



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000275619









LEON PINIŃSKI

PRZECHADZKA  
PO MUZEACH  
MADRYCKICH

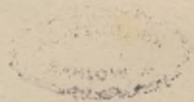
(Z 38 ILLUSTRACYAMI)



W KOMISIE KSIĘGARNI GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA  
WE LWOWIE 1908.

W. 5xx

14 / VII 908



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000275619





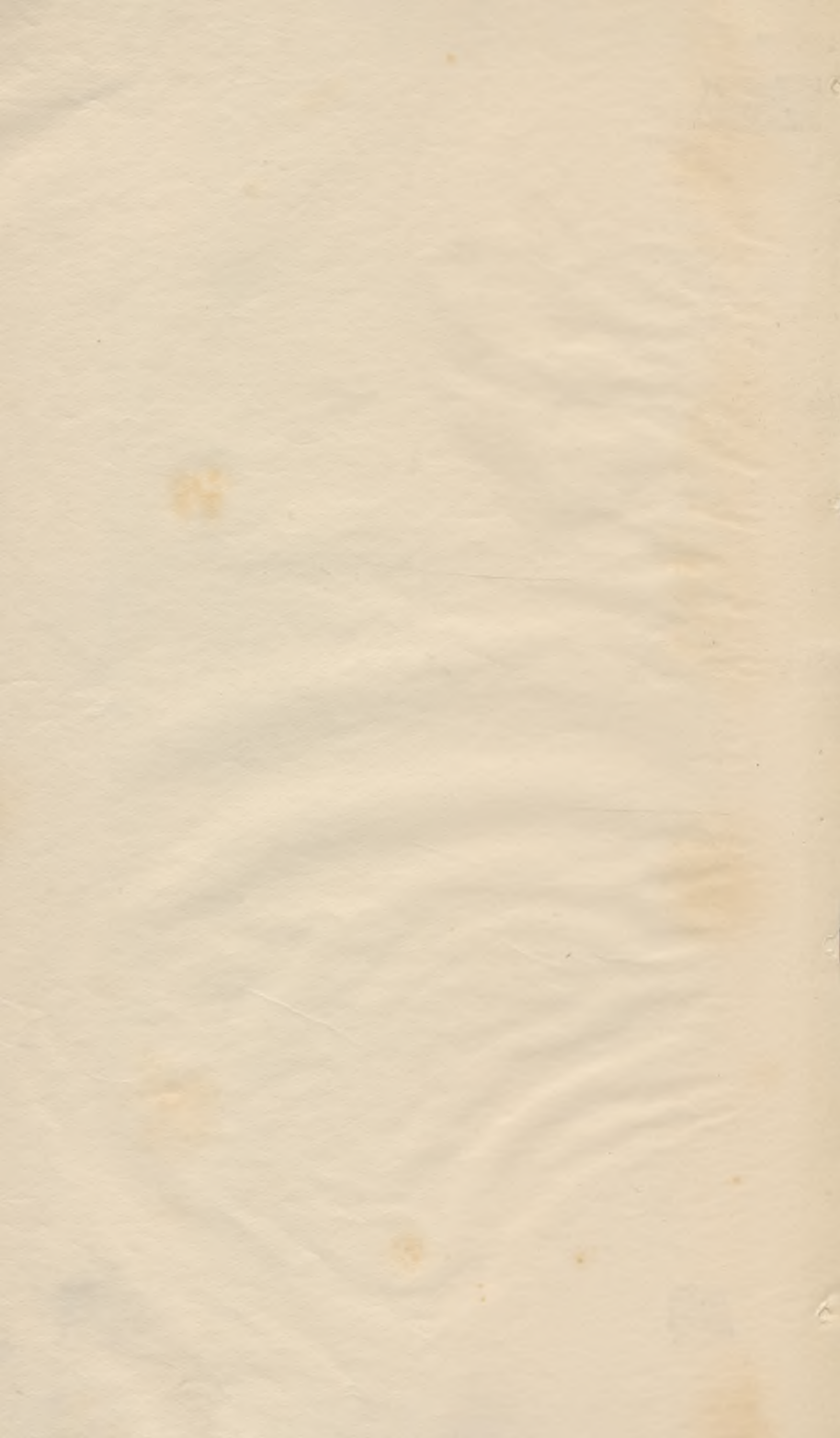


VELAZQUEZ:

Portret własny artysty (w obrazie Las Meninas).









PRZECHADZKA  
PO MUZEACH MADRYCKICH

1870  
MAY 10  
1870

LEON PINIŃSKI

---

PRZECHADZKA  
PO MUZEACH MADRYCKICH

(Z ILLUSTRACYAMI)



W KOMISIE KSIĘGARNI GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA

WE LWOWIE

1908



~~II. 29. 109~~



II - 341272

Odbitka z „Przeglądu Polskiego“

ODBITO W DRUKARNI «CZASU» W KRAKOWIE  
NAKŁADEM AUTORA.

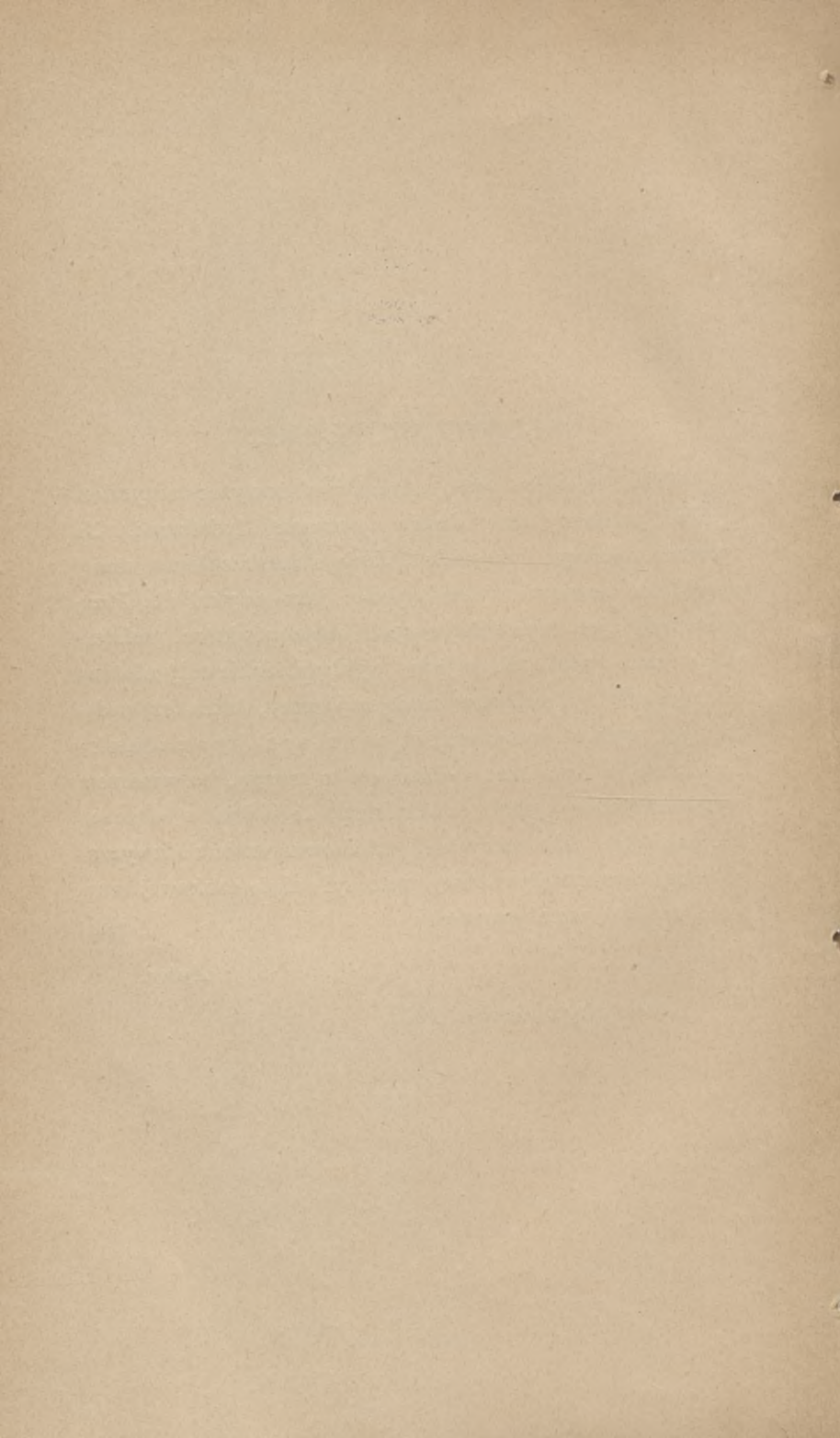
Akc. Nr. 5-47/2014

## SŁOWO WSTĘPNE.

Kilka miesięcy temu miałem pod powyższym tytułem wykład publiczny we Lwowie z obrazami świetlnymi. Na życzenie redakcyi *Przeglądu Polskiego* przyrzekłem to mniej więcej, co zawierał wykład, podać jako artykuł dla *Przeglądu*, dodając reprodukeye tych obrazów, które podałem w obrazach świetlnych podczas wykładu. Szkic tedy ułożony dla wykładu był podstawą niniejszej pracy, która też, podobnie jak wykład, ma charakter popularnej pogadanki. Uważałem za konieczne zwrócić na to uwagę, bo winienem wytłómaczyć się przed czytelnikiem, iż śmiem o muzeach tak bogatych, jak madryckie, publikować szkic nadzwyczaj pobieżny, nie mający żadnej pretensyi ani do naukowej wartości, ani do wszechstronności.

*Autor.*

Lwów w październiku 1907.







Zadawałem sobie pytanie, czy, gdy się nie jest zawodowym historykiem sztuki, wolno publicznie mówić lub pisać o sztuce? Wypowiadając opinię lub wydając sąd o dziełach sztuki, przyznajemy sobie pewne znawstwo w tych kwestiach. Jestże do tego dostatecznym znawstwo dyletanta, który ani technicznej strony malarstwa nie studyował wszechstronnie, ani nie poświęca się zawodowo badaniu historii sztuki? Idę dalej i stawiam sobie pytanie: czy można bez owych dwóch wyżej wymienionych wymogów mówić w ogóle o znawstwie w sprawach dawnej sztuki?

Istotnie tak wiele dzieł i studyów napisano w ostatnich czasach o sztuce, tak wiele osób wyspecjalizowało się w kierunku pewnej ściśle epoki lub w badaniu pewnego artysty, że coraz trudniej osiąść choć w skromnej części ten materiał. Co do malarstwa, to nie tylko zrezygnować się musi z możliwości gruntownego przestudyowania wszelkich epok, ale nawet w ciaśniejszem dziale niepodobna sobie przyswoić wszechstronnych i wyczerpujących wiadomości. Cóż tedy robić? Czy musimy koniecznie osiąść i przetrwać cały trudno dostępny materiał naukowy, nagromadzony w licznych dziełach i rozprawach, nim się odważymy na to, by mieć o dziełach sztuki zdanie samoistne? Czy mamy zwiedzać muzea, zaopatrzeni w całą bibliotekę wydanych studyów artystyczno-

historycznych i przy każdym z osobna obrazie badać, co o nim powiedziano, nim się na to zdecydujemy, co my o nim mamy myśleć? A jakże często dowiedzielibyśmy się wtedy, że fachowi uczeni różnią się do tego stopnia dyametralnie w swych zdaniach, iż nietylko rozmaitym szkołom lub artystom przypisują autorstwo tego samego dzieła, lecz że często nie ma nawet na to zgody, czy obraz jakiś jest cennym oryginałem, czy też kopią bez wartości.

Dla każdego z nas, którzy mimo zamiłowania w sztuce, nie możemy życia całego poświęcić badaniom na tem polu, byłoby wręcz niemożliwem studyować wprzód cały arsenał historyczno-artystycznych wywodów i checie na tem dopiero oprzeć własne zdanie o produktach artystycznych przeszłości. Droga ta pozbawiłaby nas zupełnie uroku, który sprawia bezpośrednio, nieuprzedzone zetknięcie się z samą sztuką.

Sądzę tedy, że nietylko przyjemniej, lecz i pożyteczniej dla wyrobienia sobie pewnego, choćby ograniczonego znawstwa, jest patrzeć na dzieła sztuki wprost, choćby nawet bez gruntownego przygotowania i starać się wyrobić sobie przez praktykę sąd własny, a dopiero w miarę możności uzupełniać także pewne naukowe wiadomości, nie kusząc się przytem o wszechstronność, niemożliwą dziś już na tem polu. Jeżeli w jakim znawstwie, to w znawstwie sztuki nie doradzałbym nikomu, co ma dobre oko i poczucie artystyczne, by się trzymał zasady *jurare in verba magistri*, dopóki sam nie stanie się „magistrem“. Do tego bowiem może nie dojść wcale, a patrząc na dzieła sztuki „cudzemi oczyma“, pozbawi się przyjemności i uroku, który sprawia sztuka, a nawet utrudni sobie wyrobienie samoistności sądu.

Czy jednak będąc tylko znawcą-dyletantem, wolno nam publicznie objawiać nasze indywidualne zdanie, zwłaszcza



jeżeli ono nie zawsze jest tylko powtórzeniem tego, co mówili inni? Co do tej kwestyi można mieć pewne wątpliwości. Nie mówiłbym też może o zbiorach łatwo dostępnych dla naszej publiczności, nie mówiłbym n. p. o galeryach Wiednia, Monachium lub Florencyi. Lecz madryckie zbiory są mało u nas znane, więc i zanotowanie wrażeń amatora może nie będzie bez interesu. O pobłażliwość sądu proszę wreszcie już sam tytuł mych uwag, nazywając je bowiem „przechadzką“, z góry zwracam uwagę na to, że nie mogą być ani wyczerpującym, ani gruntownym.

---

Szkie mój odnosi się przedewszystkiem do głównego zbioru madryckiego, którym jest muzeum, umieszczone w pałacu Prado. Obok tego wspomnę o niektórych dziełach zawartych w zbiorze madryckim Academia San Fernando i w leżącym niedaleko Madrytu zamku Escorial, oba te bowiem zbiory uzupełniają niejako bogate muzeum Prado. Dodaję wreszcie, że uwagi ograniczam do dzieł malarskich, nie wspominając o rzeźbie, stosunkowo o wiele mniej bogato reprezentowanej w wymienionych zbiorach.

---

Od dawien dawna mieli Hiszpanie, podobnie jak pokrewni im szczepem Włosi, wybitne zamiłowanie do sztuki i poczucie artystyczne. Kierunek jednak tej skłonności w inny sposób objawia się w Hiszpanii, niż we Włoszech. Włosi mieli zawsze więcej artystycznej oryginalności w produkcji, bardziej wszechstronne rozmiłowanie się w każdym szczególe.



Tworzenie rzeczy pięknych i otaczanie się tworamı artystzmu było potrzebą ich życia. Obok wspaniałych kościołów budowali piękne pałace i wille, zdobili apartamenta i prywatne kaplice dziełami sztuki, otaczali się na każdym kroku atmosferą przesiąkniętą artystzmem.

Inaczej Hiszpanie. Nie mieli oni aż po wiek XVII żadnej wybitniejszej własnej artystycznej produkeyi, tak w malarstwie, jak i rzeźbie zapożyczali się przeważnie u Flamanów i Włochów. Poczucie piękna objawiało się natomiast u nich przedewszystkich w dążeniu do wspaniałości, łączącej się z ich namiętnym religijnym kultem. W miarę jak w walkach religijnych wypierali Maurów, niszcząc niestety z zaciętą bezwzględnością ich dzieła kultu i architektury, stawiali potężne i wspaniałe własne przybytki, mające zaćmić tamte i zdobili je z niebywałem bogactwem.

Tak powstają przepyszne katedry hiszpańskie, dumne pomniki zapału religijnego a zarazem tryumfu nad zgnębnym wrogiem innowiercą. Dekoracya artystyczna tych katedr przewyższa nieskończenie to wszystko, co się widzi w innych krajach na tem polu. Pięknością i oryginalnością stylu nie dorównują wprawdzie katedry hiszpańskie najslawniejszym dziełom architektury włoskiej, francuskiej i niektórych miast niemieckich, przepychem jednak i różnaitością dekoracyi przewyższają wszystkie dzieła świata.

Na budowę tych wspaniałych przybytków składał się naród cały: Królowie, państwo, kler bogaty i możny w wpływy, magnaci, a wreszcie wszystkie warstwy ludu współdziałają z najwyższem poświęceniem w tych przedsięwzięciach, upatrując w wspaniałości domów bożych nietylko najgodniejszy objaw przywiązania do wiary, lecz zarazem pomniki narodowej potęgi i sławy. Budowa i zdobienie kościołów były je-

dynym artystycznym celem usiłowań i ofiar narodu. Natomiast przepychu pod względem artystycznej dekoracji prywatnych budowli, jak will lub pałaców, nie spotykamy prawie wcale, aż do chwili, kiedy Hiszpania zapanowała nad przeważną częścią zachodniego świata.

Lecz i w sztuce kościelnej, pomimo iż wspaniałość dekoracji kościołów pociągała za sobą znaczny popyt za dziełami sztuki, produkeya rodzima przez czas dłuższy współdziałała w Hiszpanii stosunkowo mało. Przeważa sztuka obca, szczególnie zaś flamandzka. Cały szereg znakomitych artystów z Flandryi, których wielu nie zna się nawet z nazwiska, oddało swą działalność artystyczną na usługi zamilowania Hiszpanów w zdobieniu swych kościołów.

W cudze tedy pióra zdobili się przeważnie zdobywcy hiszpańscy, lecz zaprzeczyć się nie da, że umieli się w nie zdobić jak nikt inny. Prostoty w stylu nie lubili oni nigdy, prawieby rzec można, że nią gardzili. Już ich gotyk i renesans tebną jak gdyby przedwczesnym barokiem. Przesada i przeladowanie w dekoracji jest w ogóle cechą ich wszystkich budowli religijnych, lecz z tem przeladowaniem łączy się przecież zawsze najlepszy smak. To jest właśnie charakterystyczną właściwością sztuki hiszpańskiej, to stanowi cechę właściwej temu narodowi „grandezzy“.

Łączyć dobry gust z prostotą, to łatwiej, niż z przepychem i przesadą. Lecz Hiszpanie tę sztukę właśnie posiadli, i to w tym stopniu, jak żaden inny naród na świecie. Ta właściwość daje ich budowlom, szczególnie katedrom, odrębne niedoścignione piętno.

Z chwilą ostatecznego pokonania Maurów i odkryciem Ameryki wzmaga się potęga Hiszpanii, a dochodzi do zenitu po złączeniu jej przez sukcesyę po kądzieli z Niderlandami,



Flandryą i Burgundią, a pod Karolem V z państwem niemieckiem. Karol dziedziczy królestwo Hiszpanii po matce Joannie, „obląkanej“ żonie Filipa Pięknego, syna cesarza Maksymiliana I. Za jego panowania, oraz jego następcy Filipa II, olbrzymim strumieniem napływa produkcya artystyczna flamandzka i włoska, które były wówczas w najwyższym rozkwicie, do Hiszpanii.

Już Karol V z niezliczonych swych posiadłości uważał przedewszystkiem Hiszpanię za swą ojczyznę w najściślejszem znaczeniu, jeszcze bardziej zaś Filip II, którego to nawet głównym było błędem politycznym, że niemal wyłącznie czuł się Hiszpanem. Namiętne rozmiłowanie się tych obu monarchów w sztuce, wychodzi na korzyść całego kraju.

Zdobienie kościołów hiszpańskich w dzieła sztuki dochodzi do kulminacyjnego punktu już za czasów panowania Izabelli Kastylijskiej, lecz trwa dalej przez cały ciąg panowania Karola V, podczas gdy Filip II ulubionej swej ponurej budowli — Escorialowi — poświęcił swą opiekę i materyalne środki. Lecz od czasu Izabelli Kastylijskiej rozwija się zarazem coraz bardziej namiętna pasja zbierania obrazów i zdobienia niemi pałaców królewskich. Już Izabella posiadała bardzo bogaty zbiór obrazów, głównie flamandzkich mistrzów. Złączenie Hiszpanii z Flandryą potęguje jeszcze bardziej napływ flamandzkiej produkcyi. Namiętne rozmiłowanie się Karola V i Filipa II w sztuce włoskiej, pociąga za sobą olbrzymie zakupna dzieł sztuki włoskiego pędzla. W drugiej tedy połowie XVI wieku posiada już Madryt, stolica Hiszpanii, łącznie z Escorialem, najwspanialsze zbiory arcydzieł malarskich, mimo że rodzimego malarstwa prawie wcale jeszcze wówczas nie było w Hiszpanii.



Mniej stosunkowo nabyto dzieł sztuki za rządów następcy Filipa II, którym był indolentny i mało inteligentny Filip III. Natomiast z pierwszą połową XVII wieku, za panowania Filipa IV, nastaje okres złoty rodzimej produkcji artystycznej hiszpańskiej, a zarazem niebywały rozwój zbiorów madryckich. Wielce nieszczęśliwe pod względem politycznym rządu tego monarchy, są dla dziejów sztuki najświetniejszym właśnie okresem. Działalność Filipa IV jest dla Hiszpanii i Madrytu tem, czem epoka Medyceuszów, w szczególności zaś Lorenza *il Magnifico* dla Florencyi, Juliusza II zaś i Leona X dla Rzymu.

Następnie z coraz smutniejszym politycznym upadkiem państwa i narodu słabnie też zapal i skłonność do nowych nabytków. Ród Bourbonów mniej miał zamiłowania do sztuki, aniżeli hiszpańscy Habsburgowie. Jeden tylko jeszcze świetny moment i to w czasie najgłębszego politycznego upadku zajaśniał zbiorom madryckim. Była nim epoka Goyi z końcem XVIII-go i początkiem XIX wieku.

Zbiory madryckie, pominąwszy epokę działalności Goyi, są tedy przedewszystkiem owocem kollekeyonowania habsburskich panujących na tronie Hiszpanii: Karola V, Filipa II i Filipa IV, w pewnym zaś choć mniejszym stopniu także Filipa III i ostatniego z Habsburgów, Karola II.

Zbytecznem byłoby dodawać, że nie zbierano wtedy wcale dla tworzenia dostępnego dla publiczności muzeum, lub dla celów nauki, lecz li tylko z amatorstwa. Nabywano obrazy, ażeby niemi zdobić ściany zamków i pałaców, a gdy te, jak to było za Filipa IV, nie zdołały już mieścić skarbów sztuki, stawiano pałace nowe głównie na ten cel. Tak powstał n. p. za Filipa IV pałac Buen-Retiro w Madrycie, aby tam w efektowny sposób dzieła sztuki rozmieścić. Była

w tem niezawodnie i chęć podniesienia blasku tronu, przede wszystkim jednak główną rolę odgrywało prywatne zamiłowanie monarchy.

Rodowe lubowanie się w sztuce hiszpańskich Habsburgów, jak niemniej właściwe polityczne stosunki Hiszpanii i ich monarchów, musiały nadać zbiorom pewne właściwe im piętno, bardziej indywidualne, aniżeli je ma jakikolwiek inny zbiór europejski. Z tego to powodu te właśnie dzieła sztuki i tych mistrzów spotykamy w Madrycie, do których mieli owi monarchowie specjalne zamiłowanie. Obok tedy niezrównanego, wszelkie inne muzea europejskie nieskończenie przysięgającego bogactwa zbiorów w pewnych kierunkach, spostrzegamy brak zupełny lub wielkie luki co do innych epok i innych artystów.

Luk tych i w nowszych czasach, po utworzeniu ze zbiorów dostępnych dla publiczności muzeów, nie zdołano już wypełnić. Ani sposobności, ani dostatecznych środków materialnych do tego już Hiszpania nie miała.

Samo się przez się rozumie, że głównym urokiem i bogactwem muzeów madryckich są skarby sztuki hiszpańskiej, którą można należyście tylko tam poznać. Szczególnie Velazqueza twórczość przedstawia się tylko w muzeum Prado w całym blasku. Po za Madrytem poznaje się go zaledwo z niewielu niewątpliwie autentycznych prac, choć między nimi są i niezrównane arcydzieła, jak n. p. portret papieża Inocentego X z rodu Pamphili w rzymskiej galerii Doria i niektóre portrety muzeum wiedeńskiego. Przeszło trzy czwarte części wszakże całej produkcji artystycznej mistrza zawiera muzeum Prado.

Podobnie i inni malarze hiszpańscy wszystkich epok najlepiej reprezentowani są w Madrycie. Bez znajomości tedy



zbiorów madryckich ma się o całej sztuce hiszpańskiej tylko pobieżne i niedokładne wyobrażenie.

Łatwo zgadnąć, że obok hiszpańskiej sztuki, najbogatszą częścią muzeum jest dział flamandzki, gdyż najściślejsze węzły łączyły hiszpańskich monarchów z podległą ich władzy Flandryą. Obok świetnych egzemplarzy prymitywów flamandzkich z XV wieku, zawiera zbiór w niebywalej w innych muzeach obfitości dzieła pewnych mistrzów, do których królowie hiszpańscy szczególne mieli upodobanie. I tak n. p. wielce interesujący i rzadki Hieronim Bosch, z rodu Hollender, lecz należący raczej do szkoły flamandzkiej u schyłku XV i początku XVI wieku, może być tylko poznany i oceniony na podstawie dzieł, zawartych w Prado i Escorialu. To samo odnosi się do Joachima Patinira, niezrównanego szczególnie w pejzażu, oraz do znakomitego portrecisty Antoniego Moro, który, jako nadworny malarz Karola V i Filipa II, znaczną część życia przepędził w Madrycie i tam najświetniejsze swe dzieła stworzył. Z mistrzów flamandzkich późniejszych są Rubens, Jordaens i Van Dyck wspólnie reprezentowani w Madrycie, niemniej też Jan Breughel t. zw. *de Velours* (głównie w współpracownictwie z Henrykiem van Baalen) i Dawid Teniers młodszy. Dwie sale muzeum Prado są przepelnione prawie wyłącznie dziełami tych ostatnich dwóch mistrzów.

