę grupę jako szczególnie uderzający przykład nowego układu, przyczem zwracam uwagę nie na ciała, lecz na twarze. Pozornie zupełnie naturalny wybór: profil, środkowa twarz w trzech czwartych, a wreszcie trzecia niesamodzielna i pod względem światła podrzędna i pochylona — jedyne pochylenie obok dwóch linij pionowych. A teraz poszukajmy w zasobach quattrocenta podobnych przykładów, czy tam niema podobnego układu, a przekonamy się, że to, co jest prostem nie jest także samo przez się zrozumiałem. Odczucie tego przychodzi dopiero znowu z wiekiem XVI, a jeszcze w najbliższem sąsiedztwie Sebastjana, w r. 1510, mógł Carpaccio namalować

swoje Ofiarowanie w Świątyni (Akademja w Wenecji), gdzie prawie jeszcze całkiem w dawnym stylu występują obok siebie trzy kobiece głowy, wszystkie jednakowe, każda w nieco odmiennym zwrocie, a przecież nie różniące się dobitnie między sobą, bez stanowiska górującego lub podrzędnego i bez wyraźnego przeciwieństwa.

2.

Nawrotu do elementarnych zasad zjawiska nie można oddzielić od wynalezienia kompozycji kontrastowej. Można słusznie mówić o wynalezieniu, gdyż jasne zrozumienie, że wszelkie wartości są wartościami względnemi, że każda wielkość i każdy kierunek nabiera znaczenia tylko w stosunku do innych wielkości i innych kierunków, było jeszcze nieznanem przed epoką klasyczną. Teraz dopiero wie się, że linja pionowa jest konieczną, gdyż nadaje normę, podług której wyczuwa się odchylenia od pionu, i w całej dziedzinie patrzenia aż do ludzkich poruszeń wyrazu, zrobiono doświadczenie, że dopiero w połączeniu z przeciwieństwami może poszczególny motyw rozwinąć swą pełną siłę wyrazu. Wrażenie wielkości wywiera to, co w otoczeniu małych rzeczy występuje, czy to będzie poszczególna forma ciała, czy cała figura; prostem będzie to, co stoi obok wielości części; spokojnem to, co ma obok siebie poruszone ciała, i t. d.

Zasada oddziaływania kontrastów ma dla XVI w. najwyższe znaczenie. Wszystkie klasyczne kompozycje są na tej zasadzie zbudowane i jest to koniecznem następstwem, że w dziele zwartem każdy motyw może się pojawiać tylko raz jeden. Na samych doskonałych przeciwieństwach opiera się wrażenie tak cudownego dzieła, jak Madonna Sykstyńska. Obraz ten, który przed wszystkiemi innemi chciałoby się uważać wolnym od wszelkiej gonitwy za efektami, jest cały przepojony samemi kontrastami, a co do św. Barbary np. — aby ten jeden przykład podnieść — było w każdym razie już dawno zdecydowanem, że ona, jako postać odpowiadająca do patrzącego wgórę Sykstusa, powinna spoglądać nadół, zanim pomyślano o szczególnem umotywaniu jej wzroku wdół opuszczonego. Charakterystycznem dla Rafaela jest tylko, że widz ponad ogólnem wrażeniem nie myśli wcale o szczegółach, podczas gdy np. późniejszy Andrea del Sarto narzuca nam od pierwszej chwili swoje obliczone kontrasty, a to dlatego, że są one u niego czystemi formułkami bez wewnętrznej treści.

Zasada ta ma także zastosowanie w dziedzinie duchowej; nie można przedstawiać jednego afektu obok mu podobnego, lecz w połączeniu z afektem innego rodzaju. Pietà Fra Bartolommea jest wzorem

psychicznej ekonomji. Rafael w swej św. Cecylji, gdzie wszyscy są poruszeni niebiańską muzyką, dodaje zupełnie obojętną Magdalenę z tem przeświadczeniem, że dopiero przez ten czynnik stopniowanie porywu u reszty postaci widzowi wyraźniej się ukaże. I w quattrocencie nie brak obojętnego towarzystwa, ale takie rozważania były od niego dalekie. Nie trzeba wreszcie podnosić, jak takie kompozycje kontrastowe w rodzaju Heljodora i Przemienienia wychodzą poza horyzont dawniejszej sztuki.



Pollaiuolo. Prudencja

3.

Problem kontrastów jest problemem wzmożonej intensywności wrażenia obrazu. Do tego samego celu zmierza także cała suma usiłowań, skierowanych do uproszczenia i uwypuklenia zjawiska. To, co się wówczas działo w architekturze, proces oczyszczający, wyłączenie wszelkich szczegółów dla całości zbędnych, wybór niewielu wybitnych form, spotęgowanie plastyki, to wszystko ma w sztuce odtwórczej zupełną analogję.

Obrazy są przesiane. Wielkie kierownicze linje muszą teraz wystąpić. Ustępuje dawna metoda obserwacji szczegółów, dotykania się poszczególnych przedmiotów, obchodzenia naokoło każdej części, kompozycja ma działać jako całość i być wyraźną już dla widoku z oddali. Obrazy XVI w. mają wyższy stopień widzialności. Objęcie ich jest niezmiernie ułatwionem. To, co jest istotnem, występuje natychmiast, panuje teraz wyraźne uporządkowanie i podporządkowanie, a oko skierowane jest we właściwą kolej. Zamiast wszystkich innych przykładów, wystarczy wskazać na kompozycję Heljodora. Nie trzeba się zastanawiać nad tem, jakie osobliwości, które jednakowo narzucałyby się oku, byłby nagromadził malarz quattrocenta na tej przestrzeni.

Styl całości jest także stylem szczegółów. Draperja XVI w. różni

się od takiej samej z czasów quattrocenta tem, że ma wielkie przechodnie linje i jasne kontrasty skromnych i bogatszych partyj, i że w całości ciało, które przecież jest istotą najważniejszą, wyraźnie występuje pod suknią.

We fałdach quattrocenta wypowiada się w znacznej części jego fantazja form. Ludzie, pozbawieni wrażliwości wzrokowej, przechodzić będą obojętnie obok tych tworów i będą sądzić, że te rzeczy podrzędne same ze siebie pochodzą. Wystarczy jednakże spróbować skopjować kawałek takiej draperji a wnet nabierzemy przed nim szacunku i odczujemy w przesunięciach martwej materji styl, t. j. wyraz pewnej określonej woli, tak, że zwrócimy chętnie uwagę na sączenie, szmer i pomruk. Każdy artysta ma swój styl. Najpobieżniejszym jest Botticelli, który ze zwykłą gwałtownością orze proste długie brózdy, podczas gdy Filippino i Ghirlandajo i Pollajuolowie z lubością i oddaniem się budują swe bogate we formy gniazda fałdów, czego przykład mamy w postaci siedzącej z płaszczem na kolanach (repr. 249)[1]).

Rozrzutną ręką rozsiał wiek XV swe bogactwa po całem ciele. Jeżeli niema fałdów, to jest wycięcie, otwór, bufy lub deseń materji i one zwracają na siebie uwagę. Jest nie do pomyślenia, aby oko nawet przez chwilę nie było zatrudnionem.

Wspomnieliśmy już wyżej, w jakiem znaczeniu nowe zainteresowania się wieku XVI oddziaływują na draperję. Wystarczy zobaczyć kobiety na obrazie św. Anny Leonarda, Madonnę Michała Anioła w Trybunie, albo Rafaela Madonnę Alby, aby zrozumieć zamiary nowego stylu. Istotnem jest, że suknia nie powinna przygłuszać plastycznego motywu[2]).

Fałdowanie idzie w służbę ciała i nie powinno się oczom narzucać jako coś niezawisłego, a nawet u Andrea del Sarto, u którego szeleszczące materje błyszczą się w malowniczych załamaniach, nie można nigdy odłączyć sukni od ruchu postaci, podczas gdy w XV w. ono tak często budzi szczególne zainteresowanie.

Gdy zatem w draperjach fałdy według upodobania mogą być ułożone i gdy zrozumiałem jest, jak nowy smak dąży od wielości do

[1]) Draperja u Madonny Ghirlandaja w Uffiziach (z dwoma archaniołami i dwoma klęczącymi świętymi) stoi w bezpośrednim związku ze sławnem i często reprodukowanem studjum stroju Leonarda w Luwrze (np. Müntz, str. 240, Müller-Walde, fig. 18). Czy Ghirlandajo rzeczywiście tutaj skopjował Leonarda? a może rysunek jest Ghirlandaja? Tego zdania był Bayersdorfer. Berenson natomiast całkiem słusznie przyznaje autorstwo Leonardowi.

[2]) Leonarda Księga o malarstwie Nr. 182 (254): Rysuj twoje figury bez przeładowania ozdobami, aby nie szkodziły formie i postawie figur.

mniejszości, do wielkich, silnych kierowniczych linij, tak samo i trwałe twory, głowa i ciało, podlegają przetwórczej woli nowego stylu.

Głowy XV w. mają to wspólnego, że w nich błyszczące oko daje główny akcent. Wobec zupełnie jasnego cienia posiada znaczenie ciemna źrenica i tęczówka tak, że przedewszystkiem widzi się oko w głowie, i takie też jest normalne wrażenie w naturze. Wiek XVI przygłusza to wrażenie, przytłumia błyszczący wzrok; kościsty układ i struktura mają decydujące słowo. Wzmacnia się cienie, aby nadać formie więcej energji. Nie występują one rozprószone w małych dawkach, lecz jako duże, wspólne masy, i mają za zadanie łączyć, porządkować i szeregować. To, co przedtem rozpadało się na same szczegóły, teraz jest spojone. Dąży się do prostych linij i pewnych kierunków. Duże tony przewyższają drobnostkowe. Poszczególne części nie popowinny się wybijać. Zasadnicze formy muszą wywierać wrażenie nawet i z oddali.

O tych rzeczach trudno mówić przekonywująco bez pokazów, a i pokaz sam na nic się nie przyda, jeżeli nie jest poparty własnem doświadczeniem. Zamiast szczegółowych wywodów niech wystarczy wskazanie na równoległe portrety Perugina i Rafaela, przedstawione na str. 124 i 125. Widz przekona się, jak Perugino przy drobiazgowych szczegółach kładzie swe cienie tylko w małych dawkach i o małem nasileniu, jak niemi operuje ostrożnie jakby koniecznem złem, podczas gdy przeciwnie Rafael wciąga mocne cienie, nietylko aby wzmocnić reljef, ale przedewszystkiem jako środek do połączenia zjawiska we wielkie, ale ilościowo małe formy. Oczodoły i nosy są wciągnięte w jedno pociągnięcie, a oko występuje jasno i prosto obok spokojnych zamykających mas ocieniających. Kąty nosowo-boczne w cinquecento są zawsze podkreślone, mają one dla fizjognomji decydujące znaczenie, są punktem węzłowym, w którym zbiegają się mnogie nici wyrazu.