Bogactwu w dzieła flamandzkie odpowiada wszakże względne ubóstwo co do prac szkoły hollenderskiej. Jest to rzeczą nie mniej naturalną. Epoka rozkwitu szkoły hollenderskiej przypada na pierwszą połowę wieku XVII, a więc na czas zaciętej wojny Niderlandów z Hiszpanią o niepodległość. Jest łatwo zrozumiałem, że nie miano na dworze hiszpańskim sympatyj wówczas do Hollandyi, a tem samem i do jej sztuki



i nie nabywano hollenderskich obrazów. Ale i później po oderwaniu się Niderlandów od korony hiszpańskiej i uzyskaniu niepodległości, sympatya ta rozwinać się nie mogła. Jeden jedyny, dość niesympatyczny zresztą obraz Rembrandta, przedstawiający żonę mistrza Saskię w fantastycznym stroju, jest jak gdyby kartą wizytową wielkiego północnego mistrza wśród areydziel Madrytu. Pejzażystów hollenderskich i malarzy rodzajowych najświetniejszej epoki nie spotyka się w Madrycie prawie wcale.

Lepiej wprowadzie stosunkowo, ale także nielicznie, reprezentowani są Niemcy. Skarby areydziel Dürera i Holbeina, należące do rodziny Habsburgów, pozostały w Wiedniu. Kilka zaledwo ich prac, ale co prawda pierwszorzędne areydziela, dostało się do Madrytu.

Niechrównanem natomiast jaśnieje bogactwem muzeum Prado co do sztuki włoskiej. I tu jednak spostrzegamy dotkliwą lukę: *tre- i quattro-cento* brakują zupełnie. Za czasów Karola V nie interesowano się już tą sztuką. Wobec dzieł Rafaela, Tycyana i innych mistrzów z czasów rozkwitu Renesansu, uważano ją za niewykształconą, prymitywną i na zawsze porzuconą. Lecz i później, w XVII, XVIII a nawet aż do połowy XIX wieku nie miano ani historycznego interesu dla weześniejszych szkół włoskich, ani dostatecznego poczucia i zrozumienia artystycznego dla ocenienia uroku prerafaelitów. Tylko te więc muzea posiadają dzieła tej epoki, gdzie rozpoczęto zbierać jeszcze przed wiekiem XVI (n. p. zbiory florenckie, pochodzące od rodziny Medyceuszów) lub gdzie umiano szczęśliwie uzupełnić zbiory w nowszych czasach, tak, jak to się stało n. p. w Berlinie i londyńskiej National-Gallery. Przed kilkunastu laty bowiem można było jeszcze znaleźć we Włoszech dzieła prymitywów

i prerafaelitów po cenach stosunkowo przystępnych. Niektóre muzea, szczególnie dwa wyżej wymienione, umiały z tego zręcznie skorzystać. Madryt i Wiedeń pozostały natomiast w tym względzie w tyle po za wszystkimi innymi wielkimi zbiorami europejskimi, Madryt przede wszystkim dla braku środków na nowe nabytki, Wiedeń zaś dla niedo-  
 łąstwa zarządu muzeów cesarskich, niemal w ciągu całego XIX wieku aż do chwili obecnej.

Żaden zarząd muzealny z wielkich muzeów europejskich nie okazał się tak niezręcznym i opieszałym w uzupełnianiu i wzbogacaniu zbiorów, jak właśnie zarząd nadwornych muzeów wiedeńskich. Podczas gdy inne muzea, jak Berlin, Londyn (w pewnym stopniu i mniejsze zbiory, jak n. p. Frankfurt) umiały skorzystać z chwili i nabyły wiele wspaniałych arcydzieł stosunkowo korzystnie i w ogóle rozwijały się i wzbogacały nieustannie, wiedeński zbiór, niezmiernie bogaty stosunkowo i wspaniałe wzrastający aż po koniec XVIII wieku, zmarł niestety w wieku XIX co do dzieł dawnych mistrzów w swym rozwoju zupełnie. Zarząd nigdy nie umiał skorzystać z chwili i stracił każdą sposobność do zrobienia cennych nowych nabytków. Nie to zresztą dziwnego. Bezkarne nie powierza się zarządowi zbiorów artystycznych dworskim „podkomorzym“ czy „ochmistrzom“, którzy mogą się znakomicie rozumieć na subtelnosciach ceremoniału, ale z reguły nie mają żadnego pojęcia o sprawach sztuki.

O ile brak w Madrycie zupełnie prymitywów włoskich, o tyle późniejsze włoskie malarstwo XVI i XVII wieku jest tam reprezentowane niezmiernie świetnie. Szczególnie zawiera Prado wielkie bogactwo w obrazach Rafaela i mi-



strzów weneckiej szkoły, głównie zaś Tycyana, który to ostatni był ulubionym malarzem Karola V i Filipa II.

W dzieła francuskich malarzy nie obfituje zbiór madrycki, posiada jednak pewną ilość utworów cennych, szczególnie portretów rodziny panującej, włączonych do zbioru w XVIII wieku za rządów Bourbonów.

Ogólna cyfra dzieł malarskich dawnych mistrzów w muzeum Prado wynosi około 2.500. Jeden tylko Louvre paryski dochodzi do tej cyfry, inne, nawet najbogatsze zbiory europejskie, pozostają bardzo znacznie za Madrytem w tyle. Co do ogólnego charakteru najbardziej pokrewnym jest zbiór madrycki z wiedeńskim muzeum, prawie ci sami bowiem mistrze tu i tam są świetnie reprezentowani. Łatwo się to tłómaczy, zbierano bowiem tu i tam przeważnie z tych samych źródeł, głównie we Flandryi i północnych Włoszech, a obie gałęzie domu Habsburgów kierowały się przy kolekcjonowaniu dzieł sztuki temi samemi mniej więcej skłonnościami artystycznemi. Tu więc i tam widzimy nadzwyczajne bogactwo Flamandów, szczególnie Rubensa i jego epoki, z Włochów zaś Tycyana. Nadto i to zbliża te dwa zbiory, że Velazquez po muzeum madryckiem jest ze wszystkich europejskich zbiorów najlepiej reprezentowany w Wiedniu. W skutek bowiem związku krwi i małżeństw zawieranych tak często między obydwoma gałęziami Habsburskiego domu, autentyczne portrety członków rodziny królewskiej hiszpańskiej pędzla Velazqueza dostały się w posiadanie dworu wiedeńskiego i przeszły następnie do muzeum, którego najcenniejszą są ozdobą.

Przystępując do wzmianki o poszczególnych dziełach, zaznaczam, że zaledwo o małej ilości wspomnieć mogą i to tylko w możliwie krótki i zwięzły sposób. Kto chce poznać



zbiór i ocenić jego wartość, niech się nie waha zrobić wygodną już dziś i stosunkowo łatwą podróż do Madrytu. Zawodu z pewnością nie dozna.

Zaczynam chronologicznie od prymitywów flamandzkich XV wieku, których Prado posiada bardzo poważną ilość. Są wprawdzie między nimi dzieła, których oryginalność jest słusznie zaprzeczoną, zawsze jednak są to kopie z tej samej epoki, bardzo dobre, a może nawet pod kierownictwem samychże mistrzów wykonane.

Z pomiędzy wczesnych Flamandów spotykamy w Prado wszystkie najslawniejsze imiona. Przedewszystkiem nie brakuje Van Eycków; nietylko Jan, ale i starszy, rzadszy Hubert, jest reprezentowany. Obraz tego ostatniego (trzy postacie święte, Chrystus po środku, po dwóch zaś stronach Madonna i św. Jan Chrzciciel) imponuje zarówno wyrobioną techniką, jak zadziwiającym rysunkiem. Siła wyrazu, poprawność rysunku, szczególnie rąk i koloryt obrazu, to wszystko jest tak mistrzowskie, że sądziłoby można, iż twórca tego dzieła miał już sposobność widzieć subtelność rysunku Leonarda da Vinci, a koloryt Tycyana, tak „dojrzałem“ zdaje się to dzieło, stworzone w samym zaraniu nowszej sztuki. Typy twarzy są wprawdzie wręcz nieprzyjemne, ale to nie ujmuje wartości artystycznej i jest znaną właściwością obrazów Van Eycka. W każdym razie daje nam dzieło to świadectwo, co umieli już Van Eyckowie, których uważa się za twórców malarstwa północnego, jak wiele tajemnic sztuki sami odkryli i jak mało stosunkowo postąpiono później.

Dalej znakomicie jest zastąpiony rzadki mistrz z flamandzkich prymitywów, Peter Christus, predellą złożoną z czterech części, przedstawiającą sceny z życia Maryi. Figury trochę niezgrabne i krótkie, ale koloryt niezrównany

a pejzażowe tło wielce urocze. Mniej dobrze jest zastąpiony Memling, którego tryptyk jest repliką może tylko pod kierownictwem mistrza kopiowaną, lepiej nieco Dirk Bouts, bardzo zaś świetnie ów najgłębszy z prymitywów flamandzkich, mistrz w koncepcyi i wyrazie, Roger van der Weijden.

Katalog muzeum Prado wymienia kilka dzieł Rogera, najslawniejsza wszakże jego praca, której chcę parę uwag poświęcić, znajduje się w Prado tylko w gorszej replice, oryginał zaś wisi w *Escorialu* i jest główną tego zbioru ozdobą. Pracą tą jest *Zdjęcie z krzyża*, jedno z wczesnych dzieł Rogera o charakterze niezmiernie jeszcze prymitywnym, lecz dzieło wielkiej artystycznej doniosłości dla dziejów malarstwa w ogóle, a w szczególności dla sztuki hiszpańskiej.

Rozmiary obrazu są dla mistrza niezwykle, postacie bowiem są prawie naturalnej wielkości, podczas gdy Roger zwykle malował w znacznie mniejszym formacie. W tym, większym formacie widocznie jeszcze trudniej było artyście pokonać zagadnienia rysunku i kompozycyi. Figury tedy są niezgrabne, kompozycya nieco niewólnicza i bez swobody; dwie równoległe ułożone linie opadających ciał Chrystusa i Maryi robią nawet wręcz brzydkie wrażenie. Ale za to jaka świetna plastyka, mimo pewnych błędów rysunku! Obraz robi wrażenie jakby prześlizniętej polichromowanej rzeźby. Dalej, jakie wykonanie pod względem techniki! Rzekłbyś, że świeżość i soczystość kolorytu jest tu już „ostatniem“ słowem malarstwa, gdy chronologicznie jest przecież jednym z „pierwszych“.

W *Sala capitolare* Escorialu wiszą w pobliżu obrazu Rogera liczne inne obrazy, przeważnie dzieła późniejszych mistrzów z drugiej połowy XVI i XVII wieku. Są one wszyst-









ROGER VAN DER WEYDEN:

Zdjęcie z krzyża.





kie przeważnie w złym stanie, po części też dlatego te właśnie obrazy pozostawiono w Escorialu i nie przeniesiono ich do muzeum Prado. Pomiędzy nimi dzieło Rogera uderza niezrównaną świeżością i blaskiem. Rzeczyb można, że zaraz po tak świetnym zaraniu sztuki nastąpił co do techniki upadek i że malarze już następnej generacji utracili tajemnicę jak się obchodzić z farbami, tak wszystko w dziełach późniejszych mistrzów wydaje się ciemne i jakby zwietrzałe i spróchniałe. Istotnie niezrównana technika prymitywów flamandzkich, a szczególnie Rogera, pozostanie może na zawsze tajemnicą dla sztuki malarskiej. Tylko obrazy tej szkoły urągają niszczącym wpływom czasu i dziś po czterech wiekach przeszło wyglądają jakby świeżo wyszłe z pracowni artystów.

Lecz największym urokiem dzieła Rogera jest oddanie wyrazu cierpienia w postaciach obrazu. Rogier jest dla północnej sztuki ojcem przedstawienia patosu, bolesnych tematów męki i lamentu. Za nim poszli liczni inni malarze flamandzcy i niektórzy niemieccy. Wpływ jego na dzieła późniejszego niezrównanego mistrza patosu, Quintena Massysa i innych Flamandów jest widoczny, na Dürera i niektórych niemieckich mistrzów bardzo prawdopodobny.

Lecz dla nas wspomniany obraz Rogera i cała działalność jego artystyczna w przedstawieniu tematów patetycznych jest przedewszystkiem dlatego niezmiernie interesującą, ponieważ przypuścić można, że to jest zarazem punktem wyjścia dla motywu cierpienia, tak ulubionego później w sztuce hiszpańskiej. Nie wiadomo, czy Roger van der Weyden był kiedy w Hiszpanii, choć wersja, niesprawdzona wszakże na pewne źródłami, głosi, że odbył podróż do Hiszpanii i Włoch. Jakkolwiek wszakże rzecz się z tem miała,

to jest to zdaniem mem rzeczą niezawodną, że on właśnie i najbliżsi jego naśladowcy flamandzcy dali nietylko impuls do wytworzenia się samoistnego malarstwa hiszpańskiego, ale nadto wskazali tej sztuce kierunek.

Wiadomo powszechnie, że temat cierpienia, to główna charakterystyczna nuta hiszpańskiej sztuki, tak w malarstwie, jak w rzeźbie. Historycznie okoliczność ta najłatwiej się tłómaczy wrażeniem, jakie obudziły w Hiszpanii dzieła Rogera i innych wczesnych Flamandów, zostających pod jego wpływem, a przedstawiające w szczery i przejmujący sposób przedmioty Męki Pańskiej, przedewszystkiem zaś oplakiwanie Chrystusa. Te dzieła trafiły w strunę najwrażliwszą duszy i uczuć hiszpańskiego narodu i dlatego one to dopiero obudziły hiszpańską sztukę.

I istotnie pierwsze oryginalne produkcyje artystyczne hiszpańskich malarzy, z których ani jednego nie zna się z nazwiska, mają zupełnie charakter dzieł epigonów wczesnych Flamandów, a głównie Rogera. Z trudnością się je tylko odróżnia od prac flamandzkich, jakkolwiek często są malowane przeszło o całe stulecie później. Wprawne oko rozpoznaje je często nie tyle po technice, jak po typach figur, które stają się coraz bardziej hiszpańskimi, a tracą charakter północny.

Niektóre tego rodzaju obrazy prymitywów hiszpańskich spotykamy w Prado, lecz jest ich tam stosunkowo mało. Co do mnie miałem sposobność oglądać tego rodzaju utwory w dość znacznej ilości w zbiorach prywatnych, a nawet w handlu. Wszędzie spotykamy motyw cierpienia. Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, szczególnie zaś Pietà, to są temata ulubione.

Hiszpanie byli zawsze narodem poważnym, ponurym nawet, skłonny do tragiki, lubującym się w apoteozowaniu



boleści. Przedstawienie tedy boleści stało się ich ulubionym przedmiotem w malarstwie, a bardziej nawet jeszcze w rzeźbie. Skłonni do fanatyzmu religijnego, z namiętnością południowego szczepu rozmiłowali się w scenach cierpienia i łączącej się z tem ekstazy religijnej. Bardziej zmysłowi od północnych Flamandów poszli w rozwoju tym dalej od swych mistrzów; nie wystarczała im boleść skoncentrowana w twarzy i ruchach, jak u Rogera, zapragnęli ją widzieć w realistycznym przedstawieniu ran i krwi. Późniejsi tedy hiszpańscy mistrze pędzla i dłuta prześcigają się w jak najbardziej wstrząsającym przedstawieniu mąk, rozpacz, łez, a przede wszystkim krwi. To główna charakterystyczna cecha religijnej sztuki hiszpańskiej. Interesującą jest rzeczą móżdżek zaznaczyć, jeśli nie źródło, to przynajmniej punkt wyjścia i impuls tego całego kierunku. Nie jest on rodzimym, lecz pochodzi z północy, z Flandryi, a w pierwszej linii od dzieł mistrza Rogiera van der Weyden.

Przejdźmy z kolei do szkół włoskich. Tu dzieła Rafaela wysuwają się na pierwszy plan. Ilość oryginałów Rafaela, znajdujących się w Prado, oznaczają jedni na ośm, inni na dziesięć. Znajdują się między nimi utwory, z dawien dawna wielce podziwiane i sławione. Lecz dla tych, którzy podobnie jak ja Rafaela nie podziwiają bezwzględnie i bezkrytycznie, lecz przede wszystkim pewną odrębną w nim miłującą nutę, wrażenie ogólne w Prado jest to, iż mistrz sprawia nam niemal rozczarowanie jako malarz religijny, a natomiast miłą niespodziankę jako portrecista.

Główny, mojem zdaniem, urok obrazów Rafaela (o freskach i kartonach nie chcę tu mówić) leży w przedstawieniu typu kobiety, której jestestwo koncentruje się w miłości dziecka (k o b i e t y - m a t k i), oraz w oddaniu piękności



i wdzięku samegoż dziecka. Tymczasem Rafael w działalności swej w ostatnich latach życia stracił wiele pierwotnego, właściwego mu uroku. Kiedy pod wpływem, zgubnym mojem zdaniem dla niego, Michała Anioła, zaczął się popisować wirtuozowstwem rysunku i skomplikowaną kompozycją, znika w obrazach jego dawniejsza świeżość i prostota, stają się one mniej odczute, raczej zrobione na zimno, bez natchnienia. Wielki mistrz staje się tedy coraz bardziej typowym przedstawicielem tego, co nazywamy „akademickiem“ malowaniem. Objawia się to w wielu religijnych obrazach lat ostatnich życia Rafaela, a do tej to właśnie kategorii należy przeważna część madryckich obrazów.

Ta konwenyonalność faktury i brak szczerości uczucia objawia się także w tych obrazach, których tematem jest przedstawienie patosu, w tych nawet wady te właśnie występują najsilniej, motyw bowiem cierpienia nie odpowiadał zupełnie pogodnej naturze umbryjskiego mistrza.

Przekonuje mnie o tem przedewszystkiem sławny na cały świat obraz Rafaela, znajdujący się w Madrycie, znany pod nazwą *Spasimo di Sicilia*. Przedstawia on Chrystusa upadającego pod krzyżem podczas pochodu na Golgotę. Dzieło to malowane dla klasztoru Santa Maria dello Spasimo w Palermo, należy do ostatnich prac mistrza. Już wkrótce po śmierci Rafaela wysławiano je pod niebiosa. Vasari z właściwą sobie typowo-włoską przesadą mówi, że stało się ono niemal równie sławnem, jak sycylijski wulkan. I odtąd aż po nasze czasy powtarzano o *Spasimo* przesadne pochwały. Obraz ten nabył Filip IV dla zbiorów hiszpańskich z wielkimi trudnościami za pośrednictwem wice-króla neapolitańskiego, który przysporzył mu także parę innych utworów Rafaela, między innymi *Madonnę z rybą*. Stało się to nie bez nadużycia wła-









RAFAEL:  
Spasimo di Sicilia.



dzy ze strony wice-króla, lecz wówczas nie przebierano w środkach, gdy chodziło o cenne nabytki artystyczne. Gdy jednak obraz nadszedł do Madrytu, sprawił on Filipowi deceptycę. Obejrzawszy go, miał powiedzieć, że zalicza go do słabszych prac mistrza, co mojem zdaniem jest tylko dowodem subtelnego znawstwa króla.

Istotnie tylko ci, co oceniają dzieła artystyczne podług „firmy“ w pierwszej linii, a następnie według doniosłości przedstawionego przedmiotu, mogą *Spasimo* nazywać arcydziełem. Co do mnie, zgadzam się zupełnie z ujemnem ocenieniem, wypowiedzianem przez Filipa IV.

Przedewszystkiem mało w tem dziele oryginalności. W grupie upadającego pod krzyżem Chrystusa znać aż nadto wyraźnie naśladownictwo drzeworytu Dürera. Lecz ten zarzut byłby mniejszej wagi, bo Rafael, który był naturą niezmiernie wrażliwą i receptywną, bardzo często zapożyczał się w kompozycyi u innych mistrzów, prześcigając ich za to nieskończenie w wykonaniu. Owa fenomenalna łatwość przyswajania sobie obcych wzorów, była nawet jedną z charakterystycznych cech jego niezrównanego talentu. Perugino, Lionardo da Vinci, Fra Bartolommeo i Michał Anioł (wspominam tylko o najważniejszych), byli kolejno wzorami dla Rafaela, co też silnie uwydatnia się w przeobrażeniach jego maniery.

Ważniejszym jest zarzut, że cała scena *Spasima* jest skomponowana konwencyonalnie i na zimno. Z grupy kobiet n. p. po prawej stronie obrazu żadna z figur nie jest szczerą, ani Marya wyciągająca ręce, ani kobiety podtrzymujące ją. Wszystkie robią wrażenie ugrupowanych na scenie statystek. Jeszcze silniej może trąci reżyseryą lewa strona obrazu. Lecz jeżeli ruch postaci jest konwencyonalny, to bardziej jeszcze wyrazi twarzy. Czy jest tu boleść prawdziwa? Mojem zda-



niem nie, tylko maska jej banalnie naznaczona skrzywieniami twarzy.

*Spasimo* przekonuje mnie dowodnie, że odtworzenie wyrazu cierpienia, to w ogóle była nuta obca talentowi Rafaela. Jest on w tych tematach jeszcze mniej szczerzy i przekonujący, jak mistrz jego Perugino. Postacie umbryjskiej szkoły w ogóle umieją się błogo uśmiechać, ale nigdy prawdziwie smucić się i płakać. Niemniej jak w *Spasimie*, uderza mnie także brak szczerości uczucia w sławnym *Złożeniu do grobu* Rafaela, znajdującym się w galeryi Borghese w Rzymie, choć ten ostatni obraz, wykonany własnoręcznie przez mistrza, ma przynajmniej techniczne o wiele wyższe od *Spasima* zalety.

W szczególności zupełnie nas w *Spasimie* nie może zadowolnić twarz samego Chrystusa. W ogóle postaci Chrystusa nie umiał Rafael nigdy odtworzyć w sposób szczęśliwy, nie wyjmując nawet sławnej, a mojem zdaniem także wielce przecenionej i podobnie jak *Spasimo* na zimno, po akademicku skomponowanej *Transfiguracyi* z galeryi watykańskiej. Wyraz cierpienia w twarzy Chrystusa jest w *Spasimo* wręcz nieprzekonywujący. Już Sebastyan del Piombo, który zresztą w innych tematach nie zawsze szczęśliwie współzawodniczył z Rafaelem, umie znacznie lepiej od niego oddać twarz cierpiącego Chrystusa, jak świadczą o tem jego liczne obrazy, przedstawiające Chrystusa z krzyżem <sup>1)</sup>, nie mówiąc już o najświetniejszym może z pomiędzy Włochów mistrzu w przedstawieniu boleści, Tycyanie.

I technika wreszcie umniejsza artystyczną wartość *Spasima*, wykonanie bowiem niezawodnie nie jest własnoręczne. Niezrównana technika Rafaela, słusznie wzbudzająca ogólny

---

<sup>1)</sup> Dwa tego rodzaju obrazy znajdują się w muzeum Prado.

podziw, znika w wielu pracach jego z lat ostatnich, szczególnie w tematach religijnych. Tłómaczy się to tem, iż mistrz komponował tylko w szkicu, a wykonanie pozostawiał uczniom. Najczęściej był wykonawcą szczegółów Giulio Romano, który mimo łatwości malowania, przymiotów techniki mistrza i kolorystycznych jego zalet nie umiał sobie przyswoić. W obrazach przez Giulia wykonanych przeważa w karnacyi kolor ceglasto-brunatny, przypominający rdzę lub nieprzyjemny czerwony przechodzący w fiolet, cienie są zbyt ciemne, kolory lokalne draperyj bez świeżości i blasku. W *Spasimo* występują wybitnie właśnie wszystkie te ujemne strony techniki Giulia Romana.

Do ostatniej epoki działalności Rafaela należą, oprócz dwóch, wszystkie obrazy religijne mistrza, znajdujące się w Prado. Najlepszem stosunkowo z tych późnych utworów jest Madonna zwana *la Perla*. Tak ją nazwał Filip IV, uważając ją za perłę swego zbioru. Jest to Madonna ze św. Elżbietą i obojgiem dzieci na tle ciemnego pejzażu. Ruchy figur są niespokojne, w pozie razi akrobatyczne niemal wykręcenie, co sprawia wrażenie nieprzyjemne. Zdziwiającym natomiast jest w tym obrazie efekt światłocieni, niezwykle u Rafaela. Za czasów Filipa IV bardzo ceniono tego rodzaju efektu, stąd może niezasłużona i przesadna dzieła tego sława. Czy obraz jest chociażby w części malowany własnoręcznie przez mistrza, o to się sprzeczą. Prawdopodobnie jednak i tu wykonanie należy przypisać jednemu z uczniów.

Słabszemi niż *la Perla* i niezawodnie nie własnoręczne, są następujące trzy obrazy, noszące firmę mistrza: *Wizytacja*, *Madonna z różą* i *Madonna z jaszczurką*. Mają one wszystkie cechy kolorytu Giulia Romana, a nadto w kompozycyi i wyrazie są zimne i banalne.



*Spasimo* i podane powyżej utwory mało mojem zdaniem przysparzają sławy wielkiemu mistrzowi. W ocenieniu działalności Rafaela i innych mistrzów, którzy wykonanie obrazów powierzali uczniom, zachodzi pytanie, czy można na rachunek mistrza samego kłaść obrazy notorycznie nie własnoręczne, gdzie współdziałanie mistrza polega na daniu kompozycji, wykonania zaś dokonują uczniowie za wiedzą wszakże mistrza i pod jego nadzorem? Mojem zdaniem trzeba to pytanie potwierdzić, mistrz bowiem bierze w tym razie odpowiedzialność za współpracownictwo. Jeżeli więc pytanie powyższe potwierdzamy, to mamy wszelkie prawo upatrywać w wspomnianych dziełach i niektórych innych z ostatnich lat życia Rafaela pewien upadek, mimo młodzieńczego niemal jeszcze wieku artysty. Być może, że upadek ten byłby chwilowym tylko i że mistrz przy niezrównanej elastyczności swego olbrzymiego talentu, byłby się z niego otrząsł, gdyby przedwczesna śmierć nie była przerwała krótkiego jego żywota. Powodem tego upadku było nabycie wirtuozowskiej rutyny w malarstwie i przyjmowanie zamówień po nad siły, jego źródło więc leżało w zbyt wielkiej łatwości produkcji i nazbyt świetnym zewnętrznym powodzeniu. Jest to fakt niezmiernie charakterystyczny i pouczający zarazem przykład dla wszystkich artystów, jak w zbyt wielkiem wzięciu leży zarazem niebezpieczeństwo wypaczenia się najświetniejszego nawet artystycznego talentu.