Jest to tajemnicą wielkiego stylu, że umie w krótkich słowach wiele wypowiedzieć.

Rezygnujemy zupełnie z tego, aby śledzić te nowe pojęcia tam, gdzie się one przeciwstawiają całemu ciału, i nie będziemy nawet próbowali zdać sobie sprawy ze szczegółów co do uproszczenia zjawiska ciała pod względem zasadniczych momentów. Nie decyduje tutaj większa znajomość anatomicznych wiadomości, lecz patrzenie na figurę w jej wielkich formach. Uczucie dla organicznego rozczłonkowania, niezależne od anatomicznej erudycji, jest warunkiem dla ujęcia ciała z jego rozczłonkowaniem i dla zaznaczenia tworu ludzkiego w jego punktach węzłowych.



Piero di Cosimo. Leżąca Wenus (wycinek)

W architekturze mamy ten sam rozwój, aby tylko przytoczyć jeden przykład: Wiek XV nie waha się poprowadzić profilu jednolicie naokoło łukowatej nyży — teraz wymaga się gzymsu zapaśnikowego t. zn., że ten ważny punkt, gdzie łuk się zaczyna, musi być wyraźnie podkreślonym. Tej samej jasności wymaga się także od rozczłonkowania ciała. Szyja osadzona jest teraz inaczej na torsie. Części rozdzielają się od siebie wyraźniej, a ciało zyskuje jednocześnie przekonywujący związek jak całość.

Opanowane są teraz decydujące punkty nasadzenia; nauczono się rozumieć to, co w antyku już dawno było znanem, następstwem tego było czasem czysto schematyczne ujęcie ciała, za co nie można jednak winić wielkich mistrzów. Idzie przecież teraz nietylko o przedstawienie człowieka w jego spokojnem zjawisku, ale także, i to jeszcze bardziej, o jego ruch, o jego fizyczne i duchowe funkcje. Powstają niezliczone szeregi zupełnie nowych zagadnień w dziedzinie fizycznego ruchu i wyrazu fizjognomji. Pozycja stojąca, chodzenie, podnoszenie i dźwiganie, bieganie i latanie musiało być teraz przetworzone podług nowych wymagań, jak niemniej i wyraz uczuć. Wszędzie wydaje się teraz możliwem i koniecznem przewyższyć quattrocento pod względem jasności i duchowej siły wrażenia.

Dla akcyj nagiego ciała najwięcej zdziałał Signorelli; niezależnie od pedantycznie dokładnego studjum szczegółów, jak to czynili florentczycy, doszedł on pewniejszą drogą do tego, co jest ważnem dla oka i czego wymagało wyobrażenie. Ale pomimo całej swej sztuki jest on tylko zaznaczeniem i przeczuciem w porównaniu z Michałem Aniołem.

Michał Anioł pierwszy znalazł dla funkcji muskułów widoki, które zmuszają widza do przeżywania zdarzenia z nim razem. Wydobywa on z tematu tak zupełnie nowe wrażenia, jakgdyby go nikt



Tizian. Leżąca Wenus.

inny przedtem nie miał w rękach. Szereg siedzących młodzieńców w Sykstynie jest wobec zaginięcia kartonu z kąpiącymi się żołnierzami, właściwą wysoką szkołą tak, że można go uważać za gradus ad parnassum. Patrząc tylko na rysunek rąk, można już odczuć znaczenie tego dzieła.

Tam, gdzie quattrocento szuka tylko najłatwiej dających się ująć wyrazów, jak np. w łokciach, widoku z profilu i całe generacje ten schemat dalej powtarzają, tam jednym zamachem zrywa ten człowiek wszelkie zapory i daje nam rysunek członków, które u widzów musiały wywierać wrażenie zupełnie nowego życia. Nie przez jednakowo szeroki widok i nie przez leniwy paralelizm linij konturowych, nabierają potężne członki tych «niewolników» życia, wybiegającego poza wrażenie natury. Linja wybiegająca i dośrodkowa, nabrzmiała i ściągnięta forma składają się na to wrażenie.

O skrótach będzie mowa później.

Michał Anioł dla wszystkich był wielkim nauczycielem, gdyż pokazał, które widoki mają swą wymowę. Aby przytoczyć tylko prosty przykład, można wskazać na kobiece postacie dźwigające u Ghirlandaja i Rafaela (por. repr. na str. 222 i 223), a gdy sobie jasno uzmysłowimy jak dalece góruje nad Ghirlandajem spuszczona na dół lewa ręka,

dźwigająca ciężar u Rafaela, mamy punkt zaczepienia do oceny różnicy, jaka zachodzi w rysunku XV i XVI w.[1])

Z chwilą, gdy wartość członków się ujawniła, musiała odezwać się także konieczność pokazania ich i w ten sposób występuje teraz obnażenie ramion i nóg, które nie oszczędza także postaci świętych. Podkasanie rękawów u świętych mężów jest czemś pospolitem — żąda się pokazania stawów łokciowych — ale Michał Anioł idzie jeszcze dalej i rozbiera także Madonnę aż do pleców (Madonna w Trybunie). Inni go w tem wprawdzie nie naśladują, ale obnażenie nasady ramion, zwłaszcza u aniołów, jest powszechnem. Piękno leży w jasności zawiasów.

Jako przykład wadliwego zrozumienia organicznego rozczłonkowania, właściwego dla wieku XV, można przytoczyć traktowanie przepaski biodrowej u Chrystusa lub u św. Sebastjana. Ta część ubrania jest wówczas nieznośną, gdy zakrywa linje łączące tors z kończynami. Botticelli i Verrocchio nie mieli żadnych skrupułów, aby ciało w ten sposób rozpłatać, podczas gdy w w. XV przepaska jest przewiązana w sposób przekonywujący wyraźnie o zrozumieniu myśli konstrukcyjnej i chęci zachowania czystego widoku.

Nie dziwi nas, że Perugino w swem architektonicznem myśleniu już pierwej wpadł na podobny sposób rozwiązania tej kwestji.

Aby zamknąć te rozważania znaczniejszym przykładem, dajemy naprzeciw siebie dwa obrazy: Wenerę Piera di Cosimo z obrazu Wenus i Mars w Berlinie i Tiziana spoczywającą Wenus z Uffiziów (ob. repr.), przyczem Tizian musi reprezentować cinquecento także dla Włoch środkowych, gdyż nie mamy równie dobrego materjału porównawczego. A zatem na obydwóch obrazach mamy leżącą nagą kobietę. Z odmiennych ciał będziemy naturalnie pragnęli objaśnić przedewszystkiem różne wrażenie, ale jeżeli się nawet przyjmie, że tutaj artykułowana piękność XVI w., którą już wyżej u Franciabigia (str. 225) wykazaliśmy, staje do porównania z tworem nieartykułowanym wieku XV, i że postać w smaku cinquecenta, gdzie mocna zwarta forma w przeciwieństwie do płynnych i miękkich części jest podkreśloną, ma w każdym razie zalety większej jasności, to jednakże mamy jeszcze dosyć różnic w sposobie, w jaki forma się wypowiada: tam tylko ułamkowo i niedostatecznie, tutaj zaś oczyszczona w doskonałej jasności. Nawet ten, kto jeszcze mało widział z włoskiej sztuki, musi się zdziwić,

[1]) Niestety, nie możemy przedstawić postaci Rafaela w oryginalnym rysunku, lecz tylko w dawnej kopji podług fresku: linje mogły być traktowane jeszcze bardziej wyraziście.

gdy przyjrzy się dokładnie rysunkowi prawej nogi w obrazie Piero di Cosimo. Jednolita równoległa linja do brzegu obrazu. Możliwem jest, że model przedstawiał taki widok. Ale dlaczego malarz tem się zadowolnił? Dlaczego nie daje nam żadnego rozczłonkowania nogi? Bo go nie potrzebował. Noga jest wyciągniętą, i nie wyglądałaby inaczej, gdyby była całkiem sztywną; jest od góry obciążoną i ściśniętą ale robi wrażenie jakby wyschniętej, a nowy styl właśnie przeciw takim skrzywieniom wrażenia podnosi zarzuty. Nie można mówić, że Piero był gorszym rysownikiem od Tiziana; tutaj idzie rzeczywiście o zasadnicze różnice stylowe, a ktoby ten problem chciał bliżej zbadać, zdziwi się, jak daleko sięgają analogje. Możnaby nawet przytoczyć dla Pierra dokładnie podobne przykłady z wczesnych rysunków Dürera.

Ciało, jak zawsze w XV w. występujące, zwisa na boki. Jest to bardzo nieładnie, ale pozostawilibyśmy naturaliście tę przyjemność, gdyby tylko nie był przerwał połączenia pomiędzy nogami a resztą ciała. Brak tutaj zupełny pośredniczących form, których się domaga wyobrażenie.

I tak znika nagle u góry lewe ramię u pleców bez żadnego zaznaczenia, w jaki sposób moglibyśmy się go domyślać, aż gdzieś natrafimy na rękę do niego należącą, ale brak dla oka związku z tem ramieniem.

Jeżeli się domagamy wyjaśnienia funkcyj, jak np. podparcia ramieniem prawem, zwrotu głowy lub ruchu w kiści, to Piero nic nam nie powie. Tizian daje nam ciało nietylko w zupełnie jasnej budowie, i nie pozostawia nas nigdzie w niepewności, funkcja jest u niego dyskretną, ale zupełnie wystarczająco podaną. O pełnem brzmieniu linij (zwłaszcza po stronie prawej), o tem, jak kontur w jednolicie rytmicznej kadencji spada nadół, nawet nie będziemy mówić. Tyle tylko ogólnikowo należy zaznaczyć, że i Tizian w swych początkach tak nie komponował: dawniejsza, prostsza Wenus w Trybunie z pieskiem ma może zalety większej świeżości, ale nie ma tej samej dojrzałości.

To, co się odnosi do poszczególnych postaci, odnosi się w jeszcze wyższym stopniu do związku kilku figur. Quattrocento stawiało oczom wymagania nieprawdopodobne. Widz z najwyższym trudem musi sobie wydobywać z gęsto ściśniętych szeregów głów poszczególne fizjognomje, niektóre figury musi oglądać w ułamkach, których nie może sobie uzupełnić w całej postaci. Nie wiedziano wówczas jeszcze, co można zaryzykować pod względem przecięć i przykryć. Wystarczy wskazać na nieprzyjemne odcinki figur z Nawiedzenia Ghirlandaja (Luwr) lub na Botticellego Hołdzie trzech Króli w Uffiziach, gdzie

czytelnik niech sobie zanalizuje prawą połowę obrazu. Dla zaawansowanych możnaby polecić freski Signorellego w Orvieto z ich nie dającem się odcyfrować zbiegowiskiem. Natomiast jakiego zadowolnienia doznaje oko wobec bogatych w postacie kompozycyj Rafaela; mam na myśli jego rzymskie dzieła, gdyż w Złożeniu do grobu i on nie jest jeszcze jasny.

W przedstawieniu architektonicznych motywów napotykamy taką samą nieporadność. Hala na fresku Ghirlandaja z Ofiarą Joachima jest tak narysowaną, że pilastry ze swemi kapitelami dotykają samego górnego brzegu obrazu. Dzisiaj powiedziałby każdy, że powinien albo dodać belkowanie, albo przeciąć pilastry niżej. Tej krytyki nauczyliśmy się od cinquecentystów. Perugino poszedł także tutaj już znacznie dalej aniżeli inni, ale i u niego znajdują się archaizmy tego rodzaju, że sądzi, iż małemi od brzegu zaskakującemi narożnikami gzymsów może zaznaczyć całe przęsło sklepienne. Prawdziwie rozweselającemi są obliczenia przestrzeni u starego Filippa Lippiego. Do nich odnoszą się uwagi, któreśmy wypowiedzieli o nim w pierwszym rozdziale tej książki.

3. ZBOGACENIE

1.

Z pomiędzy wszystkich zdobyczy XVI wieku należy postawić na pierwszem miejscu całkowite wyzwolenie ruchu cielesnego. Ono to określa w pierwszym rzędzie wrażenie bogactwa w obrazie cinquecenta. Ciało porusza się żywszemi organami, a oko widza powołane jest do zwiększonej czynności.

Przez ruch nie należy rozumieć poruszania się z miejsca. W quattrocencie jest już dużo bieganiny i skoków, a przecież zjawiska te obciążone są pewnem ubóstwem i próżnią, gdyż z członków robi się jednak tylko ograniczony użytek, a możliwości zwrotów i zakrętów w wielkich i małych wiązadłach ciała wykorzystane są zazwyczaj tylko do pewnego stopnia. Tutaj wkracza wiek XVI z rozwojem ciała, ze zbogaceniem zjawiska nawet w spokojnych utworach, tak, że widzimy, iż rozpoczyna się nowa epoka. Nagle figura staje się bogatą w kierunki, a to, co przyzwyczajono się uważać tylko za płaszczyznę, nabiera głębi i staje się kompleksem form, gdzie i trzeci wymiar gra swą rolę.

Jest powszechnie błędnem mniemaniem dyletantów, że wszystko po wszystkie czasy jest możliwem i że sztuka, skoro tylko zdobyła się na pewne możliwości wyrazu, może już odrazu oddać wszelki

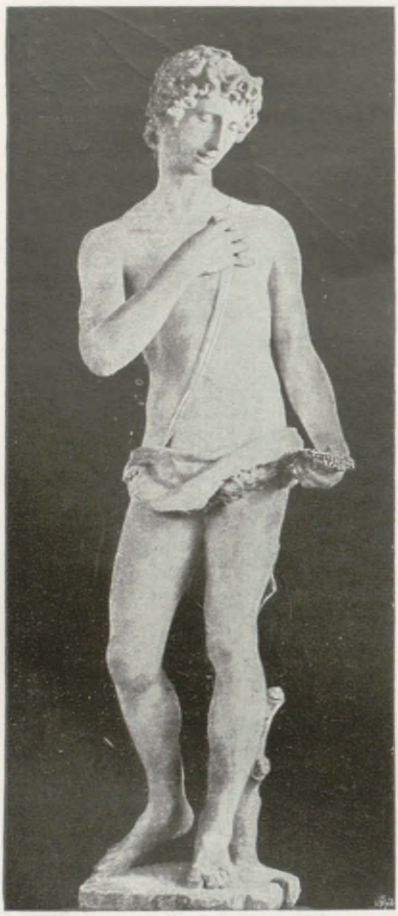
ruch. A przecież rozwój następuje nie inaczej jak u rośliny, która powoli wypuszcza listek za listkiem, aż ukaże się okrągłą i pełną ze wszystkich stron. Ten spokojny, prawidłowy rozwój jest właściwym wszystkim organicznym kulturom artystycznym, ale nie można go nigdzie tak czysto zaobserwować jak w antyku i we włoskiej sztuce.

Powtarzam jeszcze raz — nie idzie tutaj o poruszenia, mające jakiś nowy cel lub stojące na usługach jakiegoś szczególnego nowego wyrazu, lecz wyłącznie o mniej lub więcej bogaty obraz siedzącego, stojącego lub wspartego człowieka, gdzie główna funkcja pozostaje tą samą, gdzie jednak przez kontrasty zwrotów pomiędzy górnem i dolnem ciałem, pomiędzy głową i piersią, przez podniesienie nogi, przez objęcie ramieniem lub podniesienie jednej łopatki, i jakie tam jeszcze możliwości być mogą, można uzyskać różne konfiguracje torsu i członków. Wnet wytworzyły się pewne prawidła co do użycia niektórych motywów ruchu a odpowiadające sobie na krzyż traktowanie zgiętej prawej nogi i zgięcie lewej ręki i naodwrót nazywa się kontrapostem. Ale całego tego zjawiska nie można określać mianem kontrapostu.



Benvenuto Cellini. Perseusz (model)

Możnaby teraz pomyśleć o tem, aby zróżniczkowanie odpowiadających części rąk i nóg, pleców i bioder, i te nowo odkryte możliwości ruchu włożyć w schematyczne tablice według trzech wymiarów. Ale niech czytelnik nie oczekuje tego tutaj i zadowolni się, skoro już poprzednio tyle mówiliśmy o plastycznem bogactwie, kilku wybranemi przykładami. Najwyraźniej przedstawią się zabiegi nowego stylu tam, gdzie artysta ma przed sobą zupełnie bezwładne ciało, jak w temacie Ukrzy-



Berliński Giovannino

żowania, które przy ułożeniu dolnych kończyn zdaje się nie dopuszczać do żadnych odmian. A jednakże sztuka cinquecenta potrafiła z tego niejedynego motywu uczynić coś nowego, znosząc równowartość obu nóg, podnosząc jedno kolano nad drugie i przez obrót postaci w całości, wydobyć kontrast kierunkowy pomiędzy częścią górną i dolną. Mówiliśmy już o tem przy Albertinellim (str. 153). Tym, który ten motyw aż do ostatnich konsekwencyj przeprowadził, jest Michał Anioł. A u niego, mówiąc nawiasem, mamy do czynienia nadto z afektem: on jest twórcą Ukrzyżowanego, który zwraca oczy do góry, i u którego usta otwierają się do bolesnego okrzyku[1]).

Bogatsze możliwości zawiera motyw skrępowanego ciała, jak np. przywiązany do słupa św. Sebastjan, lub Chrystus biczowany, albo też szereg niewolników przy filarach na pomniku Juljusza II Michała Anioła. Można śledzić dokładnie wrażenie tych «skrępowanych» w kościelnych tematach, i gdyby Michał Anioł wykonał ich cały szereg na pomniku, nie pozostawałoby wogóle prawie nic więcej do wynalezienia.

Gdy się potem oglądniemy za wolno stojącemi figurami, przedstawiają nam się oczywiście całkiem nieprzejrzane perspektywy. Zapytamy się teraz, coby zrobił wiek XV z bronzowym Dawidem Donatella? Pod względem ruchu linji jest on tak bliski klasycznemu smakowi, zróżniczkowanie członków jest u niego już tak wymowne, że — pominąwszy traktowanie formy — możnaby się spodziewać, że byłby zadowolnił i późniejszą generację. Odpowiedź na to daje nam Perseusz Benvenuta

[1]) Vasari (VII 275), tłumaczy to inaczej: alzato la testa raccomanda lo spirito al padre. Kompozycja ta dochowała się tylko w rysunku. Stąd bierze krucyfiks XVII w. swój początek.

Celliniego, figura późna (1550), ale stosunkowo prosto skomponowana i dlatego nadająca się do porównania. Tutaj widzi się czego brak Dawidowi: nietylko że kontrasty członków są silnie stopniowane, figura jest wogóle z jednej równi wyjęta i wybiega daleko naprzód i wtył. Może się to wydawać zastanawiającem i wskazywać już na upadek plastyki, ja jednakże posługuję się tym przykładem, gdyż on charakteryzuje ówczesne dążności. Michał Anioł jest coprawda daleko bogatszym a jednak kompozycje jego są zwarte, blokowe; już na samo to, jak przytem stara się rozwinąć figury w głąb, wskazaliśmy już wyżej (str. 48) na przykładzie Apollina w przeciwieństwie do płaskiego Dawida. Przez obrócenie figury, idące zdołu do góry wyobrażenie doznaje podniety we wszystkich wymiarach, a wyciągnięte ramię ma walory nietylko jako kontrastowa linja pionowa, ale ma także walory przestrzenne, gdyż oznacza na skali osi w głąb stopień i sama przez się stwarza sprawdzian dla stosunków zprzodu i ztyłu. W ten sam sposób pomyślany jest Chrystus w Sta Maria sopra Minerva i w tym związku należy wymienić berlińskiego Giovannina (str. 258 uwaga), wszakże tutaj Michał Anioł nie byłby pochwalił rozluźnienia masy. Kto analizuje treść ruchową tej figury, może z pożytkiem dla porównania przytoczyć Bachusa Michała Anioła: zupełnie jasno przeciwstawi mu się starożytne, proste i płaskie ujęcie, w prawdziwie młodzieńczem dziele artysty, w porównaniu ze skomplikowanym ruchem, w wielostronnych obrotach późniejszego naśladowcy, a nieuprzedzony widz zobaczy różnicę nietyle dwóch indywiduów, jak raczej dwóch generacyj [1]).



Montorsoli. Św. Kosmas

[1]) Wyszukany motyw podnoszenia czarki do ust — daleko prostszem byłoby samo chlipanie — pojawia się równocześnie i w malarstwie. Porów. Giovannina Bugiardiniego w Pinakotece Bolońskiej.

Jako przykład siedzącej postaci w cinquecencie można przytoczyć Cosima z kaplicy Medyceuszów, którego model wykonał Michał Anioł a wykończył go Montorsoli, jest to piękna, cicha postać, możnaby powiedzieć, że to jest uspokojony Mojżesz. Niema tutaj niczego uderzającego w motywie, a przecież jest to sformułowanie problemu nieprzystępnego dla wieku XV. Dla porównania można przytoczyć siedzące postacie quattrocenta w katedrze florenckiej; żaden z tych dawniejszych mistrzów ani nawet nie usiłował, przez podniesienie nogi zróżniczkować dolnych kończyn, nie mówiąc już nawet o nachyleniu górnej części ciała. Głowa nadaje tutaj ponownie nowy kierunek, a ramiona, przy całym spokoju i bezpretensjonalności gestu, są bardzo wymownemi kontrastowemi członkami w kompozycji.