W dwóch innych *Madonnach* natomiast, które jeszcze zawiera Prado, przedstawia się Rafael w korzystniejszym świetle. Najmilszą mi jest bardzo małych rozmiarów *Św. Rodzina* (*Madonna, św. Józef i Jezus*) t. zw. z *barankiem*. Pochodzi ona jeszcze z czasów pobytu Rafaela we Florencji, lecz malowaną była zapewne na krótki czas przed przenie-







KBIEGOZBIOR  
WOJNAR



RAFAEL:  
Madonna z rybą.





sieniem się jego do Rzymu (prawdopodobnie w . 1507). Jest to obrazek prawie miniaturowo wykończony i trzymany w jasnych tonach. Madonna i Dziecko są pełne wdzięku, a pejzaż przejrzysty podnosi niezmiernie efekt całości.

Najsławniejszą wszakże z madryckich Madon Rafaela, choć mniej wdzięczną od poprzedniej, jest wielkich rozmiarów t. zw. *Madonna z rybą*, której reprodukcję podajemy. Madonna siedzi na podniesionym tronie wraz z Dzieckiem, poniżej po prawej stronie widzimy postać starczą św. Hieronima ze zwykłymi atrybucjami, z lewej zaś strony przyklęka młody Tobiasz, trzymający rybę, przywieziony przez Anioła. Motyw tłumaczy się tem, że obraz był zamówiony jako ex-voto z powodu wyleczenia z choroby ocznej, przez kogo jednak, nie wiadomo.

Obraz ten pochodzi już z rzymskiej epoki Rafaela, lecz właśnie z czasów najświetniejszej jego produkcji (prawdopodobnie z r. 1512), z tego więc mniej więcej okresu, kiedy powstały *Madonny della Sedia* (Florencya, Galerya pałacu Pitti), *di Foligno* (Galerya watykańska) i *Casa d'Alba* (Galerya petersburska).

Wykonanie jest niezawodnie przeważnie własnoręczne. Kolorytem zbliża się *Madonna z rybą* najbardziej, a nawet w uderzający sposób do *Madonny di Foligno*, lecz nie dorównuje jej sentymentem. Postać Maryi i Dziecka są niezmiernie piękne, lecz nieco chłodne, podobnie też nie wiele dostrzegamy uczucia w postaciach otaczających. Natomiast techniczna strona zasługuje na bezwzględny podziw. Koloryt należy do najświeższych i najpiękniejszych, karnacje twarzy jasne, kolory draperyj prześliczne i niezmiernie harmonijnie zestrojone na tle ulubionej w obrazach Rafaela zielonej kotary.

Jako portrecista reprezentowany jest Rafael w Prado jednym tylko obrazem, uznanym ogólnie za niewątpliwy oryginał<sup>1)</sup>, portret ten wszakże jest jedną z najcenniejszych pereł zbioru. Jest to *portret kardynała*, mojem zdaniem jedno z największych arcydzieł sztuki portretowej w ogóle i obok *Castiglione'a* w Luwrze najlepszy może portret Rafaela. W każdym razie przewyższa on portrety Juliusza II i Leona X, jak niemniej wszystkie inne prace portretowe mistrza, znajdujące się we Florencyi i w ogóle we Włoszech.

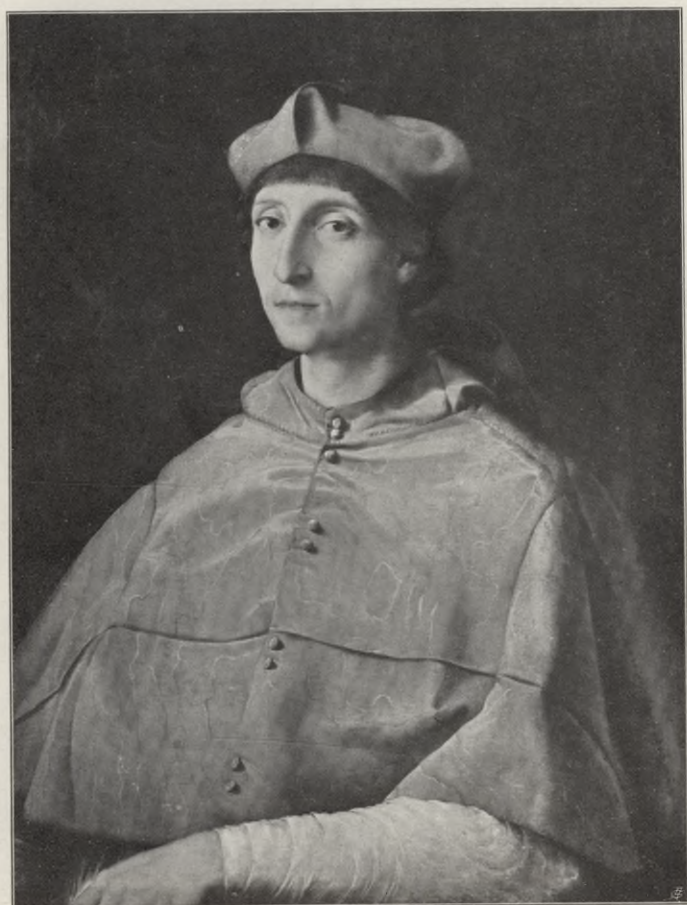
Dzieło to, malowane niezawodnie w ostatnich latach życia artysty, dowodzi, że jeżeli w religijnem malarstwie mistrz się raczej cofnął, to natomiast wyrobił się na portrecistę najwyższej miary, o ile naturalnie własnoręcznie portrety wykonywał. Co do portretu jednak, nie jest tak łatwo dać się zastąpić uczniem, jeżeli się maluje jakąś znakomitą osobistość, której zależy na własnoręcznem wykonaniu dzieła przez samego mistrza. Zapewne i co do obrazów religijnych, malowanych w ostatnich latach, Rafael wobec osób zamawiających je nie przyznawał się do współpracownictwa uczniów. W portrecie współpracownictwo było o tyle utrudnionem, o ile model sam pozował. To też z ostatnich lat mistrza mamy kilka portretów niezawodnie własnoręcznych, w których tylko w szczegółach podrzędniejszych n. p. ubioru (tak w portrecie Leona X z dwoma kardynałami) znać pomoc uczniów. W portrecie, o którym mówimy, i tego zauważyć nie można, bo purpura kardynała lśni takim blaskiem, jakiego nie znała paleta żadnego z uczniów.

<sup>1)</sup> Dwa męskie portrety, przedstawiające nam te same twarze, które widzimy złączone razem na obrazie galeryi Doria w Rzymie, znanym zwykle pod nazwą *Bartolus i Baldus*, są zapewne tylko współczesnemi kopiami.









RAFAEL:  
Portret kardynała.





Twarz kardynała i ruch głowy na wyciągniętej szyi ma w wysokim stopniu charakterystyczne cechy, właściwe portretom Rafaela, odrębną wyszukaną dystynkcyę, nie bez affektacyi i z pewnym wyrazem, który można nazwać *efféminé*. W twarzy nie młodej już uwydatnia się jakby cierpienie, czy też znużenie. Karnacya jest bardzo blada i trzymana w chłodnym, srebrzystym tonie, rzadkim u Rafaela, a jeszcze rzadszym u jego uczniów. Wykonanie portetu odznacza się niezrównaną starannością i subtelnnością niemal miniaturową.

Kto jest tym zagadkowym kardynałem, nikt nie wie na pewne. Niektórzy przypuszczają, że to właśnie jest prawdziwy portret kardynała Bibbiena, nie zaś znany egzemplarz w galerji Pitti. Przeciw temu twierdzeniu przemawia jednak tradycya, która uważała portret w galerji Pitti zawsze za portret Bibbiena. Ten ostatni portret, słabszy nierównie od madryckiego i zapewne przeważnie nie własnoręczny, przedstawia nam wszakże osobistość niezawodnie inną, jak portret madrycki.

Przypuszczano także, że modelem był jeden z dwóch następnych papieży, z którymi Rafael był zaprzyjaźniony za czasów ich kardynałstwa, Klemens VII Medici lub Paweł III Farnese i których prawdopodobnie obydwóch portety malował w stroju kardynalskim. Podobieństwo jednak nie da się stwierdzić, bo kardynał madrycki ma jaśniejsze włosy (ciemno-blond), jak pierwszy (Klemens VII), a nie ma też charakterystycznego spojrzenia późniejszego Pawła III.

Największy skarb włoskiej sztuki posiada muzeum Prado nie w utworach Rafaela, lecz Tycyana. Obok Velazqueza jest Tycyan główną chlubą tego zbioru, bo dzieł jego zawiera Prado mniej więcej aż 40, a w tem sławne arcydzieła.



Dla studyum też tego mistrza jest to najważniejszy zbiór na świecie, donioślejszy nawet niż rodzinna Wenecya. Widzimy tam utwory mistrza z lat młodych przed r. 1518 (czas ukończenia *Assunty* dla S. Maria dei Frari w Wenecyi), dalej z czasów najświetniejszej jego epoki średniej, t. j. dziesiątka lat 1530 — 1540, w szczególności z czasu, gdy był w Rzymie i malował dla Farnesów, wreszcie zaś obfituje zbiór w dzieła lat późniejszych, przeważna bowiem część produkcji Tycyana po r. 1548, o ile się zachowała, znajduje się w Prado. Lecz niestety z obrazów Tycyana, które posiadał dwór hiszpański w połowie XVII wieku, bardzo wiele nie doszło do naszych czasów. Ubolewać należy, iż los był wyjątkowo srogi dla obrazów tego mistrza. Przy dwóch pożarach, które nazwać się musi wiekopomnymi katastrofami dla dziejów sztuki, a zarazem historii, t. j. przy pożarze dawnego Alkazaru madryckiego i zamku Pardo (w pobliżu Madrytu) spłonęło mnóstwo dzieł sztuki (także Velazquezy), szczególnie zaś wiele utworów Tycyana <sup>1)</sup>.

Podług inwentarza, zrobionego za rządów Filipa IV, kiedy Velazquez był marszałkiem pałaców królewskich, było w zbiorach Filipa 79 oryginałów Tycyana, z kopiami zaś liczba jego obrazów wynosiła wyżej 100. Znaczna ilość tych dzieł sztuki spłonęła, niektóre następcy Filipa IV rozdawali innym dworom lub wpływowym cudzoziemcom <sup>2)</sup>. Stopniała tedy ogólna suma Tycyanów na połowę wprawdzie,

<sup>1)</sup> Dziwnym zbiegiem okoliczności także w Wenecyi spłonęły arcydzieła Tycyana przy pożarze Pałacu dożów i sławne *Zamordowanie św. Piotra* przy pożarze kościoła S. S. Giovanni e Paolo.

<sup>2)</sup> W ten sposób dostała się do zbiorów królów francuskich słynna t. zw. *Venus Pardo* (obecnie w Luwrze), do Anglii zaś Tycyany Lorda Ellesmere (Bridgewater Gallery).









TYCYAN:  
Ofiara Wenerze.





lecz prześciga jeszcze nieskończenie to, co posiadają inne zbiory.

Źródłem tego olbrzymiego bogactwa było namiętne rozmiłowanie się Karola V i Filipa II w sztuce Tycyana. Zamilowanie to podzielał w zupełności Filip IV i umiał szczęśliwie uzupełnić odziedziczony po dziadku i pradziadku zbiór dzieł Tycyana nabytkami doskonałymi, przeważnie produkcjami mistrza z lat młodszych. I tak, żeby wspomnieć tylko o najważniejszych, nabył niektóre arcydzieła mistrza malowane dla Alfonsa I d'Este księcia Ferrary, a przy rozprzedaniu galeryi Karola I Stuarta, króla Anglii, po tegoż straceniu nabył pomiędzy innymi sławną *Venus* mistrza, malowaną pierwotnie dla Octavia Farnese, jedno z najświetniejszych arcydzieł sztuki malarskiej.

Najlepiej też w Prado na podstawie porównań dzieł z rozmaitych epok można studyować przeobrażenie, które nastąpiło w talencie i technice mistrza w przeciągu jego fenomenalnie długotrwałej artystycznej działalności. Lecz i historycznie budzi produkcya Tycyana, nagromadzona w Prado, niezmiernie żywy interes, bo łączą się z nią ściśle najciekawsze karty historii Europy, specjalnie zaś epoka światowej wielkości Hiszpanii, czasy Karola V i Filipa II, ta świetność, która miała w sobie coś tragicznego, bo trwać nie mogła i musiała wkrótce rozsypać się w gruzy.

Zacznijmy od przykładu młodocianej stosunkowo produkcji Tycyana. Muzeum posiada dwa cudowne dzieła, malowane jako *pendant* dla Alfonsa I d'Este do zamku księcia w Ferrarze. Jednym jest pełna życia, młodości i humoru, w prześlicznym kolorycie trzymana *Bacchanalia*; drugiego ciekawy przedmiot wzięty jest z greckiego pisarza Flaviusa Philostrata. Jest to *Ofiara Wenerze*, malowana ściśle podług



wskazówek samegoż Alfonsa, zgodnie z opisem greckiego autora. Na łące w parku widzimy mnóstwo igrających amorków, po prawej stronie jest posąg bogini miłości, a u jej stóp kobiety zbliżające się doń, by składać ofiary. Czyja ofiara zostanie przyjęta, tej bogini przeznaczy jednego z amorków na jej specjalny użytek, by ranić serce kogoś z rodu męskiego na jej korzyść. Głównym i prawdziwie niezrównanym urokiem tego obrazu jest owa gromada przepysznych dzieciaków, wyprawiających różne harce i psoty po łące. Każdy z nich żyje, każdy miły, żwawy, szczerze i prawdziwie dziecięcy. Istotnie śmiało można powiedzieć, że nikt z malarzy nie znalazł lepiej wdzięku dziecka, jak Tycyan i to w tej właśnie epoce swej produkcji.

Vasari opisuje obydwie te obrazy szczegółowo. Widział on je w Ferrarze w gabinecie (*un camerino*), dla którego były zamówione przez Alfonsa, gdzie też się znajdował sławny *Christo della moneta*, należący obecnie do galerii drezdeńskiej. Wspominając o tych utworach, mówi Vasari, że Tycyan wykonał je *con molta diligenza desideroso di farsi conoscere*. Istotnie dwór Ferrary, bardzo świetny wówczas za Alfonsa I i Lukrecyi Borgii, mógł mu zrobić reputację i przyczynił się też istotnie niepospolicie do rozgłosu i sławy mistrza. Poczęto się dobijać o jego obrazy, a zamówienia ze strony innych dworów włoskich były coraz liczniejsze i świetniejsze. Jest też wielce prawdopodobnem, że właśnie dzieła malowane dla Alfonsa rozbudziły u Karola V, interesującego się od młodości żywo sztuką, zamiłowanie dla dzieł mistrza.

Pomiędzy najgorliwszymi admiratorami sztuki Tycyana w tym wcześniejszym peryodzie, widzimy obok Ferrary drugi dwór włoski, który w równym, a może jeszcze wyższym sto-









TYCYAN:  
Alfons I. d'Este, książę Ferrary.





pnii niż Estowie, zasłużył się kulturze, popierając rozwijającą się sztukę, a jest nim dwór Gonzagów w Mantuy. Wielbicielką talentu Tycyana była siostra Alfonsa d'Este, Izabella Gonzaga, a w wyższym jeszcze stopniu jej syn Fryderyk, margrabia a późniejszy książę Mantuy. Doszły nas wiadomości o licznych zamówieniach, które otrzymywał mistrz ze strony Fryderyka.

Do jednej ze wspomnianych dwóch książęcych rodzin odnosi się sławny portret galeryi Prado, przedstawiający nam młodego jeszcze mężczyznę o kruczych włosach i brodzie, w bogatym szafirowym stroju, bawiącego się z psem. Tradycya uważała zawsze obraz ten za portret Alfonsa I d'Este. Do tego też to obrazu odnoszą wiadomość, że Karolowi V, w czasie gdy w r. 1539 był w Ferrarze, tak się podobał portret Alfonsa przez Tycyana malowany, że się ón przymówił, wobec czego Alfons, chcąc nie chcąc, musiał mu go darować, pragnąc pozyskać w ten sposób względy potężnego mocarza. Natomiast utrzymują dziś niektórzy krytycy, że to portret raczej owego drugiego sławnego admiratora talentu Tycyana, Fryderyka Gonzagi, margrabiego Mantuy, siostrzeńca Alfonsa. Na pewno trudno rzecz rozstrzygnąć, bo nie mamy innego niezawodnego portretu Fryderyka Gonzagi. Znane są natomiast dwa autentyczne portrety Alfonsa, jeden w galeryi Pitti, przypisywany Tycyanowi, choć nie jest prawdopodobnie własnoręcznem jego dziełem, drugi zaś w galeryi w Modenie, będący kopią Dossa Dossi, podług oryginału Tycyana. Portretowany na obu tych utworach ma twarz bardziej otyłą, starszą i brzydszą niż na obrazie madryckim, nie jest jednak zupełnie wykluczonym, że mogłaby to być jedna i ta sama osobistość. Jest tedy możliwem, choć niezbyt prawdopodobnem, że portret madrycki przedstawia istotnie Al-



fonsa d'Este, lecz w znacznie młodszym wieku, niż dwa inne wspomniane portrety i że twarz jego później zrobiła się znacznie brzydszą i otylszą.

W każdym razie portret ten jest świetny i niezmiernie charakterystyczny dla weczesnej manieri Tycyana; szczegóły są malowane z zadziwiającą starannością, blask kolorytu przepyszny, technika wyborna. W twarzy jednak radzibyśmy widzieć więcej wyrazu. Którykolwiek z owych dwóch bardzo wybitnych osobistości był modelem, więcej intelligencji, więcej duszy i indywidualności z pewnościąby mu się należało.

Wspomniane dotąd dzieła Tycyana są typowemi utworami dla pociągnięcia paralleli między weześniejszą a późniejszą artystyczną manierą mistrza. Przelom pewien w talentie Tycyana następuje, jak się zdaje, z chwilą, kiedy miał sposobność malować po raz pierwszy obraz, zmuszający go do odtworzenia wyrazu głębokiej bolesti. Było to *Złożenie Chrystusa do grobu* (dziś w Luwrze), malowane już po r. 1520, na zamówienie wspomnianego Fryderyka Gonzagi.

Od tej chwili zmienia się także i charakter portretów malowanych przez mistrza. Oczy jego figur zaczynają nabierać wyrazu, charakter twarzy robi się bardziej zamarkowany i indywidualny, często do głębi przejmujący, niekiedy ponury lub tajemniczy. Z malarza piękności, młodości, uśmiechu i naiwnej wesołości, staje się Tycyan z postępem starości malarzem-psychologiem, odzwierciedlającym ponure często głębie duszy, smutek i melancholię. Tylko allegorye jego i sceny mitologiczne, które z upodobaniem malował do najpóźniejszej starości, zachowały, niektóre z nich przynajmniej, dawny uśmiech i czar młodociany, choć i tu w stosunku do obrazów malowanych dla Alfonsa d'Este widać przecież w postaciach Wener i Bacchantek „ząb czasu“.



Całe to przeobrażenie stopniowe, które możemy nazwać poważnieniem i smutnieniem sztuki Tycyana, objawia się nie tylko w twarzach postaci, ale także w krajobrazie, technice i kolorycie. Co do krajobrazu zaznaczyć należy, że Tycyan był mistrzem pejzażu, wyższym od wielu najznakomitszych zawodowych pejzażystów i to tak w młodości, kiedy pozostawał pod wpływem sztuki Giorgiona, jak i później. Pejzaż jego początkowo spokojny i pogodnie poetyczny, staje się z czasem groźnym i ponurym. Niebo, po którym przesuwały się uroczo lekkie obłoki i błyszczały pomarańczowo-żółte blaski zachodzącego słońca, zasępia się poszarpanymi chmurami, grozi burzą i daje często nastrój tragiczny, przyczem blaski zachodu lśnią niekiedy groźnie, jak luna pożaru. Koloryt dalej mistrza, pierwotnie o złotych ciepłych tonach i wyraźnych jasnych i przejrzystych barwach lokalnych staje się z czasem posępny, jakby przysypany popiołem. Technika wreszcie, pierwotnie miniaturowo-subtelna, przechodzi w późnym wieku w malowanie szerokimi kleksami, wirtuozowskie wprawdzie, lecz już często awanturnicze. Ta technika, zbliżona do szerokiego malowania, zwanego w naszych czasach „imprezjonizmem“, była zupełną nowością wówczas we Włoszech i wywoływała sensację. Wspomina o niej obszernie Vasari, podziwia ją, lecz jej nie pochwała wcale. O ostatnich pracach sędziwego wówczas mistrza wyraża się nawet bardzo ujemnie. Choćbyśmy jednak przyznali, że znać w tych dziełach pewne osłabienie talentu, to przecież zdanie Vasarego, że przynoszą one ujmę mistrzowi, musimy uznać za niesprawiedliwe. Nie zapominajmy natomiast, że właśnie ta technika starych obrazów Tycyana dała impuls do wszelkiego szerokiego malowania następców i ośmieliła u. p. dwóch wielkich mistrzów i namiętnych wielbicieli Ty-

cyana, Rubensa i Velazqueza, do przyjęcia tej techniki w ich późniejszych pracach. Zapewne, Tycyan w swych starszych produkeyach popadł już w niezdrową manierę, temu zaprzeczyć się nie da — lecz maniera ta, jeżeli niejednego artystę zaprowadziła na manowce, to przecież nowe horyzonty otworzyła sztuce. Tak, jak w wielu innych punktach, był Tycyan i w tym względzie ojcem późniejszych generacyj malarzy.

Do produkeyj już z lat późniejszych, choć jeszcze nie starszych Tycyana, należą portrety Karola V, z których dwa najslawniejsze zawiera muzeum Prado. Lecz nim wspomnę o nich, wprzód słów parę o samymże modelu i stosunku jego do artysty.

Jest to wielce szczęśliwym faktem, jeżeli postać pod względem historycznym wybitna i interesująca, zetknie się z wielkim artystą, umiejącym godnie odtworzyć jej indywidualność dla potomności. To podobne szczęście, jak znalazł w późniejszych generacyach sławnego historyka lub poetę, który znakomitą pracą literacką ową osobistość historyczną uświetni.

Karol V znalazł takiego „barda artystycznego“ w Tycyanie. Prawie nie można pomyśleć o pierwszym, nie odtwarzając sobie zarazem w myśli jego niezwyklej powierzchowności w genialnej interpretacyi, pozostawionej nam przez Tycyana. Jego rasowa i wytworna brzydota, melancholijne, w pół pogardliwe a w pół zbolale spojrzenie, jego „grandezza“ w ubiorze i postawie, w której zarazem jest coś chorobliwego i omdlewającego, to wszystko mógł odtworzyć tylko mistrz tej miary, jak Tycyan.

Dziwnie też „stylowo“ licuje ta powierzchowność z rolą, jaką Karol V odegrał w historii. Monarcha największego



i najwspanialszego państwa, jakie kiedykolwiek istniało, był przy zewnętrznej świetności w gruncie wielce nieszczęśliwy. Panował nad wielką częścią świata, ale reszta jakby sprysnęła się przeciw niemu, a los nienawistny najgroźniejszych wewnętrznych i zewnętrznych przeciwników dał mu do zwalczania. Co chwila nici się rwały, co chwila pojawiały się nowe groźne rysy i zapowiadały upadek jego światowej potęgi. Utrzymanie jej wymagało nieustannych najwyższych wysiłków dyplomatycznych i wojennych, utrwalenie jej było wręcz nadludzkim zadaniem, któremu monarcha nie był w stanie podolać. Nie mógł też przeprowadzić w praktyce swych celów i ideałów i aż nazbyt często, mimo przenikliwości i dyplomatycznej zręczności, w skutek zbiegu nieobliczalnych wypadków szkodził tam, gdzie chciał pomódz. Życie jego było pasmem na przemian tryumfów i upokorzeń, lecz tryumfy, zatrute kroplami goryczy, nie mogły wynagrodzić bolesnych zawodów. Słowem, Karol przez ciąg panowania był męczennikiem swej własnej politycznej wielkości.

Choroby fizyczne, zawody polityczne, niemożliwość podolania nadludzkiemu zadaniu, to wszystko, przy skłonności odziedziczonej po matce do melancholii, doprowadziło tego władcę, niezaprzeczenie znakomicie uzdolnionego do takiego przygnębienia, że złożywszy koronę, która cierniową mu się stała, szukał w ponurym klasztorze San Yuste w Estremadurze spoczynku dla swych starganych nerwów. Abdykacya Karola V nastąpiła w r. 1556; we dwa lata później życia dokonał.

Kilka obrazów Tyceyana wisiało w pokoju, gdzie gościł i skonał Karol, to była osłoda dni jego ostatnich. Lecz i temata tych dzieł sztuki smutne były i ponure, jak dusza Karola.



Był tam *Chrystus cierpiący*, a jako „pendant“ *Mater dolorosa*, a wreszcie obraz zwany *Gloria*, malowany według wskazówek Karola, przedstawiający króla samego wraz z rodziną w gronie Świętych i patryarchów korzającego się przed majestatem Trójcy Przenajświętszej. Karol V na tym obrazie ma zdjętą z głowy koronę, a ponieważ obraz zamówiony był u mistrza już w r. 1550, więc jest to dowodem, że już na 6 lat naprzód, w czasie stosunkowo dość pod względem politycznym jeszcze pomyślnym, nosił się z myślą abdykacji.

Wspomniane obrazy znajdują się w Prado; nie należą one wprawdzie do lepszych utworów mistrza, lecz żywy budzą interes dla reminiscencyj historycznych z nimi związanych.

Tycyan został przedstawiony Karolowi V w Bolonii w zimie z r. 1529 na 1530, dokąd cesarz przybył dla osobistego zjechania się i porozumienia z papieżem Klemensem VII. Według świadectwa Vasarego, malował mistrz już wtedy po raz pierwszy portret cesarza w zbroi. Niestety portret ten zaginął. Po raz wtóry malował Tycyan Karola w parę lat później także we Włoszech w r. 1532 w stojącej postawie, w wielce gustownym i poważnym stroju z wielkim psem. Portret ten należy do pereł muzeum Prado, jest niezmiernie charakterystyczny i wyrazisty. Niestety znacznie pociemniał i jest w ogóle w dość złym stanie, tak jak znaczna ilość innych obrazów mistrza w Prado. Czy prócz tego nie malował jeszcze Tycyan częściej Karola, nie wiemy na pewne. Za oryginał niezawodnie należy także uważać obraz znajdujący się w galerji monachijskiej. Znaną jest rzeczą, że Karol tak cenil i podziwiał Tycyana, że dał mu uroczyste zapewnienie, iż od chwili zamianowania go swym nadwornym malarzem, nikomu innemu nie da zrobić swego portretu i przyrzeczenia dotrzymał.