J. Sansovino. Św. Jan Chrzciciel

Figury siedzące mają tę wyższość, że postacie w swojej objętości blisko się schodzą i dlatego też przeciwieństwa osi występują energiczniej. Łatwiej wyposażyć figurę siedzącą we walory plastyczne aniżeli postać stojącą, to też nie można się dziwić, że się je tak często w wieku XVI spotyka. Typ siedzącego chłopięcego św. Jana wypiera zupełnie stojącego tak w plastyce jak i w malarstwie. Bardzo przesadzona i dlatego bardzo pouczająca, jest późna figura Jacopa Sansovina z kościoła Frari w Wenecji (1556), na której widać, jak się męczy, aby była bardziej interesującą (por. ryc. str. 260).

Największe możliwości skoncentrowanego bogactwa wykazują figury leżące i wystarczy tutaj przytoczyć tylko pory dnia z kaplicy Medyceuszów. Wrażeniu ich nie mógł się oprzeć nawet Tizian. Podczas pobytu we Florencji, wydała mu się długa, wyciągnięta piękność, jaką od czasów Giorgiona malowano we Wenecji, zbyt prostą; szuka on teraz

silniejszych kontrastów kierunkowych w członkach i maluje swą Danae, która, z podniesioną do góry górną częścią ciała i z jednem kolanem do góry wzniesionem, przyjmuje do swego łona złoty deszcz. Jest szczególnie pouczającem przy tem, jak on później— obraz ten jeszcze trzy razy wyszedł z jego pracowni — postać tę coraz więcej ściąga i coraz ostrzejsze kontrasty (także w towarzyszącej postaci) wydobywa [1]).



Andrea del Sarto. Madonna z ośmioma świętymi

Mówiliśmy dotychczas więcej o plastycznych aniżeli malarskich przykładach. Nie dlatego, jakoby malarstwo poszło innemi drogami — rozwój idzie całkiem równolegle — ale występują tutaj natychmiast problemy perspektywy: ten sam ruch może, stosownie do widoku, wywierać większe lub mniejsze wrażenie, a narazie miała być mowa tylko o wzmożeniu objektywnego ruchu. Chcąc jednak to objektywne wzbogacenie wykazać w związku kilku postaci, nie można pomijać malarstwa. Plastyka tworzy wprawdzie także swoje grupy, ale tutaj napotyka zaraz na naturalne granice i musi pozostawić pole działania malarzowi. Skłębiony ruch, który nam daje Michał Anioł w okrągłym obrazie Madonny w Trybunie, nawet u niego samego nie ma żadnych plastycznych analogij, a Anna Samotrzecia A. Sansovina w S. Agostino w Rzymie (1512) wydaje się bardzo ubogą wobec kompozycji Leonarda.

Jest uderzającem, jak przy całem ożywieniu późnego quattrocenta i to nawet u malarzy najżywszych — mam na myśli Filippina — zbiorowisko ludzkie nigdy nie daje bogatego widoku. Dużo niepokoju w szczegółach, a mało ruchu w całości. Brak silnych rozbieżności kie-

[1]) Porządek następstwa tych obrazów da się zupełnie pewnie stwierdzić. Początek stanowi, jak to powszechnie wiadomem, obraz w Neapolu (1545), a dalej następują, ze znacznemi odmianami, obrazy w Madrycie i w Petersburgu, a ostatnią najdoskonalszą redakcję stanowi Danae w Wiedniu.

runkowych. Filippino może umieścić obok siebie pięć głów, mających mniej więcej to samo nachylenie, i to nie w żadnej procesji, lecz w grupie kobiet, będących naocznymi świadkami cudownego przebudzenia (Przebudzenie Drusiany w S. M. Novella). Jakież natomiast bogactwo osi zawiera — aby tylko pełny dać przykład — grupa kobiet w Heljodorze Rafaela.

Gdy Andrea del Sarto prowadzi dwie piękne florentynki w odwiedziny do położnicy (Annunziata), daje nam odrazu dwa zdecydowane kontrasty kierunkowe, i dlatego też może dwoma postaciami wywołać wrażenie większej pełni, aniżeli Ghirlandajo z całą swą czeredą.

Ten sam Sarto osiąga w spokojnem zestawieniu świętych w obrazie wotywnym ze samemi postaciami stojącemi (Madonna delle arpie) takie bogactwo, jakiego malarz taki jak Botticelli nie ma nawet tam, gdzie jest odmienny i wsuwa centralną siedzącą postać, jak to można zauważyć na berlińskiej Madonnie z oboma Janami (por. repr. str. 170 i 265). Nie jest to ani mniej ani więcej w poszczególnych ruchach, co stanowi różnicę: Sarto góruje tutaj jednym wielkim motywem kontrastowym, przez to, że przeciwstawia średniej figurze frontowej jej towarzyszów w zdecydowanej pozycji w profilu [1])

O ileż bardziej potęguje się treść ruchowa w obrazie, gdy spotykają się w nim stojący, klęczący i siedzący, i gdy przedstawione są ruchy naprzód i wtył, do góry i nadół jak np. w Madonnie Andrea del Sarto z r. 1524 (Pitti) lub w Madonnie berlińskiej z r. 1528, w obrazach, mających swój odpowiednik z quattrocenta w wielkiej kompozycji z sześciu świętymi Botticellego (Florencja Uffizi), gdzie sześć postaci wertykalnych stoi prawie jednakowo i w tej samej pozycji (p. repr.) [2]).

A wkońcu, wobec wielogłowych kompozycyj Camery della Segnatura, przed tą kontrapunktową sztuką ustaje wogóle wszelkie porównanie z quattrocentem. Przekonujemy się, że oko rozwinęło się pod względem nowej zdolności ujęcia i musiało domagać się coraz bogatszych kompleksów wyobrażeniowych, aby uznać jakiś obraz za pełen wdzięku.

[1]) Można tutaj zacytować Leonarda (Księga o malarstwie Nr. 187/253). Dodaję jeszcze, że należy bezpośrednie przeciwieństwa blisko obok siebie ustawiać i mieszać ze sobą, gdyż one dają nawzajem duże stopniowanie, i to tem większe, im bliżej stoją obok siebie i t. d.

[2]) Reprodukcja ta daje znany obraz z opuszczeniem górnej jednej piątej części, będącej widocznie uzupełnieniem z późniejszego czasu. W ten dopiero sposób postacie odzyskują swe oryginalne wrażenie, podczas gdy górna pusta przestrzeń, kłóci się z wymaganiami quattrocenta, żądającemi jednolitego wypełnienia przestrzeni.



Botticelli. Madonna z aniołami i sześcioma świętymi

2.

Gdy wiek XVI przynosi nowe bogactwo kierunków, pozostaje to w związku z planowem wszechstronnem a przecież odmienionem opanowaniem zdobytej przestrzeni. Quattrocento staje jeszcze wielokrotnie w orbicie płaszczyzny, ono ustawia swe figury obok siebie w linji szerokości, komponuje główne postacie z upodobaniem we foremne pasma.

Artysta dopiero w tle stara się wyjaśnić rozszerzenie w głąb, przyczem jednak bardzo często zatraca związek z osią główną. W obrazie Izby położnicy Ghirlandaja (repr. str. 220) wszystkie postacie główne przedstawione są na jednym poziomie: niewiasty z dzieciątkiem — kobiety, które przyszły w odwiedziny — służąca z owocami, wszyscy goście trzymają się na jednej linji równolegle do ramy obrazu. W kompozycji Andrea del Sarto natomiast (ob. reprod. str. 157) nic z tego wszystkiego: same krzywizny, ruchy nazewnątrz i na wewnątrz; ma się wrażenie, że przestrzeń się ożywiła. Oczywiście, że takie przeciwieństwa jak kompozycja płaszczyznowa i przestrzenna należy brać cum grano salis. I u quattrocentystów nie brakło usiłowań pójścia wgłąb, mamy kompozycje do Hołdu Trzech Króli, które

z całym wysiłkiem starają się pociągnąć postacie od przedniego brzegu sceny ku środkowi i wgłąb, ale widz zazwyczaj zatraca nić przewodnią, mającą go prowadzić w głąb, t. zn że obraz rozpada się na poszczególne pasma. Jakie znaczenie mają wielkie kompozycje przestrzenne Rafaela w Stanzach, pouczają najlepiej freski Signorellego w Orvieto, które podróżny ogląda zazwyczaj przed przyjazdem do Rzymu. Signorelli, u którego masa ludzka zamyka się zaraz jakby murem, i który na olbrzymich przestrzeniach może dać tylko przednie tło, i Rafael, który od samego początku wydobywa z głębi bez najmniejszego wysiłku całą pełnią swych postaci, uzmysławiają, zdaniem mojem, najdobitniej przeciwieństwo dwóch epok. Można pójść dalej i powiedzieć, że w XV w. całe ujęcie formy jest płaszczyznowe. Nietylko kompozycja jest strefową, i poszczególne figury pojęte są sylwetowo. Wyrazów tych nie należy brać w ich dosłownem znaczeniu, atoli pomiędzy rysunkiem wczesnego a dojrzałego renesansu istnieje różnica, której nie można chyba inaczej określić. Powołuję się jeszcze raz na Ghirlandaja Narodziny św. Jana a w szczególności na siedzące kobiety [1]). Czy nie możemy powiedzieć, że malarz ubił tutaj na płasko figury na płaszczyźnie? A teraz w przeciwieństwie do tego rząd służących w izbie położnicy u Sarta; wszędzie dąży się do wrażenia ruchu naprzód i wtył w poszczególnych częściach, t. zn. że rysunek idzie za skróconemi a nie płaszczyznowemi widokami.

Inny przykład: Madonna Botticellego z dwoma Janami (Berlin) i Andrea del Sarto Madonna delle arpie (repr. str. 170 i 265). Dlaczego Jan Ewangelista wygląda u Sarta daleko bogaciej? Rzeczywiście góruje w ruchu, ale też ruch ten tak jest przedstawiony, że wywołuje u widza bezpośrednio plastyczne wyobrażenia i odczuwa on posunięcie formy naprzód i wtył. Pomijając światło i cienie, wrażenie przestrzenne wskutek przerwania równi pionowej jest tutaj inne, a obraz płaski zastąpiono fizycznie-trójwymiarowym, gdzie oś głębi czyli właśnie skrócony widok przychodzi w szerokiej mierze do głosu. Skróty były już przedtem, i od samego początku widzi się quattrocentystów jak się biedzą nad tym problemem, ale teraz jednym zamachem temat ten zostaje tak gruntownie rozwiązany, że można mówić o zasadniczo nowem ujęciu. Na wspomnianym wyżej obrazie Botticellego widzimy jeszcze wskazującego Jana z typowym gestem Chrzciciela: jego ramię, ustawione w płaszczyźnie równolegle do widza, powtarza się przez cały wiek XV,

[1]) Por. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915, 2 część: Fläche u. Tiefe. Na str. 107 znajduje się rozróżnienie pomiędzy płaszczyzną prymitywną a klasyczną. Ta ostatnia odznacza się ściślejszym związkiem wszystkich części i wypełnieniem jej motywami kontrastowemi.



Botticelli. Madonna z dwoma św. Janami

a u Jana kaznodziei nie jest inaczej jak u tamtego. Zaledwieśmy jednak przekroczyli przełom stulecia, widzimy wszędzie usiłowania wyzwolenia się z tego płaszczyznowego stylu a z pomiędzy reprodukowanych tutaj obrazów, porównanie z Kazaniem św. Jana u Ghirlandaja i Andrea del Sarto najlepiej nam ten przewrót uzmysławia (repr. str. 162 i 163).

Skrót uchodzi w XVI w. za koronę rysunku. Wszystkie obrazy ocenia się podług niego. Albertinelli tak sobie obrzydził tę wieczną gadaninę o scorzo, że wkońcu zamienił sztalugę na szynkwas, a wenecki dyletant Ludovico Dolce poszedłby za jego zdaniem: że skróty są dobre tylko dla znawców, pocóż sobie tyle trudu niemi zadawać? [1]) W Wenecji prawdopodobnie ogólnie panowało takie zapatrywanie i można przyznać, że tamtejsze malarstwo posiadało w każdym razie już dosyć środków do uszczęśliwienia oczu i mogło uważać za zbyteczne gonienie za temi wdziękami mistrzów toskańskich. We florencko-rzymskiem malarstwie jednakże wszyscy wielcy podjęli problem trzeciego wymiaru.

[1]) Ludovico Dolce, L'Aretino. Wiener. Quellenschriften, str. 62.

Pewne motywy, jak np. ramię wskazujące z obrazu, albo też skrót pochylonej twarzy en face pojawiają się równocześnie prawie wszędzie, i statystyka tych motywów nie byłaby pozbawioną interesu. Nie idzie tutaj jednakże o poszczególne kunsztyki, o zadziwiające scorzi, zasadniczą jest ogólna odmiana w projektowaniu przedmiotów w płaszczyźnie i przyzwyczajenie oka do przedstawienia trójwymiarowości [1]).

3.

Rozumie się samo przez się, że w tej nowej sztuce także światło i cień muszą odgrywać nową rolę. Nie ulega wątpliwości, że przez modelowanie daleko bardziej bezpośrednio aniżeli przez skróty osiągnąć można wrażenie cielesności i przestrzenności. W istocie usiłowania w obu tych kierunkach widzimy już u Leonarda, teoretyczne i praktyczne zarazem. To, co według Vasarego było ideałem młodego artysty, «dar sommo relievo alle figure», to pozostało nim przez całe życie. Rozpoczynało się od ciemnych teł, z których mają wychodzić figury, co jest zupełnie czemś innem, jak zwykła czerń podkładu, wcześniej już będąca w użyciu. Ona podnosi głębię cieni i wymaga w obrazie wyraźnie silnych, ciemnych partyj, obok bardzo jasnych świateł [1]).

Nawet taki szczególnego rodzaju rysownik, jak Michał Anioł, przechodzi ten proces rozwoju, i w trakcie robót w kaplicy Sykstyńskiej można skonstatować u niego stopniowane wzmocnienie cieniów. Z pośród właściwych malarzy widzi się, jak jeden po drugim szuka swego szczęścia w ciemnych tłach i energicznie wybijających się światłach. Rafael daje w swym Heljodorze przykład, wobec którego nietylko jego własna «Dysputa», ale i malowidła ścienne starych florentczyków wydawać się musiały płaskiemi, a któryż obraz ołtarzowy quattrocenta mógłby wytrzymać sąsiedztwo Fra Bartolommea z jego potężnem plastycznem życiem? Siła jego fizycznego zjawiska i rozmach wielkich nyż z cieniami sklepień, musiały wówczas wywierać wrażenie, które sobie dzisiaj z trudem tylko możemy wyobrazić. Ogólne stopniowanie reljefu musiało oczywiście pociągnąć za sobą także zmianę ram obrazu; pożegnano się z płaską pilastrową ramą quattrocenta z lekkiem zakończeniem, a zamiast niej przychodzi budowla z pół- i trzech ćwierci kolumnami i ciężkiem nakryciem; lekkie dekoratywne traktowanie tych

[1]) Z tego powodu możemy tutaj pominąć eksperymenty takiego Uccella i i. Włoskie krajobrazy zachowują się zresztą dziwnie rozmaicie wobec perpektywicznych problemów. Nie jest to dziełem przypadku, że sztuka Corregia wywodzi się z górnych Włoch.

[1]) Księga o malarstwie, Nr. 61. (81).

przedmiotów ustępuje na korzyść wielkiej poważnej architektury, o czem należałoby napisać osobny rozdział [1]).

Światło i cień idą nietylko w służbę modelunku, ale wnet uznano je nawet za bardzo cenne siły pomocnicze do wzbogacenia zjawiska. Gdy Leonardo wymaga, aby jasnej stronie ciała dano ciemną oprawę i naodwrót, to można to tłumaczyć jako będące z korzyścią dla wrażenia reljefu, atoli światło i cień są obecnie wogóle w użyciu, według analogji plastycznego kontrapostu. Nawet Michał Anioł poddał się urokowi częściowego ocienienia, o czem świadczą późniejsze postacie młodzieńców na suficie Sykstyny. Są przedstawienia, gdzie cała połowa ciała zanurzona jest w cieniu, a motyw ten może prawie zastąpić plastyczne zróżnicowanie ciała. Venus Franciabigia należy tutaj (repr. str. 225) a także i młodociany Jan Andrea del Sarto (str. 174). A pomijając pojedyncze postacie i biorąc pod uwagę całą kompozycję, te niezbędne momenta bogatej sztuki tem więcej wpadają w oczy. Czem byłby Andrea del Sarto bez plam, które każą wibrować kompozycji, i jak bardzo dąży taki architektoniczny Fra Bartolommeo do wywołania wrażenia malowniczych mas światła i cieni. Gdzie ich niema, jak np. w podmalowanym tylko szkicu św. Anny Samotrzeciej, tam brak jeszcze obrazowi właściwego oddechu. Zamykam ten rozdział cytatem z księgi Leonarda o malarstwie. Kto maluje tylko dla bezkrytycznego tłumu, mówi on przy sposobności [2]), w tego obrazach będzie tylko niewiele ruchu, mało reljefu i niewiele skrótów. Innemi słowy, u niego artystyczną jakość obrazu ocenia się według tego, jak dalece autor odpowiedział tym zagadnieniom. Ruch, skróty i zjawiska ciała są jednak właśnie pojęciami, których znaczenie dla nowego stylu spróbowaliśmy tutaj wytłumaczyć, a jeżeli analizy dalej nie przeprowadziliśmy, to niech zato odpowiada Leonardo.

4. JEDNOŚĆ I KONIECZNOŚĆ

Pojęcie kompozycji jest dawnem i było rozstrząsane już w XV w., ale w znaczeniu ścisłem jako uporządkowanie części, mających być oglądanemi także jako całość, jest ono dopiero dziełem XVI w., i to, co niegdyś uchodziło za kompozycję, okazuje się teraz jako zwykły agregat, któremu brak właściwej formy. Cinquecento ujmuje nietylko

[1]) Nie wiem, według jakich wzorów odtworzone zostały przed kilku laty ramy szczytowe dwóch znanych obrazów z epoki quattrocenta w Pinakotece Monachijskiej (Perugino i Filippino), wydają mi się one zbyt potężne i architektoniczne.

[2]) Księga o malarstwie, Nr. 59/70.

większe związki i obejmuje szczegóły w stosunku do całości, podczas gdy dotychczas oglądano je z bliska kawałek po kawałku; mamy także powiązanie części, konieczność połączenia, wobec której quattrocento robi wrażenie czegoś pozbawionego związku i przypadkowego [1]). Co to znaczy, widocznem jest już na jednym przykładzie, gdy porównamy kompozycję Wieczerzy Leonarda z Ghirlandajem. Tam jedna centralna postać skupiająca; towarzystwo mężczyzn, gdzie każdy ma sobie wyznaczoną pewną rolę w całym zbiorowym ruchu; budowla, z której nie można wyjąć ani jednego kamienia, tak aby całość nie wyszła z równowagi. Tutaj suma figur, zbiegowisko bez prawidłowego następstwa i bez koniecznej liczby; mogłoby ich być mniej lub więcej, każda z nich mógłaby mieć także inną postawę a widok zasadniczo by się nie zmienił.

W obrazie wotywnym przestrzegano zawsze porządku symetrycznego a są także obrazy świeckiej natury jak Primavera Botticellego, które przestrzegają tego, aby dać środkową postać i zachować równowagę pomiędzy obiema połowami. Ale wiek XVI nie mógł się tem bynajmniej zadowolnić; środkowa postać jest tam taką samą, jak inne, całość jest uszeregowaniem części, z których każda w przybliżeniu ma to samo znaczenie. Zamiast łańcucha takich samych członów, wymaga się teraz zespołu ze zdecydowanym motywem górującym i podporządkowaniem. Zamiast koordynacji mamy subordynację. Daję tutaj najprostszy przykład, obraz wotywny z trzema postaciami. W berlińskim obrazie Botticellego (ob. reprod. str. 265) mamy trzy osoby obok siebie, każda z nich jest elementem dla siebie a trzy takie same nyże ostatniego planu przywodzą na myśl, że obraz możnaby rozłożyć na trzy części. Przed klasyczną redakcją tego samego tematu u Madonny Andrea del Sarto z r. 1517 (repr. str. 170), takie przypuszczenie wogóle nie ma miejsca. Boczne postacie są wprawdzie wciąż jeszcze członami, mogącemi same przez się mieć także jakieś znaczenie, ale górujące stanowisko środkowej postaci jest widocznem i związek ich wydaje się nierozerwalnym. W obrazie historycznym było przejście do nowego stylu znacznie trudniejszem, aniżeli w obrazach wotywnych, gdyż w nich należało naprzód znaleźć grunt dla centralnego schematu. Nie brakło w tym względzie usiłowań u późnych quattrocentystów a Ghirlandajo we freskach w S. Maria Novella okazuje się jako jeden z najuporczywszych; widzi się, że nie jest mu już wygodnie ze samem przypadkowem ustawieniem figur obok siebie; przynajmniej

[1]) Por. Karl Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Rom 1912.

tu i ówdzie bierze się z całą powagą do architektonicznych kompozycyj, a jednak potem Andrea del Sarto ze swą historją św. Jana u Scalzów daje widzowi prawdziwą niespodziankę; usiłuje za wszelką cenę uniknąć przypadkowości i osiągnąć wrażenie konieczności, podporządkowuje także oporne tendencje centralnemu schematowi. Żaden z artystów nie pozostaje w tyle, aż do pogmatwanych scen masowych w rzezi niewiniątek przenika prawidłowy porządek (Daniele da Volterra, Uffizie), a nawet historje takie jak oczernienie Apellesa, wymagające całkiem widocznie rozwinięcia wzdłuż, przetworzone są na centralne kompozycje, kosztem jasności. To samo widzimy u Franciabigia w małym (Pitti), jak u Girolama Gengi w wielkim formacie (Pesaro, Villa Imperiale) [1]).