TYCYAN:  
Portret cesarza Karola V.



Najsławniejszym wszakże jest *portret konny Karola V*, malowany w Augsburgu w r. 1548, niezaprzeczenie największe arcydzieło Tycyana z późniejszych jego lat. Karol, mając zamiar w czasie Reichstagu przebywać nieco dłużej w Augsburgu, sprowadził tamże Tycyana, a 70-letni, lecz zawsze jeszcze pelen życia i siły mistrz wybrał się na tę uciążliwą wyprawę, w ciągu której konno musiał odbyć przeprawę przez Alpy. W Augsburgu bawił Tycyan dość długo i nie tracił czasu. Wykonał on tam dla Karola całą seryę portretów najwybitniejszych tamże zgromadzonych osobistości. Między innymi malował także owych dwóch więźniów książęcych, których Karol po chwilowym tryumfie nad protestantami woził ze swoją świtą: księcia Filipa Heskiego i Jana Fryderyka, elektora Saskiego<sup>1)</sup>. Niestety prawie wszystkie te portrety z ogromną szkodą dla sztuki spłonęły przy pożarze zamku Pardo. Na szczęście portret konny Karola ocalał, choć został nieco uszkodzony.

Karol V przedstawiony jest tu jako zbrojny wódz, tak, jak wyglądał na czele swych hufców w zwycięskiej bitwie pod Mühlberg (r. 1547) przeciw Janowi Fryderykowi, elektorowi Saskiemu i protestantom. Zbroja i rynsztunek są wiernie oddane, o czem możemy się przekonać naocznie, bo przedmioty te są przechowane w sławnej Armerii madryckiej.

Prawdziwie, nie znam portretu, któryby tchnął tak potężnym historyczno-legendowym nastrojem, jak to arcydzieło. Najwięksi mistrze pędzla, Rubens, Van Dyck i Velazquez, malowali często panujących lub wodzów na rumakach, siląc

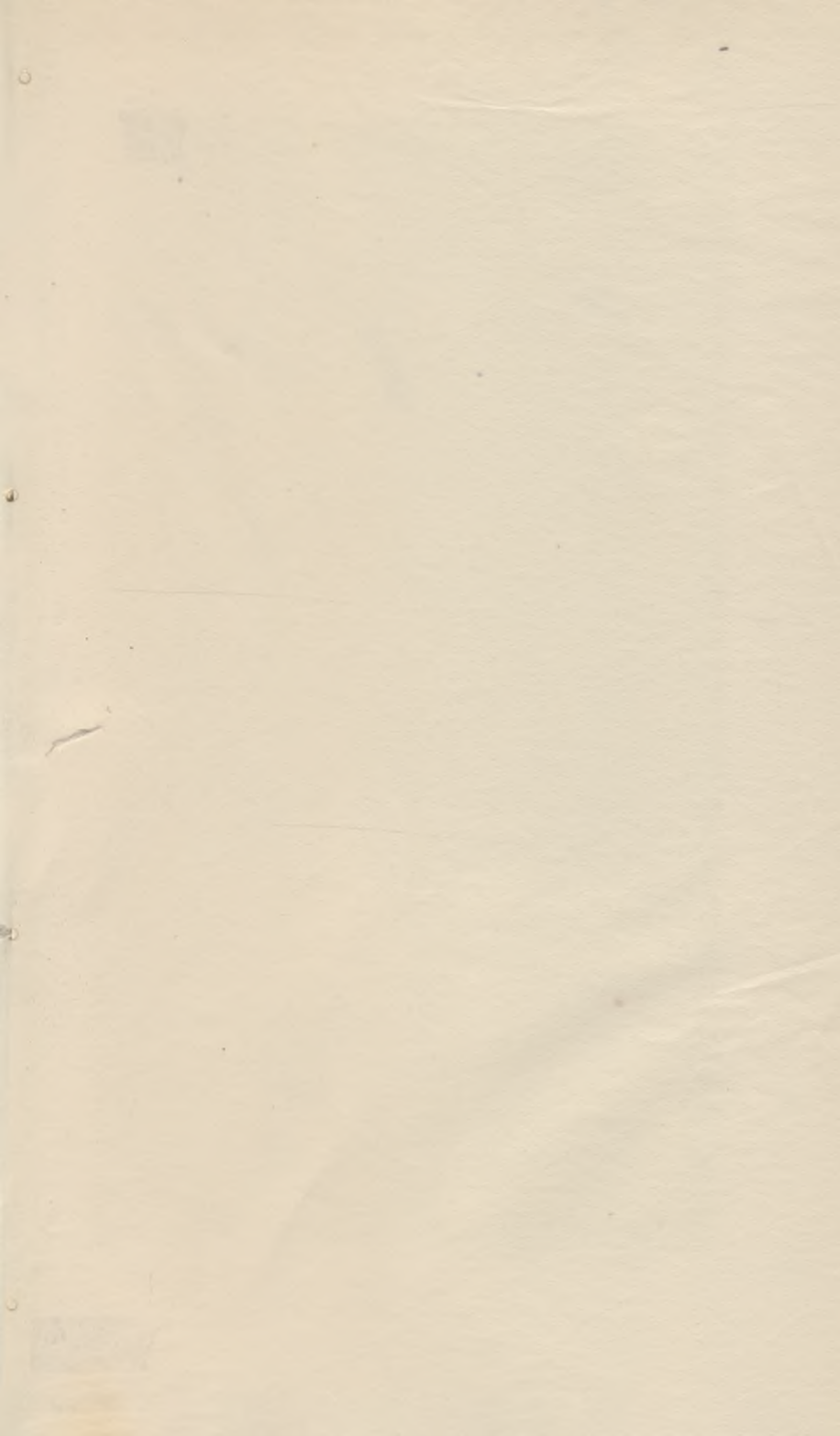
<sup>1)</sup> Tego ostatniego malował Tycyan po raz wtóry; obraz ten znajduje się w galeryi wiedeńskiej. Portret wszakże malowany dla Karola miał być w zbroi, był więc odmienny od wiedeńskiego.



się przytem na efekt jak najwspanialszy. Żaden z nich jednak nie zdołał uzyskać tego wrażenia wspaniałej wielkości, które tu widzimy. Obraz bowiem Tycyana ma pewien urok tajemniczości, nieznany innym podobnym dziełom. Portret trzymany jest prawie w monochromii. Kary rumak, ciemna zbroja, ponury pejzaż, jedyną „barwą“ w obrazie jest wyblakły szkarłat czapraka, wstęgi i pióropuszy konia i jeźdźca, oraz krwawe zaczerwienienie nieba jakby od łuny. Na tem tle dziwnie tajemniczo odbija się sino-błada twarz jeźdźca z wyrazem bezwzględności i dumy, ale zarazem boleści w spojrzeniu i zaciśniętych ustach. Postać ta króla, to jakby symbol pelen grozy, czarny rycerz zwycięzca, który tryumfem swym niesie nieszczęście i zagładę innym, ale i sobie zarazem.

Jedyny zarzut, któryby w szczegółach obrazu można zrobić, byłby może, iż koń jest nieco wadliwy w ruchu i rysunku. Tycyan, zdaniem mojem, nigdy nie umiał całkiem poprawnie malować koni i w ogóle zwierząt. Nie robił w tym względzie zapewne studyów tak gruntownych, jak n. p. Rubens lub Velazquez. Lecz i wspomniany brak nie psuje, raczej nawet podnosi wrażenie całości, daje bowiem postaci całej piętno jakby jakiegoś nadnaturalnego zjawiska.

Zamilowanie do sztuki Tycyana odziedziczył po Karolu V Filip II. Utrzymała się w znacznej części korespondencya Filipa z mistrzem, w której król zamawia coraz to nowe obrazy, a artysta odpowiada, skarżąc się stale przy tej sposobności, że mu zastępcy monarchy nie wypłacają pieniędzy, które mu się należą. Prado zawiera cały szereg obrazów rozmaitej treści z lat ostatnich życia artysty, malowanych dla Filipa. Były one wykonane zapewne w znacznej części przy pomocy syna Tycyana lub może innych jeszcze współ-









TYCYAN:  
Portret króla Filipa II.



pracowników, świadczą wszakże zawsze o sprężystości talentu mistrza mimo podeszłej starości. Zaprzeczyć się jednak nie da, że znać w nich już upadek.

Samego Filipa II malował Tycyan kilkakrotnie, także w większych kompozycjach <sup>1)</sup>, lecz po r. 1550 bez oglądania modelu. Najślawniejszym jest portret zachowany w Prado, który Tycyan malował w r. 1550 w Augsburgu, dokąd Filip jako następca tronu przybył, Karol V bowiem miał zamiar zbliżyć go nieco do książąt państw niemieckich. Portret ten należy do najświetniejszych utworów mistrza, twarz i postawa są bardzo wyraziste i charakterystyczne, a szczegóły bogatego stroju malowane niezrównanie. Twarz Filipa jest brzydszą jeszcze niż Karola, cechuje ją pewien wyraz złościwości. Jest to jednak powierzchowność niepospolicie interesująca i wykwintna, choć stanowczo niemiła. Podobnie zresztą jak Karol, wygląda Filip, mimo nikłej postawy i niskiego wzrostu, bardzo po wielkopańsku. Przypuścić jednak trzeba, że na portrecie tym mistrz mu nieco pochlebił.

Portret ten bowiem odegrać miał ważną polityczną rolę. Został on wysłany do Anglii w konkury do królowej Maryi Tudor, córki Henryka VIII z pierwszej jego żony, nieszczęśliwej Katarzyny Arragońskiej. Mówią też, że Marya zakochała się w tym portrecie. Natomiast nie możemy tego przypuszczać o Filipie, jeżeli oglądał nawzajem portret Maryi, która była niezwykle brzydką i o jedenaście lat od niego starszą. Wszakżeż była ona cioteczną siostrą Karola V a za-

<sup>1)</sup> Interesującym, choć pod względem artystycznym niezbyt wartościowym dziełem jest obraz, przedstawiający Filipa II ofiarującego swego syna Fernanda Geniuszowi Zwycięstwa, dziwaczna nieco kompozycja, zamówiona u artysty dla uczczenia pamięci zwycięstwa pod Lepanto.

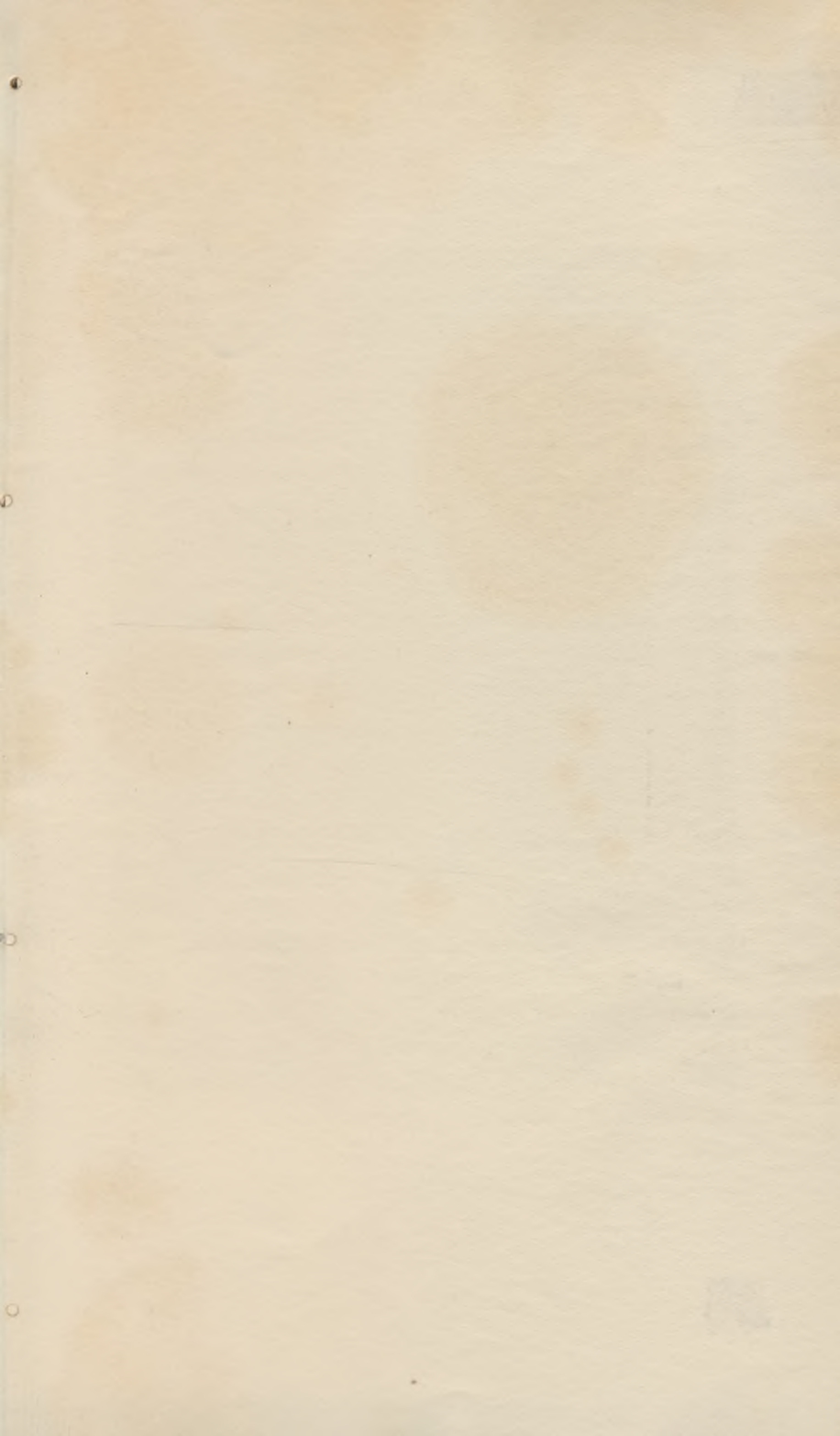


razem w dziecięcym wieku z nim zaręczoną. Mniej chodziło wszakże w małżeństwie Filipa o osobę Maryi, niż o koronę Anglii. Złączenie bowiem korony Anglii z Hiszpanią uważano za wielkie „coup“ w dworskiej polityce rodu Habsburgów, a nadto sądzono, że w ten sposób najskuteczniej da się przeprowadzić trwałą restaurację katolicyzmu w Anglii.

Żenienie się z „królestwami“, tak jak się w prywatnem życiu ludzie goniący za posagiem żenią „z majątkiem“, należało do tradycyi domu Habsburgów. Maksymilian I prowadził tę politykę nawet tak szczęśliwie, że weszła w przysłowie: *Tu felix Austria nube*. Nie oglądano się przy tem wcale na dobro ludności; łączono kraje wręcz w sprzeczności z interesami ludów. Ta dla ludów wielce nieszczęśliwa polityka dworska pociągnęła też za sobą najbardziej nienaturalne związki państw, sprzegła n. p. Flandryę i Niderlandy z Hiszpanią, który to geograficznie i etnograficznie zarówno nienaturalny związek był powodem wieki trwającego rozlewu krwi.

Małżeństwo Filipa było tylko pozornym sukcesem dworsko-matrymonialnej polityki habsburskiej, w istocie przyniosło tylko szkodę tak dynastji tej, jak i katolicyzmowi. Rachuby zawiodły zupełnie. Złączenie tronu Hiszpanii z Anglią stało się tylko przejściowym epizodem, trwałemu połączeniu oparła się stanowczo ludność angielska. Natomiast pociągnęła za sobą kombinacya ta długoletnie niepokoje, rozdmuchala nienawiść między Anglią i Hiszpanią, dla polityki Filipa II stała się źródłem niepowodzeń i katastrof, podczas gdy Anglię odstręczyła jeszcze silniej od katolicyzmu.

Prado zawiera też i znakomity *portret Maryi Tudor*, pędzla flamandzkiego portrecisty Antoniego Moro. Obraz ten przeprowadza nas napowrót do malarzy północnych. An-









ANTONIS MOR :  
Portret królowej Maryi Tudor.



tonis Mor (lub Moro) van Dashorst stanowi przejście od malarzy portretowych flamandzkich pierwszej połowy XVI wieku do stylu Rubensa i Van Dycka. Znać w nim nadto wybitny wpływ młodszego Holbeina. Dzieła Mora należą do specjalności muzeum Prado, co się tem tłumaczy, że był on przez dłuższy szereg lat za Karola V i Filipa II nadwornym malarzem tych monarchów. Prado mieści w swych murach liczne i najlepsze jego utwory <sup>1)</sup>, podczas gdy po za Madrytem widzimy tylko jeden świetny jego portret w Hadze i niektóre słabsze prace w Brukselli i Wiedniu.

Portret królowej Maryi Tudor przypomina stylem i fakturą prace Holbeina i nie ustępuje arcydziełom tego mistrza. Jest to niemiła, kanciasta twarz, w której znać upór i usposobienie zgryźliwe i zgorzkniałe. I *ta* powierzchowność odpowiada znakomicie politycznej indywidualności osoby portretowanej. Losy osobiste i polityczne Maryi z pewnością nie mogły w niej wyrobić ani zadowolenia, ani wesołości. Młodość jej była pasmem najboleśniejszych udręczeń, a kiedy zmienna losów kolej dała jej w udziale tron Anglii, do którego praw tak często jej odmawiano, i świetne małżeństwo z Filipem zbliżające ją do drogiej jej dla związków krwi i przekonań religijnych Hiszpanii, okazało się, że ów błysk szczęścia był zwodniczym tylko. Pożycie z Filipem nie dało jej szczęścia, a mniej jeszcze jej związek z poddanymi angielskimi.

Na szczególną uwagę z malarzy północnych zasługuje jeszcze Hieronim Bosch (van Aken), którego dzieła są właściwością zbiorów Madrytu i Escorialu. Jest to malarz

<sup>1)</sup> Podaję w reprodukeji jeszcze drugi portret Mora, wielce interesujący pod względem historycznym, bo przedstawia nam sławnego zwycięzcę z pod Lepanto, zgasłego w kwiecie wieku *Don Juan'a d' Austria*, naturalnego syna Karola V.



rzadki i wielce oryginalny. Po za Madrytem można go stosunkowo najlepiej jeszcze poznać w Wiedniu. Był on z pochodzenia Hollendrem, lecz należy manierą do szkoły flamandzkiej i stanowi przejście od prymitywnych religijnych malarzy flamandzkich do rodzajowego sposobu malowania starego Breughela i jego grupy. Czynnym był z końcem XV-go i początkiem XVI stulecia. Jest on malarzem nie tylko na wskroś oryginalnym, ale nawet niepospolicie dziwnym. Specyalnością jego są najrozmaitsze sceny piekielne, dziwnie fantastyczne a zarazem pełne humoru i komiki<sup>1)</sup>. Do rzadszych utworów mistrza należą obrazy religijne, z których najświetniejszy: *Pokłon Trzech Króli*, dziwnie subtelnie malowany, ze ślicznym pejzażem i zabawnymi motywami rodzajowemi, znajduje się w Prado.

Escorial obfituje natomiast w jego sceny piekielne, w których do tego stopnia przeważa nuta humorystyczna, że je można nazwać „facecyami“ piekielnymi.

Bogactwo dzieł Boscha w Madrycie i Escorialu tłumaczy się tem, że Filip II miał szczególne zamiłowanie do utworów tego artysty i zebrał ich znaczną i jedyną w swym rodzaju kolekcję. Dziwnem i prawdziwie zagadkowym było to zamiłowanie do tej jednej nuty humorystycznej u natury tak ponurej, jaką był Filip szczególnie w ostatnich latach życia. Kiedy na starość po wielu zawodach w życiu politycznem i rodzinnem groźny, zgorzkniały i zamknięty w sobie zamieszkał w rozpaczliwie smutnym Escorialu, który jak olbrzymi grób umieścił w zamarłej skalistej okolicy Sierry Guadarrama, miał tam ze sobą, i to nawet w swej komnacie ana-

<sup>1)</sup> Jako przykład podaję madrycki obraz: *Kuszenie św. Antoniego*.

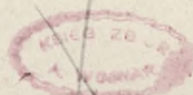








ANTONIS MOR:  
Portret Don Juana d'Austria.





chorety, gdzie skonał, obrazy Boscha z najkomiczniejszymi scenami anegdot piekielnych. Czy to była jeszcze jedyna nuta, która u tego melaucholika zdołała wywołać słaby ostatni uśmiech? Czy mógł ten fanatyk religijny piekło, do którego według swego mniemania posłał tak wielu kacerzy, wyobrażać sobie z taką dozą dobrego humoru? Oto interesująca psychologiczna zagadka, na którą chętnie chciałoby się znaleźć odpowiedź.

Malarzy niemieckich szkół XV i XVI wieku mało jest w Madrycie. Dwaj wszakże najwięksi z nich, Albrecht Dürer i Hans Holbein młodszy, są zastąpieni wprawdzie tylko bardzo nieliczną ilością utworów, ale świetnie. Bardzo pięknym jest *własny portret Dürera* z lat młodych w dziwnym kostyumie; jest to jedno z najsympatyczniejszych arcydzieł mistrza, prawdziwa perła pod względem techniki wykonania i harmonii kolorytu. Ubranie trzymane wyłącznie w tonach srebrzysto-popielatych i czarnych, zlewa się z prześlizgnięciem naszkicowanym, można powiedzieć „stylizowanym“, górskim pejzażem w uroczą całość. Twarz, nie bez pewnego wyszukania, prawie affektacyi, nie ma wprawdzie energii w charakterystyce, typowej w późniejszych dziełach mistrza, ale ma zato o tyle więcej wdzięku.

Ale czas już wreszcie przejść do rodzimego malarstwa hiszpańskiego. Byłoby to bardzo interesującym studjum mówić systematycznie o poprzednikach Velazqueza, naszkicować historyczny rozwój szkół malarskich hiszpańskich, do czego muzeum madryckie dostarcza wiele materiału. Wyprowadziłoby mnie to wszakże daleko po za granice, które muszę sobie zakreslić. Dlatego nim przyjdę do Velazqueza, ograniczę się tylko do wzmianki o dwóch mistrzach, odznaczających się odrębnymi i wielce oryginalnymi cechami talentu,



a są nimi: Domenico Theotocopuli, zwany El Greco i Francisco Zurbaran, pierwszy prawie nieznaną po za Hiszpanią, drugi także najświetniej reprezentowany w swej ojczyźnie w muzeach Madrytu i Sewilli. El Greco jest poprzednikiem Velazqueza i nie był bez wpływu na rozwój manieri tego ostatniego, Zurbaran zaś choć zaledwo o parę miesięcy od Velazqueza starszy, sposobem malowania robi wrażenie malarza nieco dawniejszej epoki, pozostał bowiem przez całe życie przy tej manierze, którą widzimy w utworach Velazqueza w pierwszej jego młodości.

Theotocopulis<sup>1)</sup> był z pochodzenia Grekiem, kształcił się we Włoszech, na Wenecyanach głównie, następnie zaś przeniósł się do Hiszpanii i mieszkał do końca życia w Toledo. Tam malował liczne portrety i na zamówienia mnichów wielkie religijne obrazy ołtarzowe. Tak jak wszyscy artyści utalentowani a ekscentryczni zarazem, miał El Greco za życia i u potomności entuzyastycznych admiratorów, ale też i nieprzejednanych przeciwników. Jeżeli jest pomiędzy malarzami dawnych szkół artysta, któregooby z pewnem uprawnieniem można uważać za *prekursora* fantastycznych wybryków nowoczesnej „secessyi“ w jej kierunku ponuro-symbolistycznym, to jest nim Greco.

Artysta odbył studia we Włoszech i tam rozpoczął zawód malarski, poświęcając się głównie fachowi portretowemu. Wzorował się zupełnie na Wenecyanach, tak, że obrazów jego malowanych we Włoszech trudno odróżnić od kierunku, reprezentowanego przez następców Tycyana i Tintoretta. Są one zupełnie pokrewne z dziełami n. p. grupy Bassanów. W Hiszpanii jednak, w artystycznym odosobnieniu w Toledo, po-

<sup>1)</sup> Ur. w r. 1548, um. w r. 1625.









HIERONIM BOSCH:  
Kuszenie św. Antoniego.