Jak dalece reguły te się znowu rozluźniają, i w interesie żywszego wrażenia prawidła zjawiska częściowo będą zakryte, tego tutaj nie mogę dalej wyjaśniać. Freski Watykańskie zawierają znane przykłady zniesionej symetrji, w granicach stylu jeszcze całkiem tektonicznego. Trzeba jednakże wyraźnie powiedzieć, że żaden artysta, który nie przeszedł przez kompozycję surowej reguły, nie mógł należycie korzystać z tej swobody. Tylko na podłożu silnie rozpiętych pojęć formy, było możliwem doprowadzić do tego, by częściowe jej rozluźnienie czyniło wrażenie.

To samo rozumie się w kompozycji poszczególnych grup, gdzie od czasów Leonarda widocznem jest podobne usiłowanie w kierunku technicznej konfiguracji. Madonnę w grocie skalnej można wkreślić w trójkąt równoramienny, a ten geometryczny stosunek, narzucający się bezpośrednio widzowi, odróżnia to dzieło tak przedziwnie od wszystkich innych współczesnych. Doznajemy wrażenia dobrodziejstwa zwartego układu, w którym grupa jako całość występuje jako coś koniecznego, a gdzie poszczególne figury w swym swobodnym ruchu jednak nie doznają żadnego uszczerbku. Tym samym torem porusza się Perugino ze swą Pietą z r. 1495, dla której nie znajdujemy żadnego odpowiednika ani u Filippina, ani u Ghirlandaja. Wreszcie Rafael w swych

[1]) Przy tej sposobności można przytoczyć także pewien motyw perspektywiczny. Quattrocento szuka tu i ówdzie uroku w tem, aby punkt zbieżności linij umieścić bez żadnego zewnętrznego powodu przeważnie na bokach, wprawdzie nie w obrazie, ale przecież na jego brzegu. Widzimy to u Filippina Madonny Corsini (str. 221), dalej u Ghirlandaja we fresku Nawiedzenia. Dla klasycznego pojęcia podobne przerzuty są niemiłe. Połączenie wolnego pojęcia malarskiego i obrazowego malarstwa górno-włoskiego ze szczególnie naukowo nastawionym duchem Mantegni, tłumaczy nam to, że ten artysta wyprowadza punkt zbiegu nawet poza płaszczyznę obrazu. (Freski w kaplicy Eremitów w Padwie).

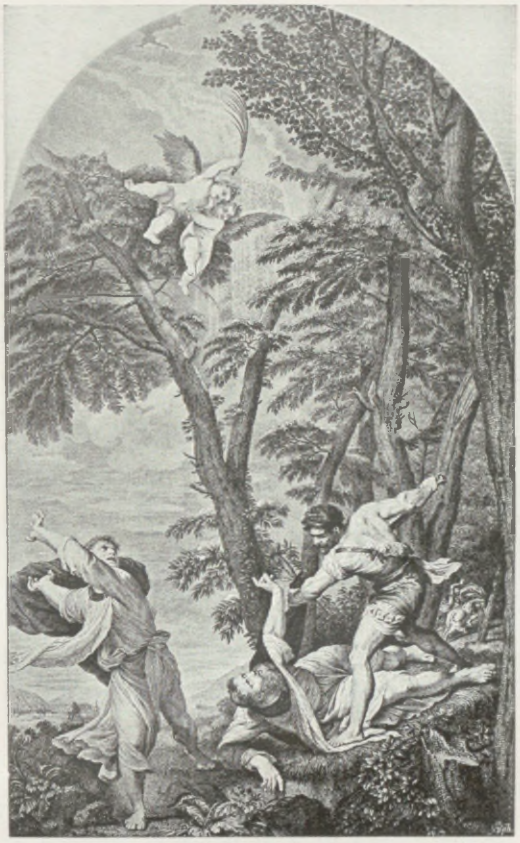


Basarti. Męczeństwo św. Piotra męczennika

florenckich grupach Maryj, wyrobił się na najsubtelniejszego budowniczego. I tutaj nieprzerwanie idzie przemiana od układu regularnego do pozornie nieregularnego. Równoboczny trójkąt staje się nierównym a w symetrycznych systemach osi następuje przesunięcie, ale jądro działania pozostaje tem samem, a nawet w grupie zupełnie atektonicznej mamy wrażenie czegoś koniecznego. I w ten sposób znajdujemy drogę do wielkich kompozycyj swobodnego stylu.

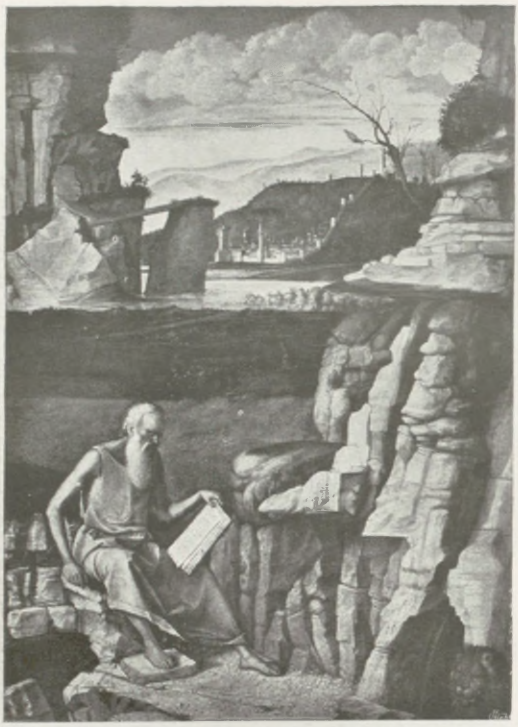
U Rafaela jak i u Sarta mamy obok tektonicznego schematu wolną rytmiczną kompozycję. W dziedzińcu Annunziaty mamy obraz Narodzin NP. Marji obok surowych opowiadań o Cudach a w arasach widzimy Ananjasza bezpośrednio obok połowu ryb lub powołania św. Piotra. Nie jest to bynajmniej cierpiana tylko stara moda, ten styl swobodny jest czemś zupełnie innem, aniżeli dawniejszy brak prawideł, gdzie wszystko mogłoby być równie dobrze inaczej przedstawione. Możnaby tutaj użyć tak silnego wyrażenia, aby zaznaczyć przeciwieństwo. Wiek XV w rzeczywistości nie posiada nic takiego, co, choćby tylko w przybliżeniu, posiadało charakter czegoś nie dającego się odmienić, jak grupa w Połowie ryb Rafaela. Figur nie trzyma tutaj razem żadna architektonika, a pomimo tego tworzą one bezwzględnie zwarty twór. I takiemi są — chociaż w mniejszym stopniu — także figury u Sarta w Narodzeniu NP. Marji, wszystkie zebrane razem pod jeden strychulec, a całość linji ma przekonywującą

rytmiczną konieczność. Aby ten stosunek całkiem dokładnie wykazać, niech mi wolno będzie przytoczyć jeden szczegół z weneckiej sztuki, gdzie rzeczy dla naszych obserwacyj szczególnie korzystnie się układają. Mam na myśli historję męczeństwa św. Piotra męczennika namalowaną raz przez quattrocentystę[1]), obecnie w Londyńskiej Galerji, a powtórnie w zaginionym obrazie w kościele S. Giovanni e Paolo w Wenecji, przez Tiziana w klasycznej formie (reprod.) Quattrocentysta sylabizuje elementa opowiadania: las, napadnięci, tj. święty i jego towarzysz, jeden ucieka w tę stronę, drugi w tamtą; jeden zostaje przebity na prawo, drugi na lewo. Tizian wyszedł z założenia, że nie można obok siebie przedstawiać dwóch podobnych scen. Powalenie Piotra musi być głównym motywem, któremu nie można robić konkurencji. Wypuszcza więc z gry drugiego mordercę i traktuje towarzysza tylko jako uciekającego. Ale równocześnie podporządkowuje go głównemu motywowi, bierze go w ten sam związek ruchowy i wzmacnia, idąc dalej za tym kierunkiem, rozmach uderzenia. Jakby jakiś odłamany kawałek, pędzi go w tę stronę, gdzie nastąpił upadek świętego. W ten sposób, z elementu przeszkadzającego i rozpraszającego, stał się nieodzownym czynnikiem wrażenia. Jeżeli chcemy określić ten postęp filozoficznemi pojęciami, możemy powiedzieć, że rozwój jest



Tizian. Męczeństwo św. Piotra męczennika

[1]) Przypisywanie tego obrazu Giovanniemu Belliniemu zostało już dzisiaj powszechnie porzuconem. Ostatnio Jacobsen przypisał go Basaïtiemu (Rep. XXIV. 341).



Basaïti. Św. Hieronim

także tutaj zcałkowaniem i zróżniczkowaniem. Każdy motyw powinien pojawić się tylko raz jeden, dawniejsza jednorodność części ma być zastąpiona różnorodnością, a równocześnie zróżniczkowanie spaja się w jedną całość, gdzie nie może brakować żadnej części, boby całość odrazu się rozleciała. Tę istotę klasycznej sztuki przeczuł już L. B. Alberti, gdy, w często cytowanem zdaniu, określa doskonałość jako stan, gdzie najmniejsza część nie może doznać zmiany, bez zamącenia piękna całości, ale u niego mamy tylko słowa, tutaj zaś widoczne pojęcie.

Jak Tizian w takiej kompozycji wciąga wszelkie akcesorja do podniesienia głównego wrażenia, poucza nas zużytkowanie motywu drzew. Podczas gdy w dawniejszym obrazie las sam dla siebie jest czemś, Tizian wciąga drzewa w ruch, one także przeżywają akcję i w ten nowy sposób nadają zdarzeniu wzniosłość i energję. Gdy w XVII w. Domenichino, w najczystszem oparciu się o Tiziana, powtórzył to samo opowiadanie w znanym obrazie Pinakoteki Bolońskiej, było już odczucie tej całej artystycznej mądrości przytępione. Zbytecznem jest szczególniej podkreślać, że zużytkowanie krajobrazowych teł w związku z figuralnemi przedstawieniami, było tak samo znanem w Rzymie cinquecenta, jak i w Wenecji. Jakie znaczenie ma krajobraz w Rafaela «Połowie ryb», jużeśmy rozstrząsali, w następnym kobiercu «Powołania» mamy to samo widowisko. Szczyt szeroko rozciągniętej linji pagórków przypada właśnie na przecięcie grupy, i w ten sposób, delikatny ale dobitny wydobywa uczniów, jako masę samą dla siebie, w przeciwieństwie do samego jednego Chrystusa (repr. str. 115). Jeżeli mi zaś wolno sięgnąć jeszcze raz do przykładu weneckiego, to przytoczyłbym św. Hieronima Basaïtiego (Londyn) w porównaniu z Ti-

ziana taką samą postacią (Brera), gdzie przeciwieństwo pojęcia w dwóch epokach występuje z całą pożądaną wyrazistością. Tam krajobraz, który sam dla siebie ma coś znaczyć, i w którym święty jest umieszczony bez jakiegokolwiek koniecznego związku, tutaj przeciwnie postać i linja gór już od samego początku razem pomyślane, ostre leśne zbocze, podkreślające potężnie ruch do góry postaci pokutnika, który go formalnie porywa w zwyż, scenerja, skazana tak dobrze na ten określony sztafaż jak i odwrotnie.