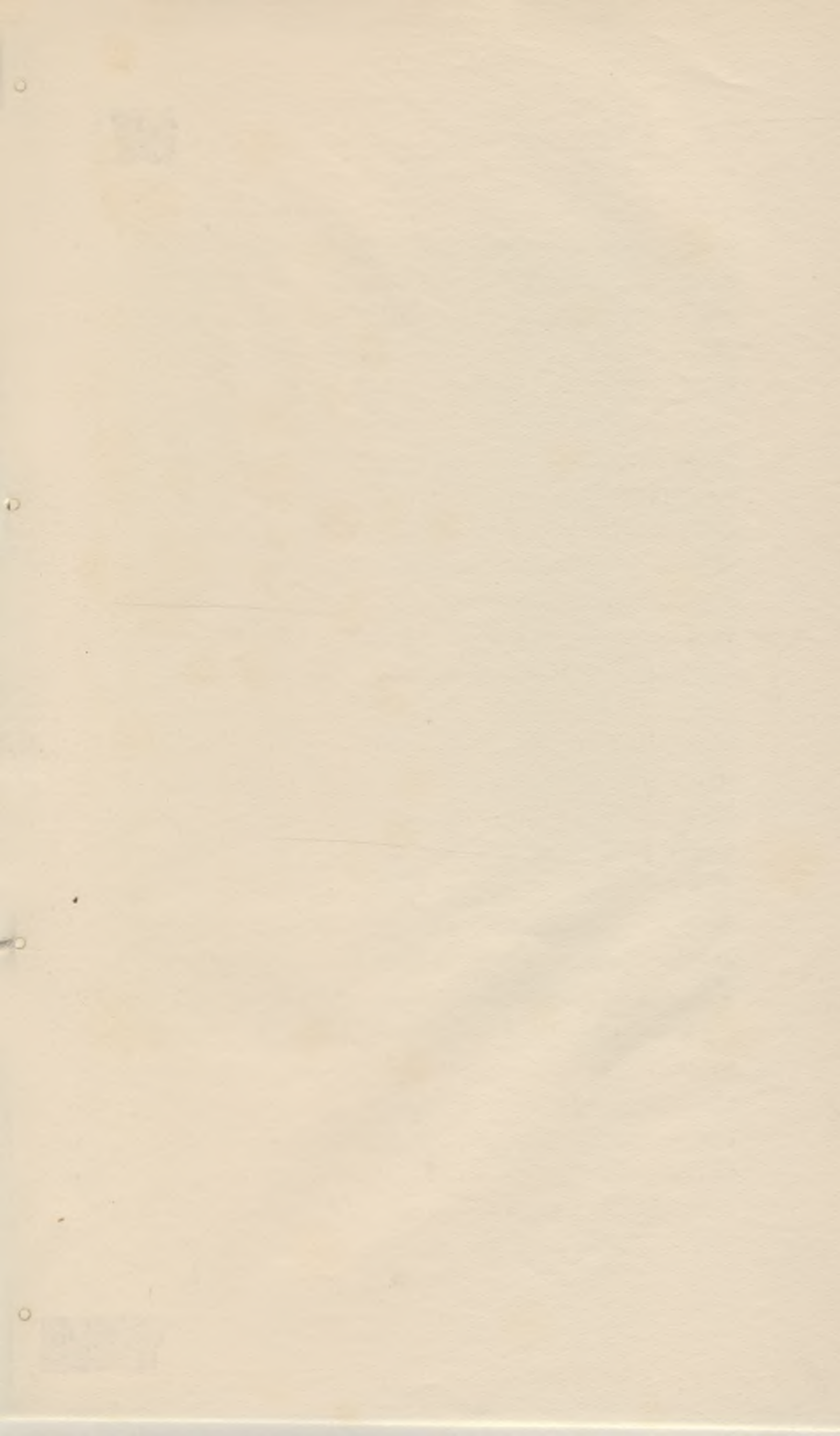
dziwiany przez tamtejszych mnichów, z natury zaś wielce zarozumiały i goniący za oryginalnością, wpadł Greco w manierę niezrozumiałą, graniczącą rzekłbym z obłądem, gdyby po doświadczeniach obecnych można było jeszcze jakiegokolwiek dziwactwo artystyczne nazywać „obłądem“. W technice więc przyjął manierę malowania bezprzykładnie szerokimi kleskami, utracił wszelki blask i żywość kolorytu, karnacya ciała jego figur stała się szaro-zieloną, a świat jakby przysypany sadzą. W tym wszakże dominującym brudno-szarym kolorycie pojawiają się często niewytłomaczone, z lokalną barwą przedmiotów nieliczące siarczano-żółte lub fioletowe tony. Najdziwaczniejsze przeobrażenie wszakże spostrzegamy w jego rysunku. Ciała jego postaci przedłużają się do nieprawdopodobnych proporcyj, gubi się w nich zupełnie poczucie anatomii. Robią one wrażenie kauczukowych figur powyciąganych i poplątanych w kontorsye, o tyle mniej podobnych do ludzi z krwi i kości, że i twarze powykrzywiane mają często nieludzkie wejrzenie. *Ukrzyżowanie Chrystusa* jest ważnym przykładem obrazu religijnego z tej późnej manieri mistrza, a dodać należy, że w oryginale dziwaczność tego malarstwa w skutek fantastyczności kolorytu występuje jeszcze nierównie silniej.

A pomimo tego znać przecież w tych aberracyach artystycznych technienie geniuszu. To tylko nie są już ludzie, co nam mistrz przedstawia, raczej widziadła ponurej fantazyi, niemniej wszakże niepospolicie interesujące. Nie zapominajmy przytem, że w ocenieniu podobnych utworów trzeba mieć na względzie cel, na który były przeznaczone. Tego bowiem rodzaju wielkie ołtarzowe obrazy tracą niezmiernie, jeżeli się je widzi w muzeach, gdzie z reguły — specjalnie jest tak w Prado — musimy się na nie patrzeć z bliska w ja-



skrawem oświetleniu i w sąsiedztwie innych obrazów, często właśnie niezmiernie starannie wykończonych. Jest to artystycznym błędem nie do darowania umieszczać takie obrazy w zwykłych muzeach, jak też w ogóle świadczy to o braku poczucia artystycznego, jeżeli się urządza i zaludnia bezmyślnie muzea dziełami sztuki, bez względu na pierwotne właściwe tychże dzieł przeznaczenie. Obrazy, podobne jak El Greca, były malowane dla wyniosłych ołtarzy, umieszczanych w tajemniczym połączeniu starych kościołów. Jako szczegół dekoracyjny hiszpańskich, przesadnie zdobionych katedr, w tej atmosferze w pół mistycznej a w pół fantastycznej, robią widziadła Greca imponujące wrażenie. Można się o tem najlepiej przekonać w Toledo, gdzie pewna część obrazów mistrza znajduje się dotąd w ołtarzach, dla których były malowane. Robią one tam, mimo karykaturalnych szczegółów, efekt wspaniały, licujący zupełnie z tajemniczym i groźnym charakterem architektury.

Sławniejsze jeszcze od obrazów religijnej treści są portrety El Greca, których Prado zawiera całą kolekcję. Artysta jest w swym rodzaju jedynym portrecistą na świecie. Karnacya jego postaci przechodzi w kolor popielato zielonawy, zgoła niepodobny do cery ludzkiej, rysy są skarykowane, oczy zaś świecą dziwnym blaskiem i wtapiają się w spojrzenie widza z uporeczywością widziadła, które nas straszy i prześladowuje. Nie ma takich twarzy na świecie, a jednak jest w nich życie, lecz życie jakby nie z naszego świata. Gdyby ludzie po śmierci ukazywali nam się jako upiory, to musieliby tak wyglądać, jak ich maluje El Greco. Są artyści, co umieją potwory, których nigdy na świecie nie było, n. p. gryfy, smoki i t. p., przedstawić w przekonujący sposób i z „życiem“. Coś podobnego jest z portretami Greca z ostat-









ALBRECHT DÜRER :  
Portret własny artysty.



niej jego epoki. Wiemy, że takich ludzi nie ma i nie było nigdy, a jednak mamy wrażenie, że żyją, choć jakimś tajemniczym i niezrozumiałym, jakby gusłami zaklętym życiem.

Zapewne, że tego rodzaju styl portretowy nie dla każdego modelu jest odpowiednim. Gdybyśmy żyli za owych czasów, to z pewnością nie radziłbym nikomu zamówić u Greca portretu swej narzeczonej. Lecz dla twarzy ponurych starców lub askezą wychudzonych mnichów, ten sposób przedstawiania fizygnomii był niezaprzeczenie stosowny, a w każdym razie bardzo „stylowy“.

Już za życia krytykowano Greca niezmiernie surowo. Za to dziś wielu przesadnie go podziwia. Wielce interesujące uwagi poświęca manierze Greca współczesny mu malarz Pacheco <sup>1)</sup>, który był nauczycielem i teściem Velazqueza. Pacheca pisma o malarstwie, w których także znajdujemy ważne i interesujące daty biograficzne o malarzach hiszpańskich, w szczególności zaś także o wcześniejszej epoce działalności Velazqueza, należą do najcenniejszych źródeł historii sztuki. Mają one dla potomności nierównie większą wartość, niż jego obrazy, starannie wprawdzie wykonane, lecz zimne i banalne. Pacheco reprezentował wręcz przeciwny kierunek w malarstwie, jak El Greco, był on bowiem zwolennikiem kierunku idealistycznego i wykończonej techniki. Gani on też w ogóle surowo wszelkie malowanie „szerokie“ i szkicowe w szczegółach, zwane wówczas *la pintura de los borones*, które weszło w modę pod wpływem prac Tytyana z ostatniej epoki mistrza, a już wręcz oburza się manierą Greca, uważając ją za potworną aberrację. Teoretyczne wywody Pacheca wskazują nam, że spory pomiędzy

<sup>1)</sup> W dziele: *Arte de la pintura*.

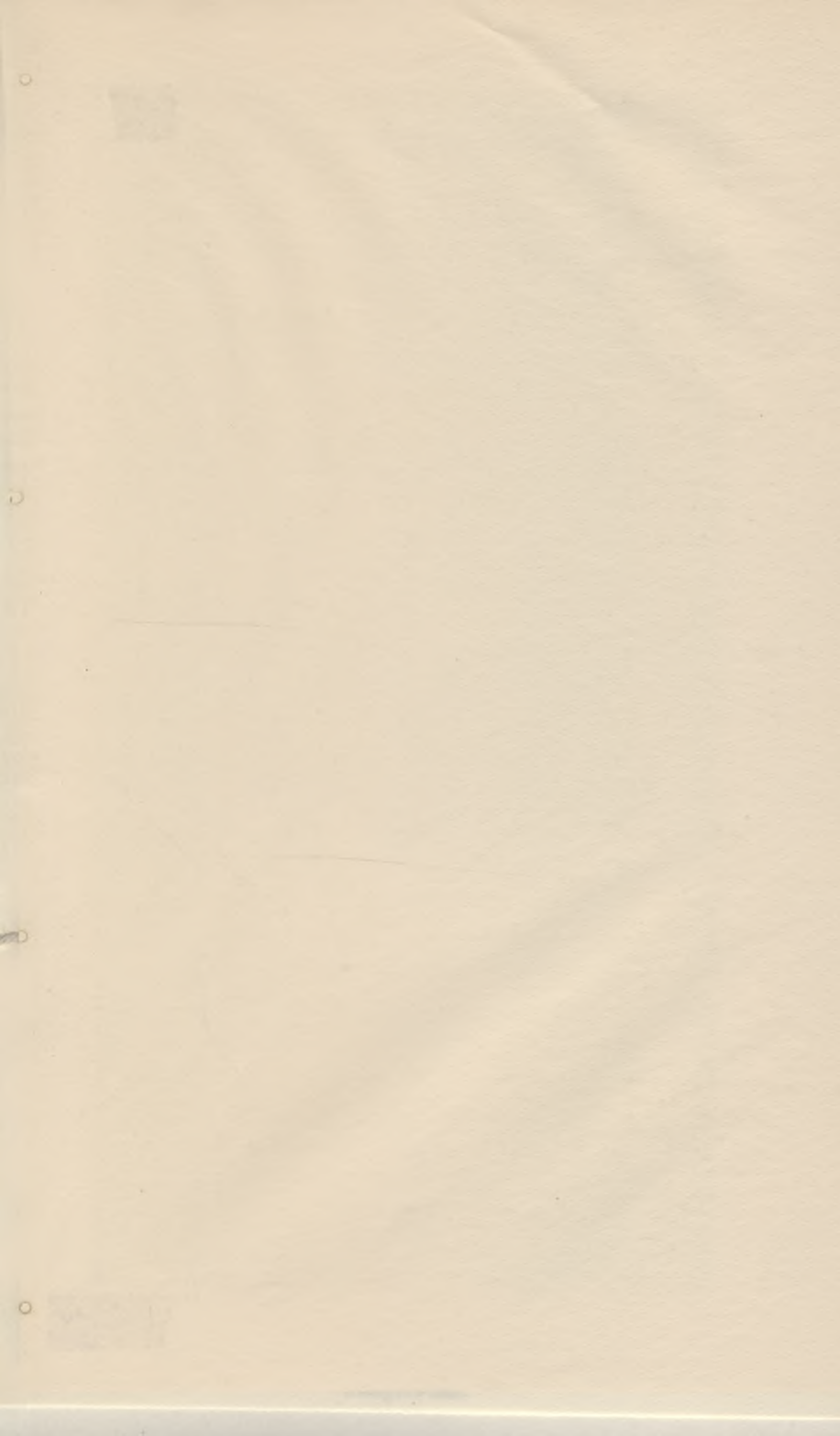


zwolennikami idealizmu i realizmu, a dalej pomiędzy stronnikami malowania wykończonego a kierunkiem impresyjonistycznego w sztuce były już wówczas niemal równie żywe, jak z końcem XIX wieku.

Ciekawy jeszcze szczegół, dotyczący się El Greca, warto zanotować. Pod wpływem reputacji, którą zyskał sobie artysta w Toledo, zamówił Filip II u niego obrazy ołtarzowe dla Escorialu. Gdy je jednak mistrz wykonał w swej znanej późnej manierze, był Filip tak niezadowolony, a nawet oburzony tym sposobem malowania, iż oświadczył, że są potworne i nie pozwolił ich umieścić w ołtarzach, dla których były przeznaczone. Mamy tu więc zupełnie podobne wydarzenie, jak n. p. parę lat temu z obrazami Klimta, obstalowanymi dla auli wiedeńskiego uniwersytetu. Można istotnie powiedzieć, że w świecie sztuki nie ma nic nowego. Te same spory i przeciwieństwa smaku powtarzają się — zmienia się co najwięcej nazwa rozmaitych rozbieżnych kierunków artystycznej produkcji.

Jeżeli El Greco reprezentuje fantastyczność i impresyjonistyczną technikę, to za to typowym realistą z krwi i kości jest Francisco Zurbaran<sup>1)</sup>. I on, podobnie jak Greco, był malarzem mnichów i klasztorów, obok obrazów religijnych malował tylko portrety zakonników, a nawet obrazy swe religijne zaludniał portretami współczesnych mnichów, od których miał zamówienia. Jest on na wskrós ponury, tak w doborze tematów, jak typów, niemniej też w kolorycie. Naprózno byśmy szukali u niego wesołości, uśmiechu lub wdzięku. Jego Święci i mnisi to zachmurzone, smutne, lub groźne postacie, podobnie jak ponurem jest ich całe otocze-

<sup>1)</sup> Ur. w r. 1598, um. w r. 1661.









DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO):

Ukrzyżowanie.



nie klasztorne. Wizye jego wszakże mają prawdziwą potęgę, a Święci w modlitwach i ekstazach czują szczerze i głęboko. Światło na jego płótnach widzimy takie, jakie musiał mieć rzeczywiście przed sobą, malując zapewne w jakimś krużganku klasztornym lub w niedostatecznie oświetlonej celi. Wyszukanych tedy efektów światła nie spotykamy nigdy, przeciwnie, cechuje go raczej jednostajność i monotonia. Lecz ma się przytem wrażenie, że wszelki szczegół jest oddany jak najwierniej z natury, że nie ma jednego rysu twarzy, jednego fałdu draperyi, jednego cienia, któregooby artysta nie widział w rzeczywistości.

Mistrzem nieporównanym jest jednak Zurbaran przede wszystkim w indywidualizowaniu twarzy. Nie ma wprawdzie u niego bogactwa i różnorodności typów, zakres jego sztuki nie wychodził po za ciasne ramy, ale w tym zakresie jest on nieprześcignionym. Każda głowa występuje z obrazu jak wyrzeźbiona, każda twarz jest tak przekonywującą, że odczuwa się całą jej indywidualność, odgaduje życie, poświęcone ponurej medytacji, askezie lub fanatycznemu zelatorstwu. Dla świata zakonnego, którego rola w Hiszpanii była tak doniosłą i ściśle związaną z dziejami narodu, są obrazy Zurbarana historycznymi dokumentami pierwszorzędnej doniosłości. Poznajemy z nich typy i naturę ludzi lepiej, jak z pisanych kronik.

Obok obrazów religijnych i scen z życia mnichów, pozostawił Zurbaran niezliczoną wprawdzie ilość, lecz za to niezrównanych portretów. Zbiór w Academia San Fernando zawiera kilka portretów zakonników jego pędzla. Są to arcydzieła pod względem siły charakterystyki. Typy te mnichów, to personifikacya owego groźnego sposobu pojmowania religii, będącego właściwością Hiszpanii w owym czasie, a spe-



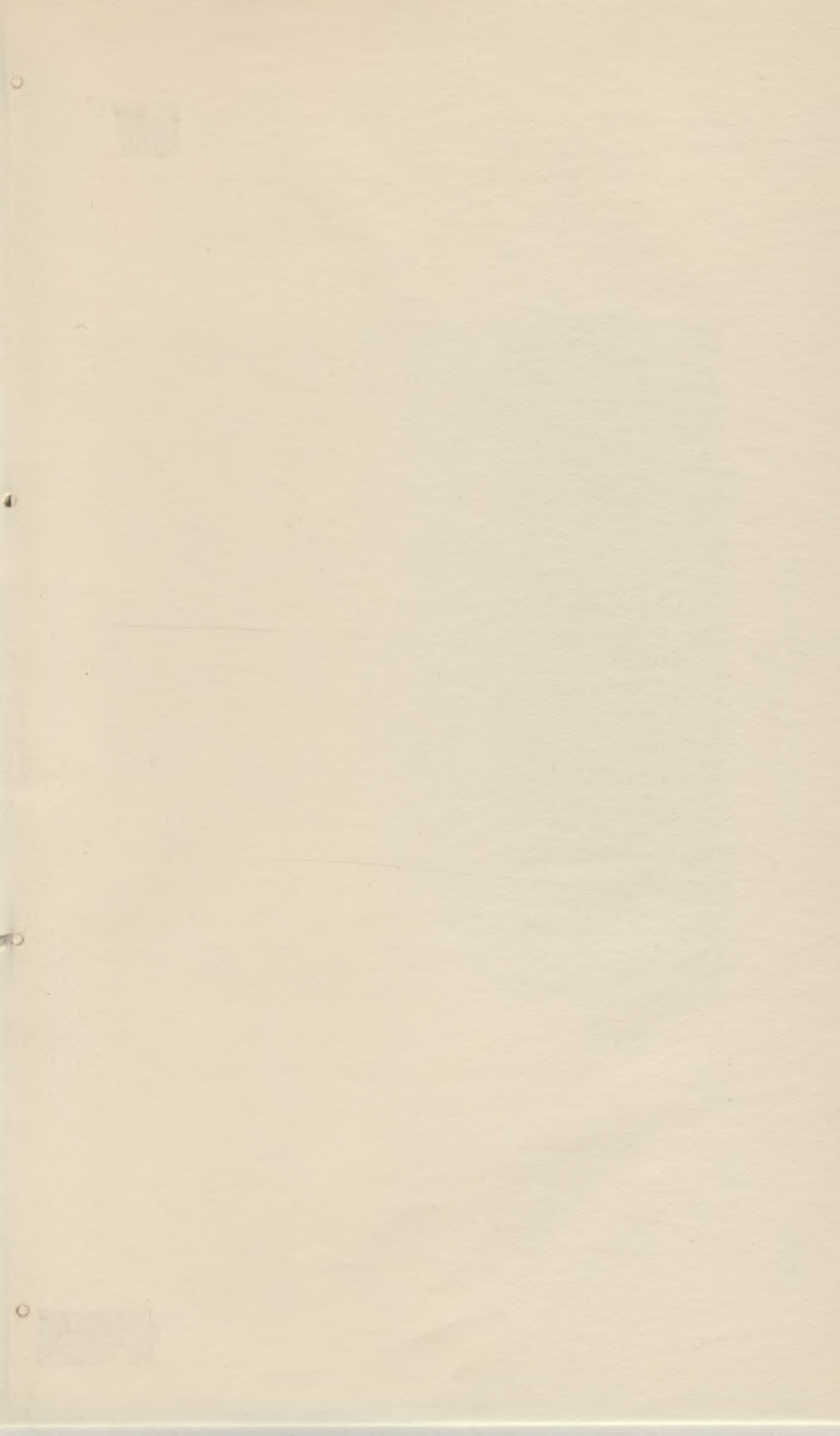
cyalnie zakonów hiszpańskich. Zdaje się on polegać na idei, że, by się Bogu podobać, trzeba umartwiać siebie, ale nie znać też litości dla drugich i bez miłosierdzia gnębić tych, którzy o świecie nieco inne mają wyobrażenie, niż je przepisuje „reguła“. Można do tego sposobu myślenia fanatyków religijnych zastosować słowa Byrona, iż spodziewali się zarobić na niebo, robiąc ziemię podobną do piekła <sup>1)</sup>.

Obszerniejsze nieco uwagi poświęcić winienem Velazquezowi, temu największemu mistrzowi hiszpańskiej sztuki, a może największemu z malarzy w ogóle. Dzieła tego mistrza, to najdrogocenniejszy skarb muzeum Prado, które mojem zdaniem już dlatego stać się powinno pewnym rodzajem Mekki dla malarzy i wielbicieli malarstwa. Prado zawiera około 60 obrazów, uznanych za oryginały Velazqueza, a zatem znacznie więcej niż połowę wszystkich jego dzieł, mistrz bowiem nie był bardzo płodny i ilość jego prac, doszłych do naszych czasów, nie przekracza stu. Nadto jakoś obrazów madryckich prześciga znacznie utwory mistrza, zawarte w innych zbiorach, z wyjątkiem bowiem *portretu Innocentego X* w Galeryi Doria w Rzymie, wszystkie najslawniejsze arcydzieła malarza pozostały w jego ojczyźnie.

Bogaństwo to tem się tłómaczy, że całe życie Velazqueza ściśle było związane z Madrytem i dworem królewskim.

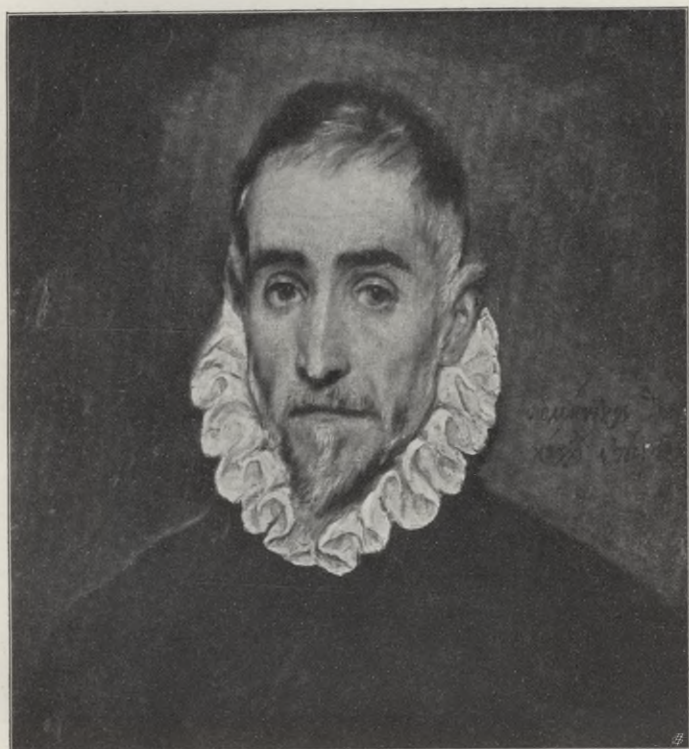
Diego de Silva y Velazquez urodził się w Sewilli w r. 1599 i tamże już w 19-ym roku życia poślubił córkę swego nauczyciela Pacheca. Następnie przeniósł się do Madrytu, gdzie od r. 1623 był nadwornym malarzem króla Filipa IV. Z wyjątkiem dwukrotnej podróży do Włoch, prze-

<sup>1)</sup> „In hope to merit Heaven by making earth a Hell“ (*Child-Harold's Pilgrimage*. Canto I, XX).









DOMENICO THEOTOCOPULI (EL GRECO):  
Portret mężczyzny.



bywał on odtąd nieprzerwanie aż do śmierci (r. 1660) w Madrycie i prawie wyłącznie malował tylko dla króla i osób z dworem złączonych.

Od kilku lat w skutek zmian przeprowadzonych w budynku muzealnym Prado, główna część dzieł artysty wystawiona jest tam w sposób nader efektowny. Urządzono wielką okrągłą salę z silnem górnem światłem, która mieści w sobie wyłącznie tylko dzieła mistrza w liczbie około 40, podczas gdy dla najslawniejszego jego obrazu *Las Meninas* przeznaczono obok osobny pokój z doskonałem bocznem oświetleniem. Tylko mniej ważne lub wątpliwej autentyczności utwory rozmieszczone są w innych salach.

Główna sala Velazqueza robi wrażenie niezrównane. Nie wabam się powiedzieć, że był to najsilniejszy efekt, jaki kiedykolwiek sztuka malarska zrobiła na mnie. Do najsilniejszych wrażeń, wywołanych przez sztukę malarską, zaliczam te, które sprawiają Kaplica Sykstyńska, *Stanze* Rafaela w Watykanie, *Ronde de nuit* Rembrandta w nowem umieszczeniu z doskonałem bocznem światłem w Amsterdamskiem Rijksmuseum, sala z portretami grupowemi Halsa w Haarlem, żaden jednak z tych efektów nie dorównuje tej jedynej na świecie sali muzeum madryckiego. Gdy się stanie w środku sali i rzuci okiem po ścianach, to się ma wrażenie takiego życia dookoła, takiej siły indywidualności wszystkich otaczających nas figur, że zdaje się nam, iż wyjdą one z ram i jakby różdżką czarodziejską tknięty cały świat hiszpański z czasów mistrza ożyje nagle dookoła nas. Nie jest to przesadą jeśli powiem, że oczy się przeciera i trzeba sobie powtarzać, że to malarstwo tylko, a nie rzeczywistość.

Zgromadzenie dzieł wyłącznie tylko jednego mistrza w jednej wielkiej sali jest dla wrażenia ogólnego bar-



dzo niebezpiecznym eksperymentem i częściej szkodzi malarzowi, niż mu pomaga. Możemy się o tem przekonać w Prado, gdzie podobnie jak Velazquez, także Ribera i Murillo są skoncentrowani każdy w osobnej sali. Wywołuje to pewną monotonię, a Murillowi nawet bardzo szkodzi. Nawet dla Rembrandta tego rodzaju eksperyment jest niebezpieczny, jak się można było o tem przekonać w dawnym urządzeniu berlińskiej galeryi lub obecnie w Luwrze.

Jeden tylko Velazquez potężnie właśnie niesłychanie w tem odosobnieniu. Nie ma bowiem na przeszło 40 obrazów jego chociażby dwóch do siebie podobnych; każdy jest na wskrós oryginalny, nawet w stosunku do innych. Mistrz nie powtarza się nigdy. Każde płótno, to odrębny problemat artystyczny, a każdy z tych problematów rozwiązany w odmienny a zawsze świetny lub co najmniej niezmiernie interesujący sposób. Niemal w każdym obrazie mamy inną grę barw, w każdej figurze odrębne indywidualne piętno ryjące się w pamięć głęboko, jakiś rys uderzający lub ruch przedziwnie schwycony, którego się nie widziało u nikogo wprzód i nie zobaczy nigdy. Jednego szczegółu banalnego się nie znajdzie, jednego rysu, trącaącego szablonem lub rutyną.