Tizian. Św. Hieronim

I powoli przyzwyczajono się nie uważać architektonicznych teł za dowolne zbogacenie obrazu, wedle zasady im więcej tem lepiej, lecz i tutaj zwyciężają konieczne stosunki. Zawsze istniało odczucie, że przez architektoniczne otoczenie można podnieść godność ludzkiego zjawiska, ale najczęściej strona architektoniczna wyrasta ponad głowę ludziom. Wspaniałe architektury Ghirlandaja są za bogate, aby mogły dać korzystną oprawę jego postaciom, a gdy idzie o prosty przykład figury w nyży, zadziwiającem jest, jak quattrocento nie umiało stworzyć pożądanych kombinacyj. Filippo Lippi posuwa się tak daleko w odrębnem traktowaniu poszczególnych postaci, że jego siedzący święci (Uffizi) nawet nie są w zgodzie z nyżami tylnej ściany — jest to pokaz przypadkowości, która dla cinquecenta musiała się wydawać nieznośną. Widocznie szuka on bardziej uroku w niepokoju, aniżeli w godności. Jakżeż inaczej umiał Fra Bartolommeo nadać swym bohaterom znamię wielkości przez przecięcie nyży ku górze — świadczy o tem Zmartwychwstanie w Palazzo Pitti. Zbytecznem byłoby powoływać się na liczne inne przykłady efektów budowlanych cinquecenta, gdzie architektura występuje jako wyraz potęgi samych przedstawionych osobistości.

Mówiąc zaś o ogólnej woli do związania z sobą części całej kompozycji, natykamy się na jeden punkt klasycznego smaku, który daleko poza granice malarstwa wyzywał do krytyki dawniejszej sztuki. Jest to bardzo charakterystyczne zdarzenie, podane przez Vasarego, że ganiono

architekta przedsionka Zakrystji s. Spirito we Florencji za to, że linje podziału sklepienia nie schodzą się z osiami kolumn [1]). Krytykę tę możnaby powtórzyć na wielu innych miejscach. Brak linji przechodnich, traktowanie każdej części z osobna, bez względu na jednolitość całego wrażenia, jest jedną z najbardziej uderzających właściwości sztuki quattrocenta.

Z chwilą gdy architektura wychodzi poza beztroską ruchliwość swego wieku młodzieńczego i staje się męską, odważoną i poważną, bierze cugle w ręce we wszystkich sztukach. Cinquecento pojmuje wszystko sub specie architecturae. Plastyczne figury na pomnikach mają swoje wyznaczone miejsce; są obramowane, ujęte i położone — tutaj nic nie może być przesuniętem i zmienionem ani nawet w myślach; wie się, dlaczego każda część właśnie tutaj jest położona, a nie cokolwiek wyżej lub niżej. Powołuję się tutaj na moje wywody o Rosselinie i Sansovinie na str. 69. W malarstwie jest tak samo. Gdzie ono występuje w ściennej technice w związku z architekturą, ma ona zawsze pierwszy głos. Na jaką dziwną swobodę pozwala sobie jeszcze Filippino we freskach w S. M. Novella! Wysuwa podłogę swej sceny naprzód, tak, że postacie stoją częściowo przed licem ściany i pozostają w bardzo dziwnym stosunku z rzeczywistemi członami architektonicznemi brzegów. Tak samo postępuje także Signorelli w Orvieto. Plastyka ma analogiczny wypadek w grupie św. Tomasza Verrocchia, gdzie zdarzenie nie odgrywa się całkowicie w nyży, lecz częściowo poza nią. Żaden cinquecentysta nie byłby się odważył na coś podobnego; dla malarstwa było to założeniem samo przez się rozumiejącem się, że ma szukać swej przestrzeni w głębi ściany i w obramieniu musi dokładnie powiedzieć, jak sobie wyobraża wejście na scenę [2]).

Oprócz tego występuje ujednolicona architektura z takiem samem żądaniem jedności wobec obrazów ściennych. Już Leonardo był zdania, że nie uchodzi malować obrazu nad obrazem, jak to widzimy u Ghirlandaja w malowidłach chóru, gdzie równocześnie zaglądamy jakgdyby do różnych pięter domu [3]). Nie byłby on też cierpiał, aby malować dwa obrazy obok siebie na ścianach chóru lub zakrystji. Niemożliwą zaś jest droga, którą poszedł Ghirlandajo w stykających się ze sobą obrazach

[1]) Vasari IV, 513 (Vita di A. Contucci), gdzie interesującą jest także obrona architekty.

[2]) Gdy Massaccio tutaj już zupełnie jasno postępował, w dalszym przebiegu stulecia zrozumienie, tego tak dalece się zaciemniło, że możliwem było zetknięcie się pozbawionych ram obrazów w kątach. Byłoby interesującem przedstawić kiedyś w całości architektoniczne traktowanie obrazów ściennych. Porówn. Hans Hildebrandt, Wandmalerei, ihr Wesen u. ihre Gesetze. Stuttgart u. Berlin 1920.

[3]) Księga o malarstwie Nr. 119 (241). Do istoty barokowego malarstwa, ściennego i sufitowego, należy przecięcie ram, wyjście poza nie nazewnątrz, albo

«Nawiedzenia» i «Odrzucenia ofiary Joachima», gdzie scenerja przeprowadzona jest poza pilastrem oddzielającym, a pomimo tego każdy z tych obrazów ma swą odrębną perspektywę i to nawet nie jednakową.

Dążenie do zamalowywania jednolitych płaszczyzn w sposób jednolity jest powszechnem w XVI w. ale teraz podjęto także i wyższy problem zharmonizowania wypełnienia ściany z przestrzenią, tak że dobrze pod względem przestrzeni skomponowany obraz, zdaje się być jakgdyby stworzonym dla sali lub kaplicy, w której się znajdował, i jedno musiało się drugiem tłumaczyć. Gdzie to osiągnięto, tam powstaje rodzaj muzyki przestrzennej, wrażenie harmonji, należące do najwyższych wyrazów wrażenia, sztukom pięknym właściwych.

Mówiliśmy już, jak mało wiek XV dążył do jednolitego traktowania przestrzeni i jak każdą część na swem miejscu odszukiwał. Uwagi te można także rozszerzyć na większe przestrzenie, jak place publiczne. Zapytajmy się np., jak są ustawione wielkie posągi konne Colleoniego i Gattamelaty i czyby dzisiaj znalazł się taki odważny, aby je postawił niezależnie od osi głównych placu lub kościoła. Nowożytny pogląd reprezentują dwaj konni książęta Giovanniego da Bologna we Florencji, ale w taki sposób, żebyśmy się jeszcze niejednego mogli od nich nauczyć [1]).

Wreszcie w największym rozmiarze występuje jednolite ujęcie przestrzeni tam, gdzie budowla i krajobraz pojęte są z jednego punktu widzenia. Należałoby wspomnieć o willach i ogrodach, o obramieniu wielkich widoków i t. p. Barok przejął te zagadnienia w stopniu wzmożonym, a kto np. raz patrzał się z wielkiej terasy, nieporównanie wspaniale położonej Villa imperiale pod Pesaro, ku górom w stronę Urbina, gdzie cały krajobraz podporządkowany jest zamkowi, ten otrzyma wrażenie o wielkiem spojrzeniu renesansu, nie zaciemnione nawet przez kolosalne dyspozycje późniejszych czasów.

Istnieje pojęcie o historji sztuki, które w sztuce nie widzi nic innego, jak tylko «przetłumaczenie życia» (Taine) na mowę obrazów, i które usiłuje wytłumaczyć każdy styl jako wyraz panującego nastroju czasu. Któżby zaprzeczył, że jest to płodne zapatrywanie, ale ono prowadzi tylko do pewnego punktu, możnaby prawie powiedzieć tylko tam, gdzie sztuka się

też odwrotna tendencja. To co w XV w. jest w każdym razie wyjątkiem, wobec zmienionych pojęć o przestrzeni w stylu barokowym, staje się prawidłem. (Por. Mantegni fresk na suficie w Camera degli Sposi w Mantui i Bacciecia freski na sklepieniu w kościele Gesù w Rzymie). Przykłady skromniejszych przecięć w dziełach sztuki klasycznej mamy zachowane tylko w sztychach jak namalowane al fresco postacie Giorgiona i Tiziana we Fondaco dei Tedeschi w Wenecji — a zatem w dziełach górnowłoskich.

[1]) Por. A. E. Brinckmann, Platz u. Monument. Berlin 1912, str. 8.

zaczyna. Kto się trzyma tylko tematów w dziele sztuki, temu to zupełnie wystarczy, ale skoro tylko chcemy mierzyć rzeczy miarą wartości artystycznej, musimy sięgnąć do momentów formalnych, pozbawionych w sobie wyrazu i należących do rozwoju czysto optycznego rodzaju.

Tak więc quattrocento i cinquecento są pojęciami stylowemi, które tematową charakterystyką nie dadzą się załatwić. Zjawisko ma podwójne korzenie i wskazuje na rozwój artystycznego patrzenia, niezawisłego w istocie ani od szczególnego usposobienia, ani od szczególnego ideału piękna. Wielki gest cinquecenta, jego pełna umiaru postawa i jego przestrzenne mocne piękno, charakteryzują nastroje ówczesnej generacji, ale wszystko to, co powiedzieliśmy o wyjaśnieniu zjawiska obrazowego, o wymaganiu wykształconego oka pod względem coraz bogatszych i pełnych treści zapatrywań, aż do owego zlania się części w konieczną jedność, to są momenta formalne, których nie można wyprowadzić z nastrojów tych czasów.

W tych formalnych momentach tkwi klasyczny charakter sztuki cinquecenta. Idzie tutaj o rozwoje powtarzające się wszędzie, o przejście formy w sztuce: czem Rafael wybiega ponad starszą generację, jest tem samem, co wobec zupełnie innych zagadnień, czyni takiego Ruysdaela klasykiem wśród holenderskich malarzy krajobrazu.

Nie chcieliśmy przez to bynajmniej wypowiedzieć się za formalistyczną oceną sztuki: aby diament mógł zabłysnąć, potrzeba do tego w każdym razie światła.