Velazquez, odmiennie od wielu bardzo nawet znakomitych artystów, był od samego początku swej artystycznej działalności na wskrós oryginalnym. Podobnie rzecz się miała n. p. z Rembrandtem, należy to jednak raczej do wyjątków, gdyż z reguły najgenialniejsi nawet artyści przejmują się w czasie młodości manierą nauczyciela, a i w dalszym ciągu artystycznej karyery są wrażliwi na wpływy innych. To spostrzegamy n. p. u Tycyana, a w najwyższym stopniu u Rafaela i Sodomy. Mimo nadzwyczajnego geniuszu, nie byli ci artyści nigdy wolni od naśladowania innych.









FRANCISCO ZURBARAN:  
Portret mnicha (Fra Girolamo Perez).



Velazquez natomiast nie naśladował nigdy nikogo, nie wyłączając swego nauczyciela Pacheca, z którym co do artystycznego kierunku zasadniczo się różnił. Przeszedł wszakże mistrz w ciągu swej artystycznej karyery — także podobnie jak Rembrandt — co do sposobu malowania zupełnie przeobrażenie, tak, że dzieła jego późnej epoki mają pod niejednym względem zupełnie odmienny charakter od początkowych. Ewolucja ta dokonała się stopniowo jako proces samoistny, bez wyraźnego zewnętrznego impulsu.

Velazquez rozpoczął od malowania niezmiernie wypracowanego i pedantycznego w wykończaniu szczegółów. Twarze jego i postacie są wtedy jakby wyrzeźbione, oświetlenie zaś bez względu na to, gdzie się rzecz dzieje, jest typowem światłem pracowni, t. j. światłem w zamkniętej przestrzeni oświetlonej z jednej strony. Z czasem wszakże przeszedł do sposobu malowania zadziwiająco śmiałego, szerokimi kreskami i plamami, które, używając utartego dziś technicznego wyrazu, możemy nazwać impressyonistycznym, podczas gdy co do efektów światła stara się odtworzyć oświetlenie pod gołym niebem (*plein-air*) lub też trudne problemata światel padających z różnych stron i krzyżujących się nawzajem.

Musimy zresztą uważać za zdrową i normalną ewolucję u każdego artysty owe przejście od malarstwa wypracowanego do malowania szerokiego (*pintura de los borones*). Widać ten proces nie tylko u Velazqueza, ale także u innych największych właśnie mistrzów sztuki malarskiej, jak Tycyan, Rubens, Rembrandt, Hals, a z pejzażystów n. p. Jan van Goyen. Tak być powinno, a nie odwrotnie, bo dopiero po dokładnem poznaniu i wystudyowaniu, jak się „wypracowuje“ szczegóły, można sobie pozwolić „naznaczać“ je w sposób pewny i efektowny szerokimi pociągnięciami pędzla



a nawet „kleksami“. Kto natomiast zaczyna od malowania kleksami, ten zwykle zatracą wkrótce poczucie formy i rysunku i staje się bazgraczem. O tem niestety młodzi malarze dziś aż nadto często zapominają.

Podobnież koloryt Velazqueza uległ z biegiem czasu przeobrażeniu. W pierwszej fazie należy on stanowczo do kategorii malarzy, których zwano wówczas *tenebrosi*, t. j. lubuje się w tonach ciemnych, brunatnych, szarych i czarnych i daje bardzo ciemne cienie karnacyom i draperyom. Ten sposób malowania był w modzie za czasów młodości artysty w Hiszpanii i przeszedł, w części pod wpływem Ribery, do włoskiej szkoły neapolitańskiej, której charakterystyczną stał się cechą. Z czasem jednak odstąpił mistrz od tej kolorystycznej manieri. Koloryt jego stał się przejrzystym, począł wybierać lokalne barwy przedmiotów żywsze i jaśniejsze, podnosząc zarazem tło obrazu jasnym pejzażem lub żywszą draperyą, w szczególności zaś przyswoił sobie dar nadawania lśnienia karnacyom. Jakkolwiek zawsze i w późniejszych pracach mistrz unika starannie tonów jaskrawych i krzykliwych, to przecież należy w ostatniej swej fazie z pomiędzy malarzy szkół dawniejszych do tych, którzy najbardziej zbliżyli się do malowania w tonach jasnych i przejrzystych, jakie w naturze przeważają przy oświetleniu *plein-air*.

Na podstawie tej stopniowej ewolucyi odróżniają krytycy zwykle trzy różne maniere w sposobie malowania Velazqueza. przyjmując jako drugą manierę tę fazę, kiedy przeobrażenie wspomniane było w toku, ale nie zupełnie się jeszcze dokonało. Mojem jednak zdaniem aż trzech odrębnych manier odróżniać się nie powinno, bo w czasie kiedy owa ewolucya się dokonywała, obrazy z tej samej daty, bądź mają jeszcze cechę pierwszej, bądź już przechodzą w ostatnią

manierę, co się tłómaczy eksperymentowaniem mistrza, do którego zawsze miał wybitną skłonność.

Co do podstawowej wszakże kwestyi artystycznej pozostaje mistrz, mimo przeobrażeń w technice malarskiej, zawsze wiernym sobie, zawsze jednym i tym samym, mianowicie stara się w każdym dziele wiernie odtworzyć naturę i nigdy od niej nie odbiega. Już Pacheco nazywa Velazqueza stanowczym naturalistą, z którym to kierunkiem sam, jak wiemy, nie sympatyzował. Był też rzeczywiście nasz mistrz przez całe swe życie realistą w malarstwie z przekonania i usposobienia i niczem innym nigdy nie pragnął być, a zapewne i nie mógł, tak bardzo ten kierunek odpowiadał jego naturze. Mógł on malować dobrze to tylko, na co się patrzył i to też tylko malować chciał. Stąd predylekcyja jego do portretu, po za tem zaś do takich scen, które mógł widzieć w życiu lub ugrupować sobie co do wszystkich szczegółów tak co do figur, jak i efektów światła, oraz otoczenia pejzażowego. Malowanie na pamięć, bez modelu, było dla Velazqueza niepodobieństwem, miał do tego widocznie wstręt nieprzezwyjęzony. Łatwo też to poznać z jego obrazów, z nich bowiem te są zwykle słabsze, w których nie wszystko mogło być malowane wiernie z natury.

Mistrz tedy musiał patrzeć się i obserwować, by mógł oddać przedmiot na płótnie, a o ile niezrównanie bystry i subtelny miał dar obserwacyi, o tyle mniej wyobraźni, na którą zresztą w sztuce swej nie spuszczał się nigdy. Podnosząc ten brak wyobraźni, nie robimy wszakże artyście z tego zarzutu, bo jest on tylko konsekwencyą jego, do ścisłego realizmu skłonnego artystycznego uzdolnienia. Dar bowiem obserwacyi, dochodzący do nadzwyczaj subtelnej doskonało-



ści, musi uchylić lub przynajmniej bardzo ograniczyć wyobraźnię. Nawzajem znów ten, co widzi bardzo żywo oczyma wyobraźni, nie może obserwować dokładnie i wiernie tego, co go otacza. Odnosi się to, mojem zdaniem, nietylko do malarstwa, lecz także do literackiej produkcji.

Z tego wszakże, co mistrz miał przed oczyma, co mógł studyować i obserwować, umiał z niezrównanym darem odtworzyć w sztuce swej wręcz wszystko, a więc w postaci ludzkiej nie tylko twarz we wszystkich szczegółach zewnętrznych, lecz i we wszelkich fazach wyrazu psychicznego, w ruchu, grze rąk i t. d., i to bez względu na pleć i wiek modelu, a więc równie dobrze twarz mężką, jak kobiecą, starca, młodzieńca lub dziecko. Dalej jest Velazquez znakomitym pejzażystą, choć krajobraz traktuje jako rzecz drugorzędną, niemniej wyborynym malarzem efektów *interieur'u*, a wreszcie niezrównanym malarzem zwierząt. Jego konie i psy są nieprześcignionymi arcydziełami obserwacyi.

Można śmiało powiedzieć, że takiej wszechstronności, jaką u Velazqueza widzimy, nie posiadał żaden z największych nawet mistrzów, z wyjątkiem jednego tylko Rubensa, lecz i tego, choć istotnie umiał malować wszystko, aż nadto często unosi wyobraźnia i odrywając go od natury, doprowadza do przesady. Spokojny natomiast i rozważny Velazquez nie unosił się nigdy, umiał tedy swój nieprześcigniony dar obserwacyi zawsze z równem powodzeniem utrzymać w karbach i w sztuce urzeczywistnić.

Pierwszym ulubionym tematem mistrza były t. zw. *bodegones*, typy ludowe, przeważnie uliczne, w połączeniu z *nature morte*, a więc w otoczeniu potraw, dzbanów, flaszek, przedmiotów kuchennych i t. p. Obrazy tej treści malował









VELAZQUEZ:  
Pijiay (Los Borachos).





artysta w pierwszej swej młodości w Sewilli jeszcze, lecz ani jeden z nich nie zachował się w Prado <sup>1)</sup>).

Najdawniejszy obraz Velazqueza z dzieł jego zawartych w Prado jest treści religijnej. Jest nim *Pokłon Trzech Króli*, dzieło jak na 20-letniego artystę znakomite. Tu zbliża się on tak w sposobie pojęcia przedmiotu, jak i w stylu, najwięcej do Ribery, jakkolwiek wpływ bezpośredni stwierdzić się nie da. Scena cała jest pojęta w stylu r o d z a j o - w y m, typy są czysto ludowe i widocznie wzięte z natury, a malowane jak najwierniej podług modelu bez wszelkiego idealizowania. Madonna, to hiszpańska chłopka, dziewczyna niezgrabna, lecz o typie twarzy sympatycznym, dziecko jest zawinięte w powijacz i niezbyt ładne, z doskonałym wszakże, sprytnie dzieciennym wyrazem w twarzyczce, co dowodzi już w artyście niezrównanego psychologa duszy dziecięcej. Koloryt obrazu ma wybitny charakter *tenebroso*, a wykonanie niezmiernie pedantyczne i staranne, przy grubo nałożonem *impasto*, świadczy o sposobie malowania wcale pracowitym i nieśmiałym jeszcze.

Drugą większą kompozycją, należąca jeszcze do pierwszej epoki, ale świadcząca już o zupełnym rozkwicie geniuszu mistrza, a temsamem słusznie uznana za jedno z jego arcydzieł, są t. z. *Los Borachos (Pijacy)*. Jest to Bacchus, przedstawiony jako nagi młodzieniec, w otoczeniu podpiitych ludowych typów hiszpańskich.

Temat bacchanalij lub pijatyk, tak niezmiernie popularny u malarzy północnych, szczególnie Flamandów i Hollendrów,

<sup>1)</sup> Kilka takich obrazów znajduje się w zbiorach prywatnych, najlepsze i najpewniejsze co do autentyczności w zbiorze Apsley-House w Londynie, należącym do lorda Wellingtona.

należy do największych rzadkości w malarstwie hiszpańskim, może dlatego, że naród ten z dawien dawna miał i ma do dziś dnia największą pogardę dla opilstwa. Na temat mitologiczny, a specjalnie bacchanalii, naprowadził niezawodnie Velazqueza, będącego wówczas już nadwornym malarzem, przykład Rubensa, który wówczas właśnie, opromieniony światową sławą, przybył do Madrytu. Lecz w pojęciu tematu i wykonaniu ani śladu przejęcia się przykładem Rubensa. Mitologie i allegorye Rubensa, to świat nadludzkich bajek, pełen fantazyi i przesady, Velazquez natomiast w swych mitologicznych (możnaby raczej powiedzieć „t. zw.“ mitologicznych) scenach, jest tylko realistycznym malarzem rodzajowym. Mitologia jest dlań jedynie pretekstem, w istocie zaś idzie mu tylko o żywcem wzięte studjum z natury, bez śladu fantazyowania lub idealizowania, a raczej z pewną skłonnością do karykatury.

Jego Bacchus, to z natury schwycona scena podchmielelonych chłopów, mitologiczny motyw wpłynął na malarza chyba o tyle, że na Bacchusa wybrał niezwykle piękny typ młodzieńca. O tyle mniej za to pochlebił jego kompanom.

Cała grupa jest ciekawie ustawiona. Bacchus wieńczy jednego z pijaków, lecz ten motyw nie zaprzęta wcale uwagi ani Bacchusa samego, ani innych, oczy bowiem figur zwracają się na widza i pijacy robią wrażenie jakby się śmiali z publiczności lub do niej. Jest to więc grupa niezamknięta w sobie, którą należy pojmować tak, jak gdyby dalszy ciąg grupy był zewnątrz obrazu, w miejscu, skąd się nań patrzymy. Podobnie malowaną jest n. p. sławna *Anatomia* Rembrandta (w Hadze) lub rozmaite inne grupy portretowe malarzy hollenderskich. Pomimo tego dziwnego w tym wypadku ugrupowania, nie robią pijacy wcale wrażenia „pozowania“,



przeciwnie są nader szczerzy i naturalni, śmieją się naprawdę i naprawdę też są podpici. Podchmilenie na wesolo i śmiech są tu nawet oddane tak przepysznie, tak prawdziwie przekonująco, zdrowo i wesolo, że chyba tylko bardzo mało podobnych przykładów można zacytować w sztuce.

Już ta jedna okoliczność zapewnia temu dziełu zasłużoną światową sławę. Oddanie bowiem trafne śmiechu w sztuce należy do najciekawszych, ale zarazem i najtrudniejszych problematów, o który tysiące się kusiło, a prawie nikt celu nie dopiął. Można powiedzieć, że właściwie żaden naród nie umiał oddać śmiechu w malarstwie, z wyjątkiem Hollendrów, a i tu należy prawdziwie udany efekt do największych rzadkości. Przedewszystkiem nigdy go nie zdołał osiągnąć wielki Rembrandt; jego śmiech jest zawsze tylko wymuszonym grymasem (*ricanement*). Natomiast przedziwnie go oddaje niekiedy Frans Hals, a niektórzy jego uczniowie (n. p. Judyta Leyster) umieli zręcznie naśladować mistrza. Z malarzy rodzajowych najlepiej, choć nie zawsze, oddaje śmiech i wesolość Steen. To też humor Hals'a i Steena wynoszą tych malarzy ponad innych Hollendrów i utrwaliły na zawsze ich olbrzymią i zasłużoną popularność.

Na obrazie madryckim mistrz narodu, który nie śmieje się nigdy, raz jeden roześmiał się szczerze i przedziwnie i tylko głęboko żałować nam przychodzi, że tego pysznego efektu nie powtórzył nigdy więcej w życiu. Pojawiające się bowiem niekiedy później w hiszpańskiej sztuce śmiejące się figury z wytrzeszczonymi zębami, przypisywane często Velazquezowi, są tylko jego naśladownictwem i to często słabem.

Technika w *Los Borachos* odpowiada jeszcze zupełnie owej scharakteryzowanej przez nas powyżej pierwszej manierze Velazqueza. Barwy lokalne są ciemne, ciemne też cie-

nie karnacyj i draperyj. Mimo, że scena odbywa się pod gołym niebem, widzimy na obrazie wybitne oświetlenie pracowniane. Modele widocznie pozowały artyście w zamkniętej przestrzeni, przy świetle, padającym przez okno z lewej strony. Problematu tedy oświetlenia nie umiał mistrz jeszcze rozwiązać szczęśliwie, a podobnie i pejzaż, podany jako tło, traktowany jest bez należytego zrozumienia. O tyle świetniej przedstawia się strona figuralna, bo pomijając już nierównaną charakterystykę, rysunek figur i plastyka głów są mistrzowskie.

Wspomniałem poprzednio o Rubensie i o pobycie jego w stolicy Hiszpanii. Ponieważ pobyt ten pociągnął za sobą liczne nabytki dzieł tego mistrza dla zbiorów królewskich i nie był bez wpływu na rozwój dalszy kariery Velazqueza, przeto na tem miejscu w krótkości wspomnieć należy o samymże Rubensie i jego stosunku do dworu madryckiego i do Velazqueza, nim wrócę napowrót do utworów dalszych hiszpańskiego mistrza.

Rubens przybył do Hiszpanii, wysłany w misyi dyplomatycznej ze strony dworu angielskiego i bawił w Madrycie przez pewien przeciąg czasu w r. 1628. Podziwiano go wówczas ogólnie, był u szczytu swej sławy. Łatwo jest więc zrozumieć, że i w Hiszpanii, gdzie tak żywo interesowano się sztuką, zyskał mistrz olbrzymi poklask. O ile mu misya dyplomatyczna wiele czasu zabierała, nie wiemy, natomiast z produkcji jego artystycznej, wykonanej w Madrycie, widzimy, że, jak zwykle, tak i w czasie swego pobytu w stolicy Hiszpanii, malował bezprzykładnie wiele i szybko. Obok dzieł oryginalnych kopiował niektóre obrazy Tycyana, którego, jak wiadomo, zapalonym był wielbicielem. Kopie te, niezbyt wierne, jak to zawsze było u Rubensa, można w Prado



porównać z oryginałami Tycyana. Wielce interesującym jest ów przekład mistrza weneckiego na styl Rubensa, uwydatnia bowiem w pouczający sposób różnice stylu, oraz dodatnie i ujemne strony każdego z tych dwóch olbrzymów malarzkiej sztuki.

Dwór hiszpański zachwycał się talentem flamandzkiego mistrza i starał się wyzyskać pod względem artystycznym krótki jego pobyt w Madrycie. Malował więc Rubens portrety króla i innych osób z dworu, a gdy odjechał, zamówił u niego Filip IV wielką seryę obrazów mitologicznych, przeznaczonych do nowo urządzonego zamku myśliwskiego, które to obrazy Rubens, oczywiście przy pomocy uczniów, wykonał z bezprzykładną szybkością i do Madrytu wysłał. Wspaniała to była dekoracya artystyczna owego myśliwskiego zamku, gdzie w jednej z sal<sup>1)</sup> jako ozdoba ścian, wisiały obrazy dwóch tylko mistrzów: mitologie i allegorye Rubensa i portrety osób należących do rodziny królewskiej w strojach myśliwskich, pędzla Velazqueza.

Zapaliwszy się wszakże do obrazów Rubensa, starał się Filip oprócz obstalowanych od artysty nabyć jak najwięcej dzieł mistrza także z drugiej ręki. Między temi są utwory znakomite z młodszych lat artysty, lepsze niż wielkie mitologiczne sceny, wykonane przeważnie przez uczniów. W skutek tak licznych nabytków zawiera muzeum madryckie dzieł Rubensa z górą 60, a więc i tu co do ilości przewyższa wszystkie inne zbiory europejskie, ustępując wszakże co do jakości Antwerpii i Wiedniowi.

Za dalekoby to zaprowadziło, gdyby się chciało szczegółowo mówić o utworach Rubensa w ogóle lub o dziełach

<sup>1)</sup> T. zw. *Torre della parada* w Pardo.



znajdujących się w Prado. Na jeden tylko moment charakterystyczny chcę zwrócić uwagę. Zbiór Prado zawiera całą seryę szkiców Rubensa w małym formacie, malowanych jako projekty kartonów, które miały służyć kiedyś za wzór do tkanin. Ze wszystkich dzieł Rubensa w Madrycie te szkice właśnie najwięcej mają dla mnie uroku. Czytelnik znajdzie tutaj jako przykład szkic, przedstawiający *Caritas triumfującą*.

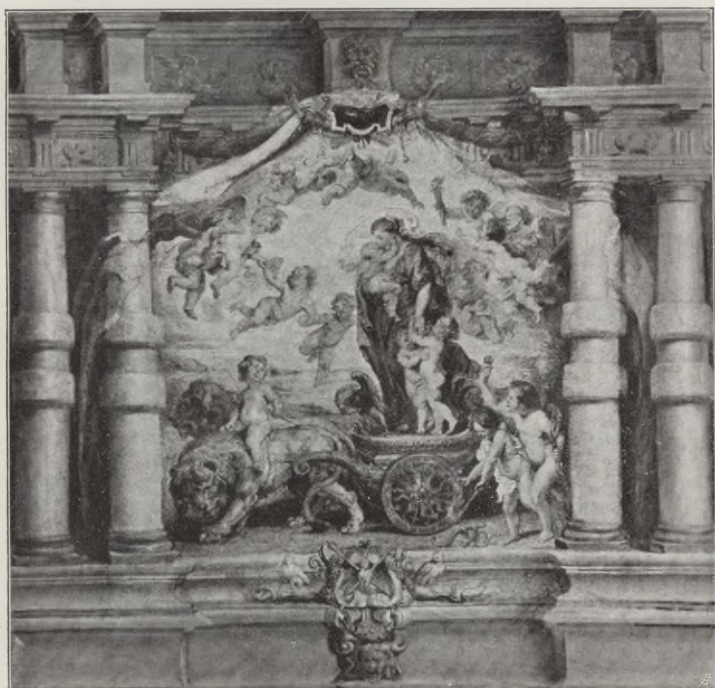
Wielkie obrazy mitologiczne, których olbrzymie bogactwo posiada Prado, tracą bardzo na rozmieszczeniu w nieciasnych i obrazami zbyt przepelnionych salach. W ogólności tego rodzaju utwory Rubensa niezmiernie tracą w muzeach. Ciasno im na ścianach, gdzie wiszą obok nich inne dzieła w odmiennym wykonaniu stylu. Nie znoszą szczególnie sąsiedztwa obrazów, malowanych inną, ściślejszą techniką i wypracowanych w szczegółach. Płótna te bowiem były malowane dla olbrzymich sal w przestronnych barokowych pałacach, gdzie zwykle jedyną miały tworzyć dekorację malarzką. Z tem dekoracyjnym zadaniem tego rodzaju obrazów trzeba się liczyć i w podobny sposób umieszczać je w salach muzealnych lub prywatnych zbiorach. Co za wspaniały efekt robią n. p. wielkie malowidła Rubensa w środkowej sali galerji Liechtensteinów w Wiedniu lub w sali balowej pałacu t. zw. Grosvenor-House w Londynie (własność ks. Westminster) albo w nowo urządzonej sali w Luwrze, która mieści w sobie cykl historii Maryi Medici!

Mimo jednak najwyższego podziwu, który wzbudza we mnie olbrzymia potęga i wszechstronność geniuszu Rubensa, przyznaję, że przesada jego — nazwałbym ją „nad-realizmem“ — niekiedy mnie razi i nuży, szczególnie przy porównaniu z innymi subtelniejszymi artystami. Imponuje mistrz









RUBENS:  
Caritas tryumfujaça.



zawsze wprawdzie, lecz nie da się zaprzeczyć, że chwilami wolimy sztukę trzeźwiejszą i dyskretniejszą, niż te nagromadzenie superlatywności efektów.

Natomiast szkice Rubensa uważam zawsze za dzieła pod względem artystycznym niezrównane. Wiele ich jest w rozmaitych zbiorach, ale żadne nie dorównują madryckim. Bajeczna impulsywność natury artystycznej mistrza i niesłychana jego łatwość kompozycji i rysunku, czyniły go najgenialniejszym improwizatorem, jakiego kiedykolwiek miała sztuka. Tak, jak człowiek z wielkim oratorskim talentem lepsze rzeczy mówi, niż jest w stanie napisać, tak Rubens wtedy jest najświetniejszym, gdy malując komponował, a więc gdy tworzył szkice. Tam do twarzy mu z a w s z e z właściwą mu przesadą, tam werwa jego kompozycji i niesłychana łatwość i trafność rysunku w najświetniejszym przedstawiają się blasku.

Rubens w czasie pobytu w Madrycie często stykał się z Velazquezem. Można nawet przypuszczać, że ten ostatni „ciceronował“ mu w stolicy Hiszpanii. Wiemy też, że razem odbyli wycieczkę do Escorialu, dla obejrzenia zebranych tam skarbów sztuki. Łatwo tedy zrozumieć, *qu'on a brodé* na temat tego interesującego stosunku tych dwóch wielkich mistrzów, z których jeden był wówczas u szczytu sławy, a drugi w początkach. Domyślano się, że Rubens stał się niejako mentorem młodego Velazqueza i wpłynął decydująco na rozwój jego talentu. Hipoteza ta jednak nie da się stwierdzić. Najdonioślejsze historyczne świadectwo o stosunku Rubensa do Velazqueza zawarte jest w dziele Pacheca <sup>1)</sup>. Teść Velazqueza wspomina z pewną dumą, że Rubens był z uzna-

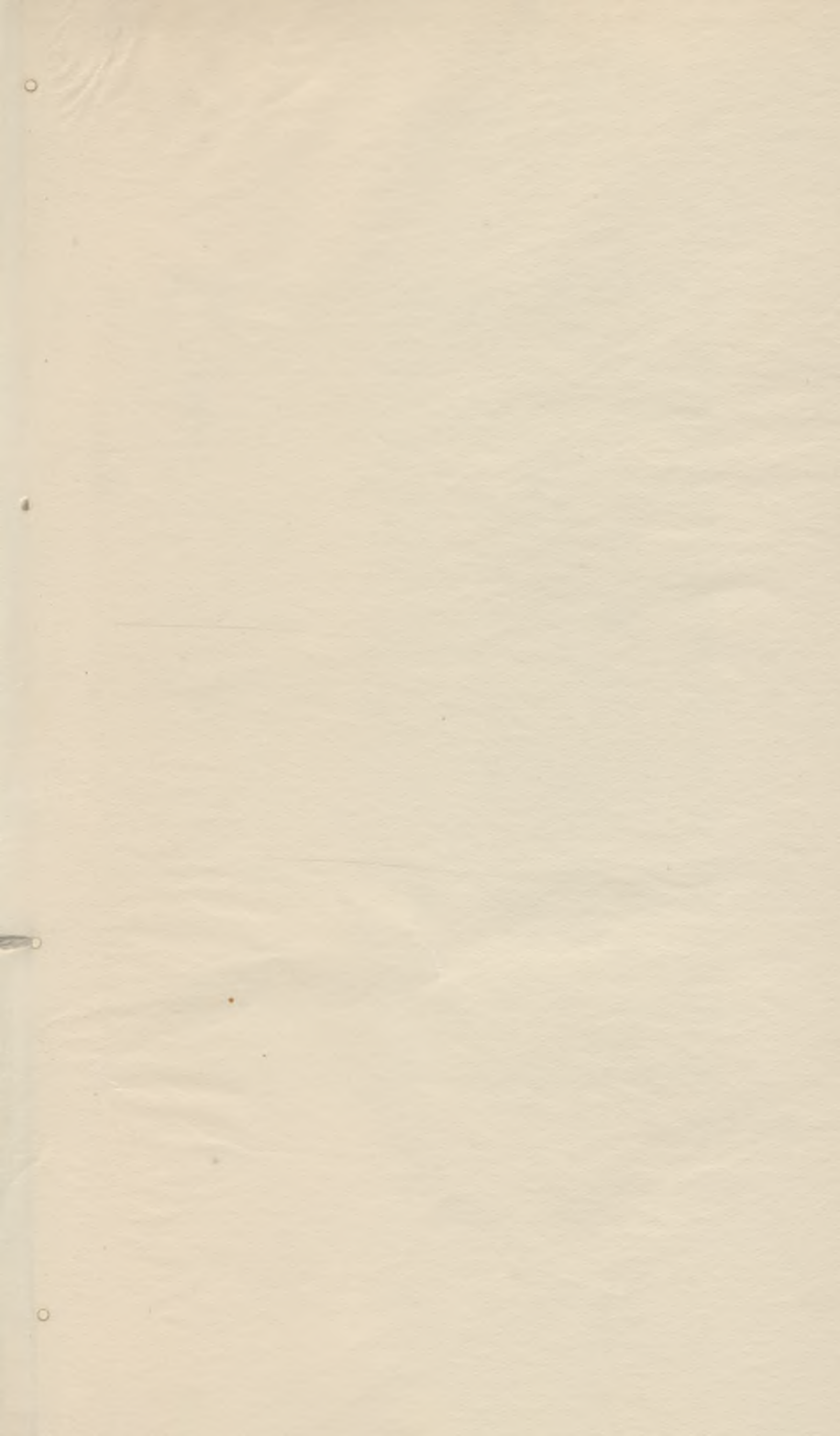
<sup>1)</sup> *Arte de la pintura.*



niem dla młodego artysty i że cenił obok talentu także jego skromność. Nie wiemy natomiast, co myślał Velazquez o Rubensie, tak, jak w ogóle brak nam niestety historycznych świadectw o sposobie myślenia i o zapatrywaniach Velazqueza. O ile z powodu ścisłego stosunku jego do dworu wiemy niemal o każdym ważniejszym szczególe zewnętrznym życia artysty, o tyle o wewnętrznym życiu bardzo mało, nie prawie po za tem, co wysnuć można z samychże jego prac malarskich. Nie zachował się bowiem, z wyjątkiem jednego co do treści obojętnego, ani jeden list Velazqueza i nie znamy ani jednego niezawodnie stwierdzonego jego powiedzenia <sup>1)</sup>.