Bronzino. Św. Rodzina

SPIS ILUSTRACYJ

ALBERTINELLI, Mariotto

Madonna z dwoma klęczącymi świętymi. Paryż. Luwr 135
Nawiedzenie. Florencja, Uffizi 152
Trójca święta. Florencja, Akademja . . . 153
Zwiastowanie. Florencja, Akademja . . . 155

FRA BARTOLOMMEO

Objawienie się Panny Marji. Florencja, Akademja 145
Madonna ze świętymi. / Zaślubiny św. Katarzyny. Florencja, Pitti 147
Mater misericordiae. Lucca, Akademja . 149
Chrystus Zmartwychwstały. Florencja, Pitti 150
Pietà. Florencja, Pitti 151

BASAÏTI, Marco

(Przypisywane mu) Męczeństwo św. Piotra męczennika. Londyn, National Gallery . 270
Św. Hieronim. Londyn, National Gallery . 272

BELLINI, Giovanni

Przemienienie Pańskie. Neapol, Muzeum . 138

BOTTICELLI, Sandro

Tańczące Gracje. Wycinek z Primavery. Florencja. Akademja 15
Madonna z aniołami i sześcioma świętymi. Florencja, Akademja 263
Madonna z dwoma św. Janami. Berlin, Muzeum 265

BRONZINO, Angelo

Alegorja. Londyn, National Gallery . . . 188
Św. Rodzina. Florencja, Pitti 276

CARACCI, Lodovico

Przemienienie Pańskie. Bolonja, Pinakoteka (podług sztychu) 140

CARPACCIO, Vittore

P. Marja z towarzyszkami przy przedstawieniu w świątyni (wycinek). Wenecja, Akademja 246

CELLINI, Benvenuto

Perseusz (model). Florencja, Museo Nazionale 257

COSIMO, Piero di

Piękna Simonetta. Chantilly 226
Leżąca Wenus. Wycinek z obrazu Wenus i Mars. Berlin, Muzeum 252

CREDI, Lorenzo di

Wenus. Florencja. Uffizi 224

DESIDERIO, patrz pod Settignano

DOMENICHINO

Uwiolnienie św. Piotra. Rzym, S. Pietro in Vincoli 108

DONATELLO

Dawid (bronz). Florencja, Museo Nazionale 10
Marja Magdalena. Florencja, Baptisterium 214

FRANCIABIGIO

Portret młodzieńca. Paryż, Luwr 177
(Przypisywana mu) Wenus. Rzym, Galeria Borghese 225

GHIRLANDAJO, Domenico

Wieczerza Pańska. Florencja, Ognissanti 24
Madonna w glorji. Monachjum, Pinakoteka 132
Kazanie św. Jana Chrzciciela. Florencja S. M. Novella 163
Narodziny św. Jana Chrzciciela. Florencja, S. M. Novella 220
Niewiasta z owocami. Figura z poprzedniego obrazu 222

GIANPIETRINO

Abundantia. Medjolan, Galeria Borrommeo 39

LEONARDO

Madonna w skalnej grocie. Paryż, Luwr 17
(W rodzaju Leonarda) Dziewczę z wiankiem na głowie. Rysunek. Florencja, Uffizi 21
Ostatnia Wieczerza. Medjolan. S. M. delle Grazie. Według sztychu Stanga 25
Portret Mony Lizy. Paryż, Luwr 33
Anna Samotrzecia. Tamże 35
Leda (kopja). Rzym. Galerja Borghese . 38

277

LIPPI Filippino

Madonna z Dzieciątkiem i aniołkami. Florencja. Galeria Corsini 211
Figura alegoryczna (Muzyka). Berlin, Muzeum 233

MAJANO, Benedetto da

Anioł z kandelabrem. Siena, S. Domenico 13
Madonna z dzieciątkiem. Berlin, Muzeum 43

MICHAŁ ANIOŁ

Pietà. Rzym, Św. Piotr 41
Madonna z Brügge. Kościół P. Marji . . 42
Tondo z Madonną (niedokończone). Florencja, Museo Nazionale 44
Święta Rodzina. Florencja, Uffizi 45
Dawid. Florencja, Akademja 48
Apollo (albo Dawid). Florencja, Museo Nazionale 49
Fragment z kartonu Kąpiących się żołnierzy, podług sztychu Marc Antonia . . 51
System stropu sykstyńskiego 54
Grzech śmiertelny. Kaplica sykstyńska . 57
Sybilla delficka. Tamże 60
Sybilla erytrejska. Tamże 61
Jeremiasz. Tamże 63
Młodzieńcy (z pierwszej grupy). Tamże . 64
Młodzieńcy (z trzeciej grupy). Tamże . . 65
Młodzieniec (z ostatniej grupy). Tamże . 67
Grobowiec Juljusza (część dolna). Rzym. S. Pietro in Vincoli 73
Grobowiec Wawrzyńca Medyceusza z postaciami poranka i wieczoru. Kaplica Medyceuszów 181
Noc. Tamże 183
Madonna Medici. Tamże 185
Chłopiec. Petersburg, Ermitaż 186
Chrystus. Rzym, S. M. sopra Minerva . . 187
Nawrócenie św. Pawła. Rzym, Capella Paolina. (Według sztychu Ant. Salamanca 191
Sybilla kumejska. Kaplica sykstyńska . . 215
Tzw. Wiktorja Colonna. Rysunek. Florencja, Uffizi 227
Przypisywany M. A. Giovannino. Berlin, Muzeum 258

MONTORSOLI, Giov. Angelo

Św. Kosmas. Kaplica Medyceuszów . . . 259

NANNI D'ANTONIO DI BANCO

Czterej święci. Florencja, Or. S. Michele 235

PERUGINO, Pietro

Madonna ze św. Sebastjanem i Janem Chrzcicielem. Florencja. Uffizi 76
Opłakiwanie Chrystusa. Florencja, Pitti 80
Francesco dell'Opera. Florencja, Uffizi . 124

PIOMBO, Sebastiano del

Skrzypek. Paryż, Rotschild 127
Portret kobiety (Dorota). Berlin. Muzeum 128
Nawiedzenie. Paryż, Luwr 201

PIOMBO, Sebastiano del

Trzy święte niewiasty (wycinek z obrazu św. Chryzostoma. Wenecja, S. Crizostomo 247

POLLAIUOLO, Piero

Prudentia. Florencja, Uffizi 249

PONTORMO, Jac. da

Nawiedzenie (bez górnego zakończenia) Florencja, Annunziata 159

RAFAEL i jego szkoła

Madonna di Foligno. Według sztychu Marc Antonia 19
Wieczerza Pańska. Sztych Marc Antonia 27
Sposalizio. Medjolan, Brera 79
Złożenie do grobu. Rzym, Galerja Borghese 81
Madonna del Granduca. Florencja, Pitti 83
Madonna della Sedia. Tamże 84
Madonna del Cardellino. Florencja, Uffizi 85
Madonna z rodziny Alba. Petersburg, Ermitaż 86
Dysputa. Według sztychu Volpata. Rzym, Watykan 91
Dysputa. Fragment ze św. Grzegorzem i Hieronimem. 92
Dysputa. Fragment ze św. Ambrożym i Augustynem 93
Szkoła Ateńska. Według szytychu Volpata. Rzym, Watykan 95
Szkoła Ateńska. Grupa z Pytagorasem . 97
Parnas. Część środkowa. Rzym, Watykan 101
Ukaranie Heliodora. Według sztychu Volpata. Tamże 105
Uwolnienie św. Piotra. Tamże 109
Msza Bolseńska. Według sztychu Volpata. Tamże 111
Cudowny połów ryb. Według sztychu N. Dorignego. Londyn, Kensington 113
«Paś owieczki moje». Wedłud sztychu N. Dorignego. Tamże 115
Śmierć Ananiasza. Według sztychu N. Dorignego. Tamże 119
Hr. Castiglione. Paryż, Luwr 123
Kardynał. Madryt, Prado 125
Donna Velata. Florencja, Pitti 129
Św. Cecylja. Bolonja, Pinakoteka 131
Madonna di Foligno. Rzym. Watykan . . 133
Madonna z rybą. Madryd, Prado 134
Madonna Sykstyńska. Drezno 137
Przemienienie Pańskie (część druga). Rzym, Watykan 139
Winobranie. Sztych według Marc Antonia. Kopia. 141
Pietà. Sztych Marc Antonia 199
Kazanie młodego św. Jana. Florencja, Uffizi 217
Kobieta niosąca wodę. Z obrazu Pożar w Borgo. Dawna kopia podług fresku 223

ROBBIA, Luca della
Anioł z kandelabrem. Florencja, Katedra 13

RZYMSKI MISTRZ
Upadek Szymona Maga 239

ROSSELLINO, Antonio
Relief z Madonną. Florencja, Museo Nazionale 12
Grobowiec kardynała portugalskiego. Florencja, S. Miniato 70

RUBENS
Bitwa pod Anghiari. Sztych Edelingka podług Rubensa. Paryż, Luwr 37

SANSOVINO, Andrea
Grobowiec kardynała Basso della Rovere. Rzym, S. M. del Popolo 71
Sprawiedliwość. Z grobowca kardynała Sforzy Visconti. Tamże 167
Chrzest Chrystusa. Florencja, Baptysterium 197

SANSOVINO, Jacopo
Św. Jan Chrzciciel. Wenecja. S. M. dei Frari 260

SARTO, Andrea del
Narodziny N. M. Panny (bez górnego zakończenia). Florencja, Annunziata . . . 157
Kazanie św. Jana Chrzciciela. Florencja, Scalzo 162
Taniec Salomy. Tamże 165
Zwiastowanie. Florencja, Pitti 169
Madonna z harpiami. Florencja, Uffizi . 170
Dysputa. Florencja, Pitti 171

SARTO, Andrea del
Madonna z sześciu świętymi. Tamże . . 172
Madonna del Sacco. Florencja, Annunziata 173
Św. Jan Chrzciciel. Florencja. Pitti . . . 174
Tak zwany Autoportret. Tamże 176
Madonna z ośmioma świętymi. Berlin, Muzeum 261

SETTIGNANO, Desiderio da
Biust młodej florentynki. Florencja, M. Nazionale 31

TIBALDI, Pellegrino
Hołd pa terzy. Wiedeń, Gal. Liechtensteina 194

TIZIAN
Leżąca Wenus. Florencja, Uffizi 253
Męczeństwo św. Piotra męczennika. Niegdyś w Wenecji, S. Giov. e Paolo . . 271
Św. Hieronim. Medjolan, Brera 273

VASARI, Giorgio
Wenus i Amor (dzień). Rzym, Galerja Colonna 193

VEROCCHIO, Andrea del
Dawid. Florencja, M. Nazionale 11
Chrzest Chrystusa. Florencja, Akademja 196
(Przypisywany mu) Tobjasz i Anioł. Londyn, National Gal. 221
Płaskorzeźba nagrobkowa. Śmierć Franciszki Tornabuoni. Florencja, M. Nazionale 237
Główka anioła. Rysunek. Florencja, Uffizi 243

Biblioteka Główna
Akademii Obrony Narodowej
22206/III
03-022206-000-0