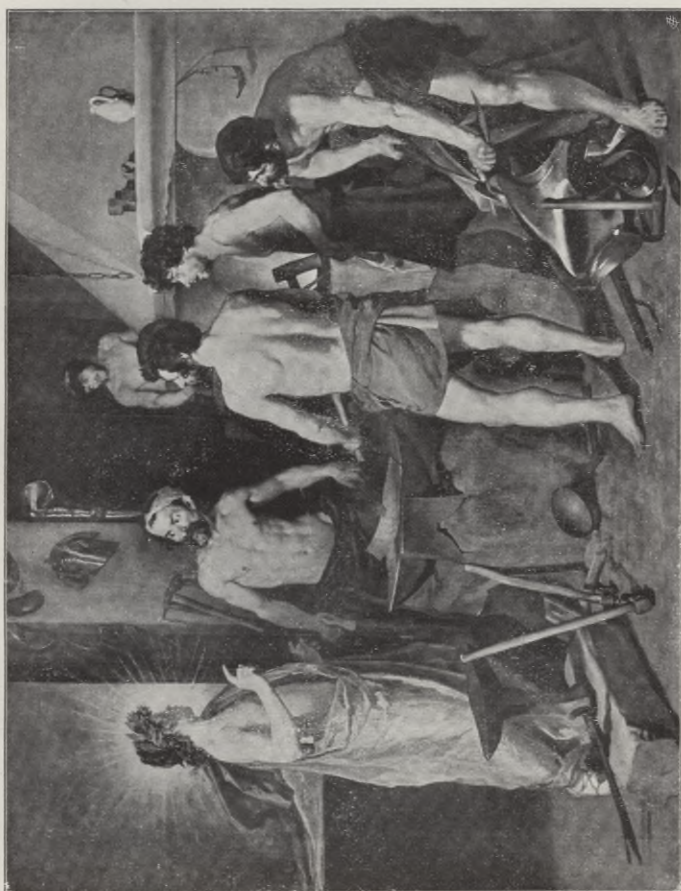
Mistrz był milezący i zamknięty w sobie. O ile jednak z utworów samych sądzić możemy, większego wpływu Rubens nie wywarł na młodym artyście. Co najwięcej przykład jego skłonił go do malowania „mitologij“, lecz, jak wiemy, o całkiem odmiennym charakterze. Jeżeli można przypuszczać, że Velazquez miał specjalną predylekcyę do dzieł któregoś z artystów, którzy go poprzedzili, to raczej do obrazów Tycyana i Tintoretta, niż Rubensa. Wiemy bowiem, że kopiował dzieła tych mistrzów, a gdy przybył pierwszy raz do Włoch, natychmiast udał się do Wenecyi, by tam utwory tamtejszej

<sup>1)</sup> Głośna swego czasu publikacya: *Memoria de las pinturas*, zawierająca rzekomo Velazqueza opis i ocenienie obrazów zawartych w Escorialu, uznana jest dziś na podstawie najnowszych badań za rzecz nieautentyczną, a nawet prawdopodobnie sfalszowaną na podstawie wzmianki Palomina, malarza i autora dzieła o malarstwie p. t. *Museo pictorico* (r. 1724), że Velazquez tego rodzaju memoryał miał napisać. Zob. o tem bliższe wywody w dziele Justi'ego: *Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 wyd. z r. 1903. Opinie artystyczne, przeważnie banalne i pełne czczych frazesów, zawarte w owej *Memoria*, nie licują też wcale ani z charakterem, ani z tendencyami artystycznymi Velazqueza.









VELAZQUEZ:  
Kuznia Wulkana.



szkoły gruntownie studyować. Widać też u Velazqueza ślady natchnienia wziętego z Tycyana w niektórych portretach i alegoryach (n. p. *Venus ze zwierciadłem*, zakupiona świeżo z Rockeby-Castle dla londyńskiej National-Gallery). Bierze on jednak i od Tycyana co najwięcej inspirację co do tematu, nigdy zaś styl. Do prostego naśladownictwa nie zniża się nigdy.

Pierwsza podróż Velazqueza do Włoch przypada na r. 1630. Odbył ją, jak przypuszczają z namowy Rubensa, głównie w celu studyowania malarstwa włoskiego. Malował też we Włoszech wiele, lecz wpływ włoskiego malarstwa nie oddziałał na jego sztukę. Oprócz innych utworów przywiózł z Włoch dwie wielkie kompozycje tworzące *pendants*, które wykonał w Rzymie przy użyciu przeważnie tych samych modeli; są to obrazy: *Kuźnia Wulkana* i *Oddanie Jakóbowi zakrwawionych szat Józefa*. Pierwszy obraz jest w Prado, drugi, znacznie uszkodzony, wisi w Escorialu.

W *Kuźni* przedstawia nam mistrz scenę, gdy Helios, bóg słońca, donosi Hefaistowi, że żona jego Afrodyta zdradza go z Aresem. Temat to, jak wiadomo, wzięty z *Odyseji*, gdzie to pieśniarz na dworze króla Feaków opiewa w barwny sposób ten olimpijski komeraż.

Jeżeli porównamy *Kuźnię Wulkana* z mitologicznemi obrazami, jak je dawniej malowano i do dziś dnia zwykle się maluje, to musimy przyznać, że mitologia wielkiego realisty silnie trąci karykaturą. Ale jakież to pyszny rodzajowy obraz! W fizyognomii Wulkana jest oddany efekt zadziwienia i oburzenia wskutek niespodzianej, wielce nieprzyjemnej wiadomości w tak mistrzowski sposób, że nigdy nie podobnego nie spotkałem w sztuce. A jak pysznie scharakteryzowana w figurze drugiej z prawej strony głupia i ordynarna cieka-



wość, połączona z pewną uciechą, wywołaną tem, że się słyszy rzecz zabawną a zarazem i nieprzyjemną dla innego. Słabszą nieco jest figura robotnika w środku obrazu widzialna z pleców, banalną bowiem pozą robi wrażenie ustawianego modelu i trąci „akademią“, co się zresztą nigdy u Velazqueza nie zdarza. Ta figura, to jedyna może ujemna strona wpływu Włoch, gdzie wówczas „akademicka“, konwencyonalna maniera była w modzie. Przyznać trzeba wszakże, że się to później u Velazqueza nie powtórzyło już nigdy. Jedyny ten przykład uczy nas, że cieszyć się należy, iż Velazquez nie uległ silniej wpływom ówczesnej szkoły eklektyków włoskich, straciłby był bowiem niezawodnie wiele oryginalności i mógłby się być zbanalizować. W kierunku, w którym szedł i na wyżynie, na której stał, ówczesne malarstwo włoskie niczego go już nauczyć nie mogło.

Następną wielką kompozycją, malowaną przez Velazqueza wkrótce po powrocie z Włoch, jest jedyny właściwie historyczny obraz jego pędzla, który się przechował <sup>1)</sup>, przedstawiający *Poddanie się Bredy*, epizod z wojny z Niderlandami, słynne dzieło, znane ogólnie pod nazwą *Las Lanzas*.

Zdarzenie to miało miejsce w r. 1625. Na czele wojsk hiszpańskich, oblężających twierdzę Breda, stał znakomity wódz pochodzenia geneueńskiego, Spinola, podczas gdy wodzem Hollendrów i gubernatorem miasta Bredy był ks. Justyn von Nassau. Poddanie się Bredy nastąpiło po niezmiernie walecznym oporze oblężanych, a niemniej też po cudach waleczności ze strony wojsk hiszpańskich. Wodzowie nie do-

<sup>1)</sup> Wielki historyczny obraz mistrza *Wypędzenie Morisków*, spłonął w Pardo. Bliższe szczegóły o tym obrazie, który miał pewną doniosłość dla kariery artystycznej mistrza, zob. w dziele Justi'ego.









VELAZQUEZ:

Poddanie się Bredy (Las Lanzas)



stali wprowadzić za to w nagrodę pruskiego orderu *pour le mérite*, lecz uwiecznił ich na czele hufców Velazquez, co dla ich sławy pośmiertnej może było lepszem.

Scena przedstawiona tłómaczy się w następujący sposób: po prawej stronie są umieszczeni Hiszpanie, po lewej Hollendrzy, w głębi zaś widać pole bitwy i dymy płonącej twierdzy. W środku obrazu dwaj główni aktorowie: ks. Nassauski oddaje klucze miasta, które przyjmuje wódz zwycięski, Spinola.

Zdobycie Bredy, był to ostatni, świetny wprowadzić, lecz w rezultacie bezowocny tryumf Hiszpanów w wojnie Niderlandów o niepodległość. W kilkanaście lat później popadła strategicznie ważna ta twierdza napowrót w ręce Hollendrów, a w dwadzieścia parę lat zupełna niepodległość Niderlandów została uznana.

Wiść o zdobyciu Bredy wywołała chwilowo najwyższy zapal w Hiszpanii, uważano to bowiem za zwrot stanowczy w wojnie z Niderlandami. Dwór i cały naród przejęci byli dumą z powodu tego zwycięstwa, a obraz Velazqueza miał być gloryfikacją tryumfu hiszpańskiego oręża. Z tych tedy powodów nadawał się temat ten do nieco szowinistycznego traktowania, do napuszystości i przesady, tak zwykłej w tego rodzaju gloryfikacyach odniesionych zwycięstw. Tymczasem tej nuty właśnie ani śladu w obrazie Velazqueza nie czujemy. Przeciwnie, dał on dowód prawdziwie podniosłej natury, przedstawiając scenę całą bez najmniejszego upokorzenia zwyciężonych lub też nadymania się zwycięzców. Wodzowie robią raczej wrażenie witających się przyjaciół, niż wrogów i tylko to chyba zadziwia, że młodszy wiekiem Spinola kładzie rękę na ramię starszego a za razem wyższego rodem Justyna Nassauskiego.



Tak powinien naród wytworny przedstawiać w sztuce swe zwycięstwa. Velazquez dał w tym względzie potomności przykład świetny do naśladowania, którego, jak to zwykle z dobrymi przykładami bywa, nie naśladowano prawie nigdy. Przedstawiając bowiem podobne tryumfy militarne w sztuce, przesadzają się z reguły artyści w niesmacznej przesadzie, przechwałkach i szowinizmie. Dość sobie przypomnieć n. p. obrazy niemieckiego artysty Wenera, malowane po zwycięstwach pruskich nad Francją.

Z historycznej sceny, przedstawionej na obrazie, skorzystał Velazquez dla umieszczenia w niej, tak, jak to często czynili inni artyści, typów portretowych osób, które z samym wydarzeniem nie miały nic wspólnego. Historycznym portretem jest w obrazie może tylko sam Spinola, którego malarz miał sposobność znać osobiście, bo odbył z nim razem podróż morską z Włoch do Hiszpanii. Twarzy ks. Nassauskiego nie widać wyraźnie. Inne twarze, to zapewne w znacznej części znajomi artysty lub inne madryckie modele. Widzimy też w świetle Spinoli i głowę samego mistrza; jest to ostatnia twarz na prawo.

Spotkać się można z zarzutem, że figury uboczne obrazu robią takie wrażenie, jak gdyby scena główna nie obchodziła ich wcale, spoglądają bowiem raczej na widza, niż na głównych aktorów. Velazquez poszedł tu jednak za najlepszymi wzorami malarzy włoskich, którzy nawet w scenach o wiele więcej ożywionych umieszczali portrety osób nie zostających właściwie w związku z akcją. Zresztą nie zapominajmy o tem, że scena oddawania kluczy jest raczej ceremonią po ostatecznem już załatwieniu walki i układów i nie daje właściwie podstawy do przedstawiania w wyrazach twarzy jakichś walk lub wzburzeń psychologicznych. Miałżeby malarz

skierować wszystkie twarze ku grupie głównej i kazać im kontrolować ciekawie, czy i o ile uprzejmie całe zajście między wodzami się odbywa? Efekt takiego pojmovania sceny, choć możeby bardziej odpowiadał temu, jak rzecz się w istocie odbyła, byłby stanowczo jeszcze mniej przyjemny.

Co do techniki obrazu *Las Lanzas*, widać w stosunku do dawniejszych utworów Velazqueza wielki postęp ku śmielszemu, [szerszemu nakładaniu farb. Niemniej też uderza tu po raz pierwszy u artysty znakomite traktowanie pejzażu, które oprócz tego podziwiamy w niektórych późniejszych portretach, szczególnie konnych.

Podobnie jak u Velazqueza, można to zauważać i u wielu innych artystów, tak dawniejszych, jak i nowoczesnych, że do poczucia i zrozumienia pejzażu dochodzą stosunkowo później. Rozwój talentu malarskiego, idący od malarstwa figuralnego do pejzażu, zdarza się tak często, że można to uważać niemal za rzecz normalną. Ten objaw tłumaczy się w części tem, że wrażenie, jakie sprawia natura w krajobrazie, zwyczajnie lepiej się rozumie i ceni w dojrzałym wieku, niż w młodości.

Pejzaż artysty w *Las Lanzas* i w innych obrazach dojrzałszej epoki odznacza się mistrzowskim zrozumieniem i oddaniem przestrzeni, powagą nastroju i harmonią kolorytu, jest to jednak zawsze krajobraz mniej realistyczny, bardziej stylizowany, niż po takim naturaliście, jak Velazquez, możnaby się było spodziewać. Trzymany on jest kolorystycznie, tak co do wegetacyi, jak i co do barwy błękitu nieba, w pewnej zimnej skali seledynowo-szarej, jaką w istocie rzadko kiedy i wyjątkowo tylko ma natura, nawet w nieco ponurej Kastylii. Pomimo tego ma pejzaż Velazqueza nie tylko powagę niezwykłą, ale zarazem głębię niezmiernie

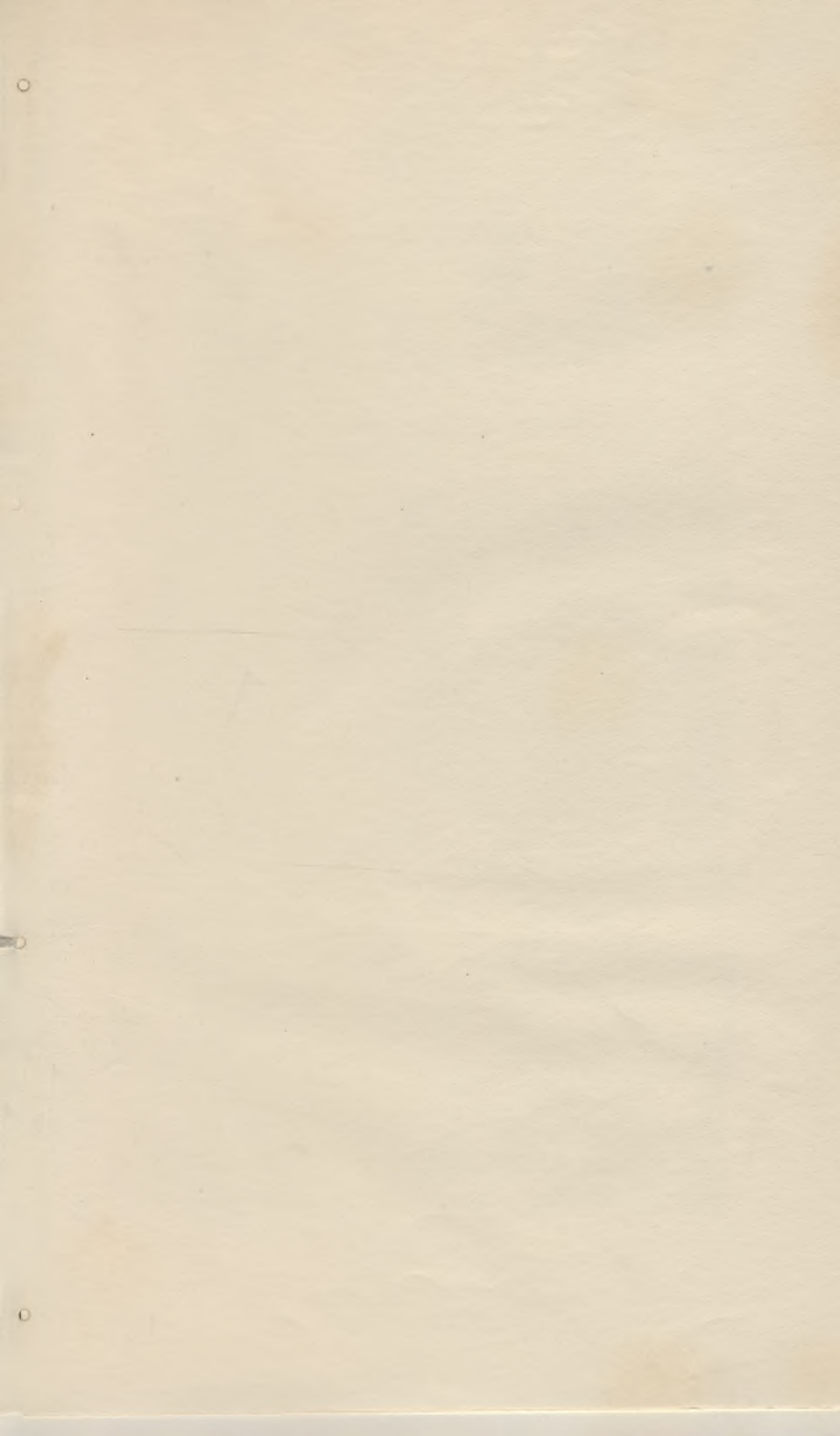


prawdziwą. Jest on odbiciem natury, niezwyklej wprawdzie, ale techniczej życiem. W tym fakcie widać jeden z wybitnych dowodów tej, zdaniem mem, niezawodnej prawdy, że poczucie przestrzeni i powietrza w o wiele wyższym stopniu decyduje o doskonałości pejzażu, aniżeli trafna wierność kolorytu, który zresztą nie zdoła nigdy dorównać blaskom rzeczywistej natury. Pejzaże rysunkowe lub w ogóle monochromiczne albo też takie, w których koloryt jest raczej „naznaczony“, niż wiernie naśladowany z natury, jeżeli są wykonane przez prawdziwie wielkich artystów, nieraz w silniejszym stopniu robią wrażenie „natury“, niż najbardziej „barwne“ krajobrazy.

W głównym i najważniejszym fachu artystycznym Velazqueza, t. j. w portrecie, pierwsze miejsce należy się portretom króla Filipa IV.

Tak, jak życie Velazqueza ściśle było związane z osobą i dworem Filipa, tak wszystkie fazy rozwoju jego sztuki w portretowym fachu łączą się z portretami króla. Filip IV urodził się w r. 1605; jako 16-letni młodzieniec wstąpił na tron w r. 1621, a zmarł w r. 1665. Był on o pięć lat młodszym od Velazqueza i mniej więcej o ten sam przeciąg czasu go przeżył. Od r. 1624 do śmierci, a więc przez 36 lat, był Velazquez nadwornym malarzem króla i malował go co najmniej kilkanaście razy. Znaczna ilość tych portretów znajduje się w Madrycie. Można z nich doskonale śledzić fazy, które twarz ta przechodziła, począwszy od najdawniejszego portretu króla jako 20-letniego młodzieńca, aż do 55 roku jego życia. Jednym z najznakomitszych portretów mistrza, jest *portret króla Filipa IV w stroju myśliwskim z psem, na tle pejzażu*.









VELAZQUEZ:  
Portret króla Filipa IV.





Twarz króla nie była modelem wdzięcznym w zwykłym tego słowa znaczeniu. Jest ona nietylko stanowczo brzydka, ale zarazem nieruchoma, sztywna i bez interesującego wyrazu. Znać wprawdzie w fizyognomii typowe cechy rodowe przodków Filipa, Karola V i Filipa II, ale twarz ta jest brzydszą i mniej interesującą od owych sławnych królewskich modeli, znanych nam z arcydzieł Tycyana. Warga rodowa Habsburgów występuje u Filipa IV w sposób jeszcze bardziej niekształtny i deformuje całą dolną część twarzy, podczas gdy rysy straciły wytworność cesarza, a oko nie ma ani tajemniczego wyrazu Karola V, ani złośliwej inteligencji Filipa II. Błada, a w późniejszym wieku jakby „nalana“ i obrzmiała twarz Filipa IV, o oczach bez blasku, z wyrazem znudzenia w okoleniu płowo-żółtych włosów, nie była tedy z pewnością pociągającą. Ma ona jednak dla malarza tę dodatnią stronę, że jest niezwykle i niepodobną do innych, że jest „typem“, który poznajemy na pierwszy rzut oka. Jest w niej wiele indywidualności i charakterystycznej hiszpańsko-dworskiej powagi, w całej zaś postaci wiele wielkopańskiej wytworności, co wszystko interpretacja Velazqueza umiała oddać niezrównanie bez śladu pochlebiania.

Rządy Filipa IV były dla dziejów wielce interesujące, lecz dla Hiszpanii niepomyślne nad wyraz. Można powiedzieć, że monarcha ten miał szczęście tylko na jednym polu, t. j. na polu sztuki, zresztą za to był przez cały ciąg życia wręcz prześladowany od losu. Pod względem politycznym spotykały Hiszpanię w tym czasie nieustanne niepowodzenia. Światowa potęga dynastji i narodu stopniowo rozsypywała się w gruzy. Równocześnie jednak, tracąc mocarstwową potęgę, uzyskał naród hiszpański światową sławę na polu sztuki i literatury.



Ile pod względem niepowodzeń politycznych sam Filip zawinił, o tem mówić nie tu miejsce; zaprowadziłoby nas to za daleko. To pewna, że król nie lubiał myśleć o polityce i nią się zajmować. Pozostawił w tym względzie przez przeważną część swego panowania wolną rękę wszechwładnemu ministrowi ks. Olivarez, który mimo pracowitości i niepospolitej intelligencji, miał o wielu kwestyach politycznych sąd mylny i wielce nieszczęśliwą rękę. Z największem zamiłowaniem za to oddawał się król sztuce i zabawom sportowym, szczególnie łowom. Namiętnym też był miłośnikiem malarstwa i niepospolitym znawcą, zbieraczem zaś jednym z najbardziej zapalonych i najszcześniejszych w świecie.

Posel watykański, bawiący w Madrycie w czasie rządów Filipa, w ten sposób w sprawozdaniach swych charakteryzuje króla: „*Inclinava il Re al cavalcare, alle caccie, alla pittura, al dissegnare, alla cognitione delle lingue, alla lettura delle historie, alle representatione di balli, di tornei e di comedie e a tutti gli altri trattenimenti, che sono l'arena proportionata agl' ardori della gioventu*“. Ostatnie słowa oznaczają widocznie dyskretnie zamiłowanie do plei pięknej.

Sąd historyi o rządach Filipa IV i polityce Olivareza brzmi zwykle bardzo nieprzychylnie. Lecz czy w rozpadnięciu się potęgi Hiszpanii rzeczywiście król i jego minister zawiniли tak wiele, to jeszcze pytanie. Jest to objaw znany i ogólny, iż sąd dziejopisarzy, a bardziej jeszcze opinia ludu, składają głównie na barki panującego winę za polityczne niepowodzenia tam, gdzie właściwie zawinił cały naród. Narody silne i zdrowe są w stanie znieść bez uszczerbku rządy nawet bardzo złych panujących, podczas gdy narodom chorym i najlepsi pomódz nie mogą. Naród angielski n. p. miewał najgorszych lotrów na tronie — dość wspomnieć o Hen-



ryku VIII — a podczas tego rozwijał się normalnie i potężniał, podczas gdy u innych narodów, a niestety przedewszystkiem w Polsce, nieraz dobre intencje panujących rozbijały się o rozmiłowanie się narodu w niekarności i dezorganizacyi.

Powodem upadku potęgi Hiszpanii była zapewne w mniejszym stopniu wina panujących i zła polityka ich ministrów, aniżeli sama natura narodu hiszpańskiego. Naród ten bowiem, zahartowany jak stal w stulecia trwających wojnach z bitnymi Maurami, gdzie gnał Hiszpanów do boju namiętny zapal religijny, umiał wprawdzie zdobywać jak żaden inny może, lecz nie umiał nigdy administrować krajami, które zdobywał lub które los złączył z Hiszpanią. Przedewszystkiem nie mieli Hiszpanie ani śladu daru assymilacyi, przeciwnie dumą, chciwością, okrucieństwem i niesłychanym brakiem tolerancyi wywoływali nienawiść narodów poddanych ich berłu, doprowadzającą do najrozpaczliwszych wysiłków w celu pozbycia się ich jarzma. Jeżeli do tego się doda, że naród hiszpański na polu ekonomicznem był zawsze leniwy i pozbawiony przedsiębiorczości, jeżeli uwzględnimy, że związek krajów, któremu Hiszpania zawdzięczała światową potęgę, był wręcz nienaturalny geograficznie i etnograficznie, musi się przyjść do przekonania, że potęga ta prędzej lub nieco później z konieczności rozpaść się musiała. Bezwładność rządów Filipa IV zaledwo może nieco przyspieszyła ten upadek, lecz go nie spowodowała; powody leżały głębiej.

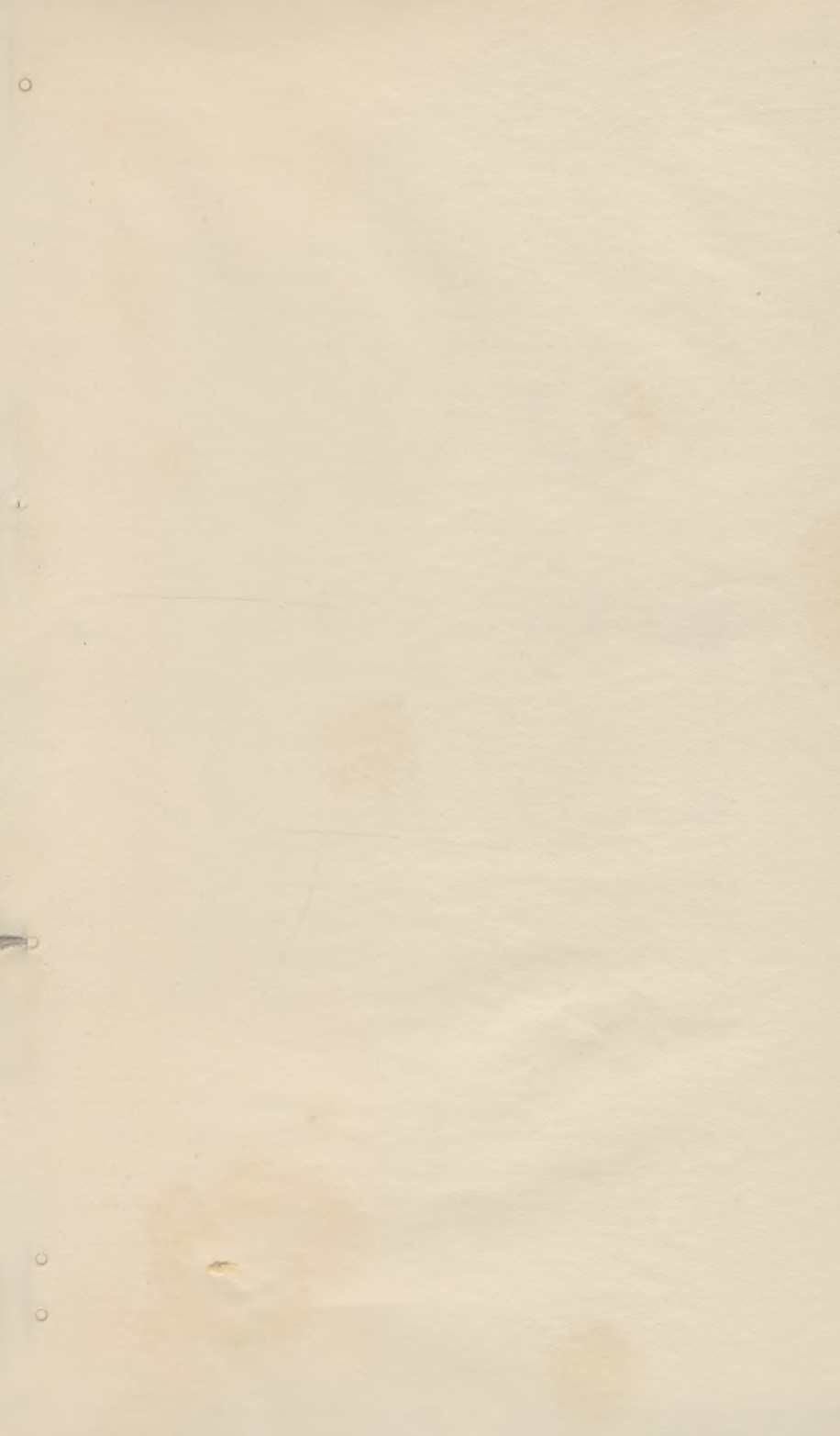
W dziedzinie sztuki za to i w ogóle duchowej kultury należy się Filipowi IV nader piękna karta w historii. Nie tylko popierał on żywo sztuki piękne i literaturę, ale w tym względzie, jak i pod względem zbierania dzieł sztuki, miał równie wyjątkowe powodzenie, jak brak szczęścia na polu polityki.

Z pomiędzy bardzo licznych portretów Filipa IV, malowanych przez Velazqueza, zawiera Prado przeważną ich część i najcenniejsze właśnie. Portret króla w stroju myśliwskim należy do najcharakterystyczniejszych, nie tylko dla wyrazu twarzy, lecz i poży całej postaci.

Jeżeli Filip oddawać się lubił zabawom i sportom, a stronił od pracy, to ten rys charakteru nie uwydatnia się w wyrazie jego powierzchowności. Nie znać w nim bowiem wcale humoru i wesołości, raczej dostrzedz można wyraz znudzenia i dumy, obok niezaprzeczonej jednak wytworności i grandezzy.

O wiele większy urok, niż z postacią króla, łączy się z drugim głównym modelem portretów Velazqueza, którym jest królewicz, syn Filipa IV, Baltazar Karol. W dziedzinie sztuki, jako model malarski, jest on z pewnością dziś najslawniejszym chłopakiem na świecie, bo między jego portretami są największe arcydzieła sztuki malarskiej. Lecz z tą sławą artystyczną łączy się pewna bolesna melancholia, bo Baltazar Karol zgasł przedwcześnie i nie mógł ziścić wielkich pokładanych w nim nadziei. Skon jego w młodzieńczym wieku był nie tylko z tego powodu wielce ubolewania godnym faktem dla Hiszpanii, iż był to chłopiec niepospolicie obiecujący, lecz i dlatego, ponieważ w dalszej konsekwencji pociągnął on za sobą wygaśnięcie hiszpańskiej linii Habsburgów, a w konsekwencji krwawe długoletnie zawikłania i spory o sukcesję krajów hiszpańskich.

Baltazar Karol urodził się w r. 1629, a umarł w r. 1646. Był on synem Filipa IV z pierwszej żony Izabelli de Bourbon, córki króla francuskiego Henryka IV i Maryi Medici. Ze strony tedy macierzystej dziedziczył on zdrową i dzielną krew, a prawdopodobnie i niezwykłą inteligencję, co mogło









VELAZQUEZ:  
Portret królewicza Baltazara Karola.





poprawić zdegenerowaną już nieco rasę po ojcowskiej stronie. Zdawało się też, iż tak było istotnie, królewicz był bowiem chłopakiem niepospolicie dzielnym, inteligentnym i rozwiniętym nad wiek. Niestety los zawistny nie pozwolił mu zasiąść na tronie i odegrać politycznej roli. Zmarł licząc lat zaledwo 17, wkrótce po ogłoszeniu zaręczyn jego z Maryą Anną, córką cesarza austriackiego Ferdynanda III. Król Filip po utracie jedyne go syna (miał bowiem z pierwszej żony, prócz wymienionego syna, tylko jedną córkę infantkę Maryę Teresę, późniejszą żonę Ludwika XIV), będąc w owym czasie wdowcem, poślubił sam, idąc za wolą korteżów, narzeczoną swego syna a swoją rodzoną siostrzenicę, mimo, że od niej był starszym o lat 35.

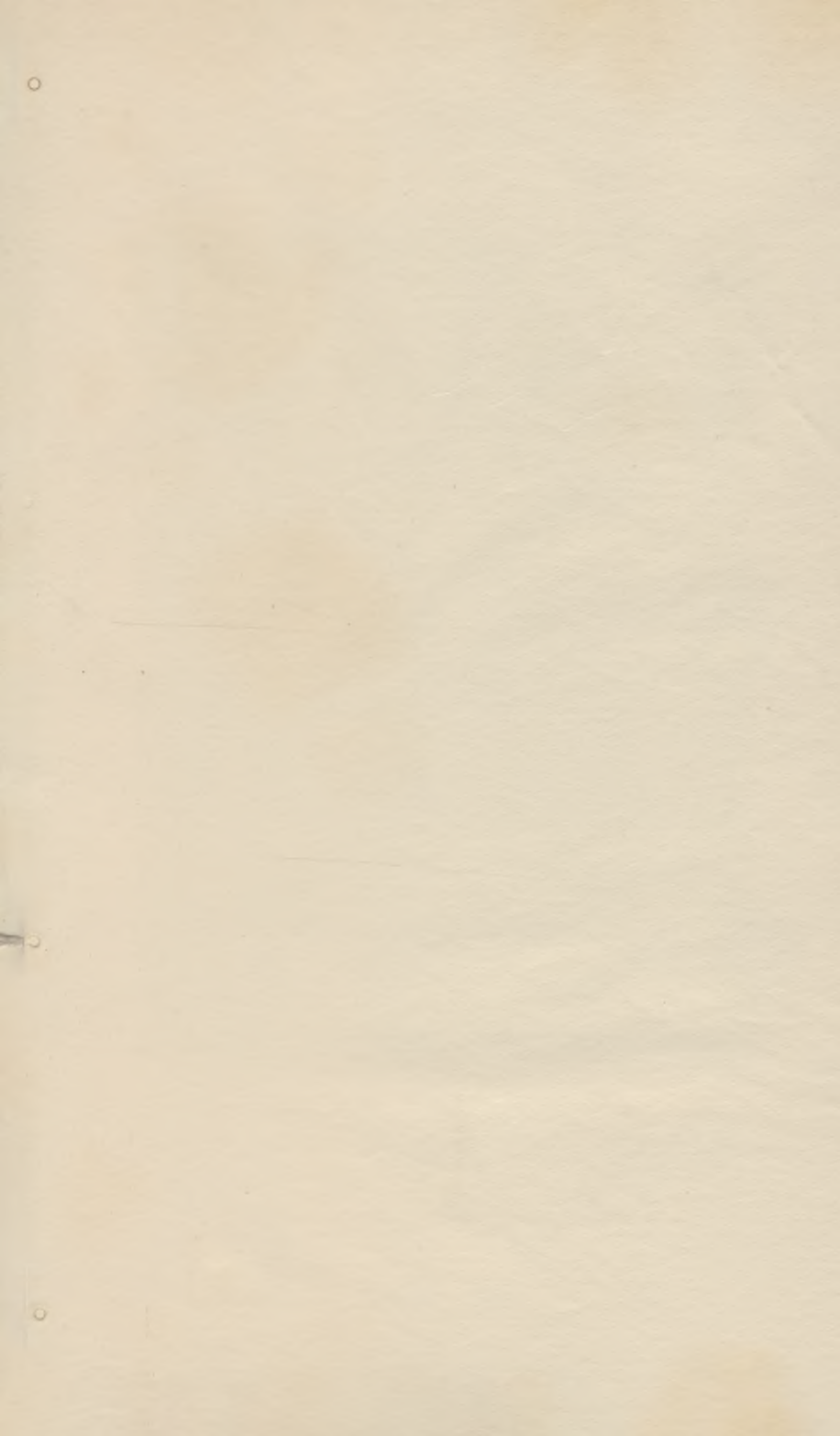
Młodzięcżą postać królewicza znamy dokładnie z licznych portretów Velazqueza, począwszy od 3-go roku życia aż do 16-go. Najświetniejsze z tej seryi portretów są obrazy zawarte w Prado, mianowicie zaś dwa, o których bliżej wspomnieć należy.

Najpierw tedy portret królewicza jako chłopca 8 lub 9-letniego ze strzelbą i legawym psem na tle pejzażu. Pyszny to typ zdrowego i ładnego chłopaka, w którym niezrównanie jest oddana dziecięca powaga małego Nemroda, przejętego widocznie swą własną dzielnością i ważnością swej roli. A był mały Baltazar Karol już w owym czasie myśliwym nie na żarty, wiemy bowiem, że w 9-ym roku życia zastrzelił pierwszego dzika, co stryjowi jego infantowi-kardynałowi, także namiętnemu myśliwemu, sprawiło taką uciechę, że dowiedziawszy się o tem, spłakał się z radości, jak o tem w liście do króla pisze.

Jeszcze sławniejszym i niezawodnie jednym z najbar dziej uroczych dzieł, jakie stworzyła sztuka malarska, jest

*portret konny królewicza Baltazara Karola.* Chłopak z buławą w ręku w pełnym galopie na dzielnym kucu szarżuje niemal na widza. Ta śmiała konna jazda chłopca, to także nie bлага. Filip IV, sam jeden z najlepszych jeźdźców w państwie, przywiązywał szczególną wagę przy wychowaniu syna do nauki jazdy konnej. Świadczą o tem współczesne dzieła sztuki. Oprócz bowiem portretu, o którym mowa, znane są dwa mniejszych rozmiarów obrazy, także przypisywane Velazquezowi, przedstawiające królewicza Baltazara Karola na koniu w ujeżdżalni, podczas gdy król wraz z królową i innymi osobami z dworu temu się przypatrują. Oba te obrazy, mniejszej o wiele wartości artystycznej, niż portret madrycki i wykonane zapewne podług szkicu Velazqueza przez któregoś z uczniów, znajdują się w Londynie (jeden w Wallace Collection, drugi w zbiorze ks. Westminster w Grosvenor-House).

Chłopak istotnie w bardzo młodym już wieku jeździł konno wybornie, co mistrz uwydatnił na portrecie madryckim z zadziwiającą brawurą. Ruch też konia, w śmiałym skróceniu wyskakującego niemal z płótna, umiał oddać niezrównanie, dodając doń z umysłu pewien odcień przesady. Twarz chłopca ujmująca niezmiernie. Oko żywe i inteligentne, nie blade i wygasłe spojrzenie Habsburgów, lecz ciemne i lśniące, wpatrzone w dal, twarz blada jakby natchniona, o nieco melancholicznym wyrazie, a jednak szczerze chłopięca, dziecinna prawie. Dodajmy do tego zachwycający i dziwnie harmonijny koloryt całości. Żywe tu grają barwy, lecz nie krzyżącego, strój królewicza świetny, lecz nie błyskotliwy, blade fiolet szarfy, szaro-zielony płaszcz i lśnienie rynsztunku wespół ze stonowanym harmonijnie pejzażem, składają się na grę barw zachwycającą. To pełen uroku rycerz-dziecię z poe-









VELAZQUEZ:  
Portret księcia Olivarez.





tycznej bajki, a jednak nie fantazyja tylko, lecz żywy i prawdziwy, za piękny jednak, za dzielny i za doskonały, by mógł dojrzeć kiedyś. Tak się też stało istotnie. Pozostał dzielny królewicz w historii jako piękny, jasny promyk nadziei, zgaszony niestety już w zaraniu przez zawistne losy.

Podobny kompozycją, lecz wręcz odmienny co do charakteru, jest inny sławny konny portret mistrza. Przedstawia on nam wszechwładnego ministra Filipa IV, Conde-Duque Olivarez'a. Malował go Velazquez kilkakrotnie, łączyły go bowiem bardzo ściśle z ministrem stosunki. Olivarez nie tylko był niepospolitym znawcą sztuki, lecz i wielkim wielbicielem talentu mistrza. On to nawet skłonił Velazqueza do przybycia na dwór króla i przyczynił się niepospolicie do zacieśnienia węzłów, które z czasem na zawsze artystę z dworem królewskim związały.

*Portret konny Olivareza* należy także do najcenniejszych klejnotów muzeum Prado. W stosunku do innych dzieł artysty odznacza się on pewną pozą i teatralnością, obcą zwykle Velazquezowi. Tego wszakże zapewne wymagał Olivarez, chciał widocznie na płótnie być jak najwspanialszym. Widzimy go tu tedy z buławą w ręku jako wodza na polu bitwy, choć w istocie nie był nigdy w ogniu, hucami nigdy nie dowodził, bitwy zaś, które jako dyplomata nieszczęśliwie spowodował, przegrywali za niego inni.

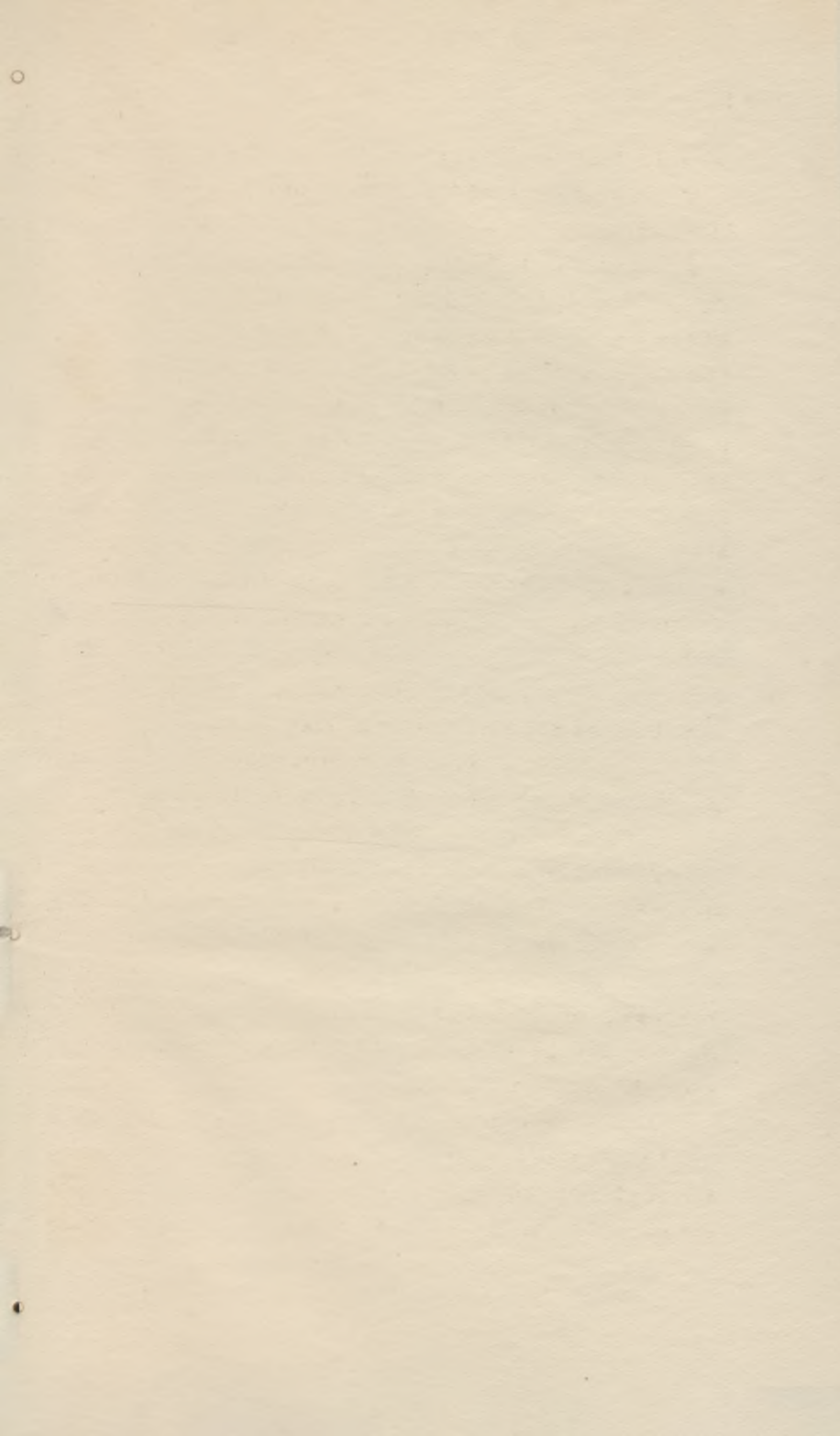
Rumak andaluskiej rasy wydaje nam się nieco ociężały, lecz niemniej przeto świetny w ruchu galopu t. zw. „hiszpańskiej szkoły“. Podobnież i w postaci jeźdźca podziwiać trzeba mistrzowską charakterystykę. Twarz brzydka niepospolicie, lecz wyrazista, a w postaci i ruchu pewność siebie, brutalna arrogancya i duma, nie dochodząca jednak do karykatury. Nie ujmuje nas zapewne wcale ten zarozumialec, tak bardzo za-

dowolony z siebie i pragnący imponować innym, lecz wbija się w pamięć w niezapomniany sposób jako typ epokowy niezrównany.

Z portretów osób prywatnych, nie należących do dworu lub dworzan, służyć może jako przykład *portret rzeźbiarza Montanez'a*, jedno z najlepszych i najwytworniejszych dzieł Velazqueza. Montanez jest tu przedstawiony przy pracy nad popiersiem Filipa IV i trzeba sobie wyobrazić, że patrzy właśnie na królewski model. Mimo tego nie opuścił twarzy rzeźbiarza właściwy w hiszpańskich portretach w ogóle a specjalnie u Velazqueza pewien wyraz powagi i dumy, który tu łączy się z natężoną uwagą, uwydatniającą się w inteligentnej twarzy. Oprócz twarzy wykończonoj starannie, reszta portretu jest prawie tylko naszkicowana. Ale jak trafnie, jak świetnie n. p. uchwycony żywy i inteligentny ruch ręki! Ten lekki ruch jest czysto „rzeźbiarski“, jest to ruch znakomitego artysty, którego ręka idzie z myślą razem tak, iż w ruchu jej wybornie odzwierciedla się i realizuje napięcie myśli połączone z tworzeniem artystycznego dzieła.

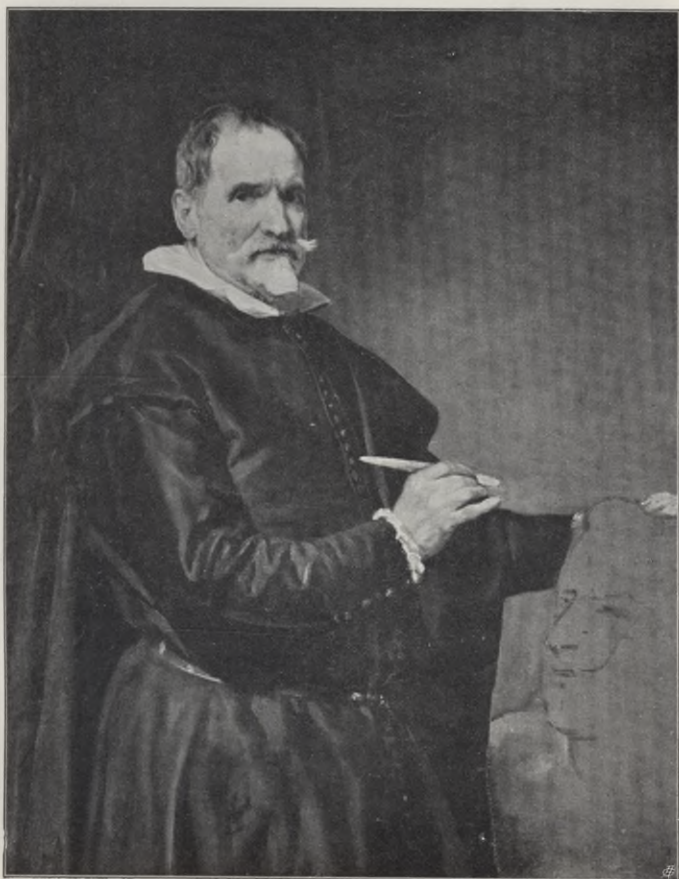
Kobiece portrety Velazqueza są w ogóle o wiele rzadsze od męzkich. Powód jednak nie leży w tem, iżby Velazquezowi portretowanie kobiet więcej sprawiało trudności niż mężczyźni, jak to się zdarza u wielu malarzy (także na odwrót), lecz przyczyną przypadkową było to, iż mniej miał sposobności do malowania kobiet. I tu znów osoby należące do dworu były głównymi jego modelami, a więc przedewszystkiem obie żony Filipa IV.

Drugie małżeństwo króla przypada na czas, kiedy mistrz był u zenitu sławy, a zarazem w największej „łasce“ u króla. Łatwo tedy zrozumieć, że malował kilkakrotnie królowę Maryę Annę nie tylko dla króla, ale także dla krewnych, szcze-









VELAZQUEZ:  
Portret rzeźbiarza Martinez Montanez.





gólnie dla dworu austriackiego. Pierwszy, najwdzięczniejszy portret królowej, w bardzo jeszcze młodziutkim wieku, znajduje się w Muzeum historycznym w Wiedniu <sup>1)</sup>).

Wspaniały jest *portret królowej Maryi Anny*, malowany w kilka lat później. Strój na tym portrecie, to istotne *curiosum* możliwie najdziwaczniej wypaczonej mody. Trudno sobie coś szkaradniejszego wyobrazić, jak tę monstrualnie niekształtną krynolinę i isticie potworną fryzurę (perukę oczywiście) ułożoną w dziesięć równoległych splotów włosów, z poprzyczepianemi do nich wstążkami i klejnotami. Można śmiało powiedzieć, że speycalnie w ówczesnej hiszpańskiej modzie wysilono się na to, ażeby kobietę zrobić jak najmniej podobną do tego, czem ją stworzyła natura. A co za niewdzięczne szczegóły toaletowe dla malarza! Zwrócić n. p. warto na to uwagę, że suknia aksamitna jest u dołu ośmkrotnie, a u stanika czterokrotnie obszyta srebrzystą taśmą, ułożoną w sploty. Trudności te umiał wszakże mistrz pokonać z wirtuozowstwem niezrównanem. Wszystkie te sploty srebrzystej taśmy malowane są z takim zamachem, tak śmiało i szerokimi pociągnięciami pędzla, że najzręczniejszy nowoczesny impressyonista tegoby nie potrafił.

Twarz królowej niemiała, a nawet stanowczo brzydka i nieinteresująca; znać w niej wyraz znudzenia i skwaszenia, obok dumy i uporu. Taką też była Marya Anna w późniejszym wieku. Ale czyż nie musiało nieznośne życie kobiet na hiszpańskim dworze, trapiionych ówczesnym sławnie pedantycznym i nudnym ceremoniałem i więzienną isticie etykietą, oddziaływać ujemnie na ich humor i usposobienie?

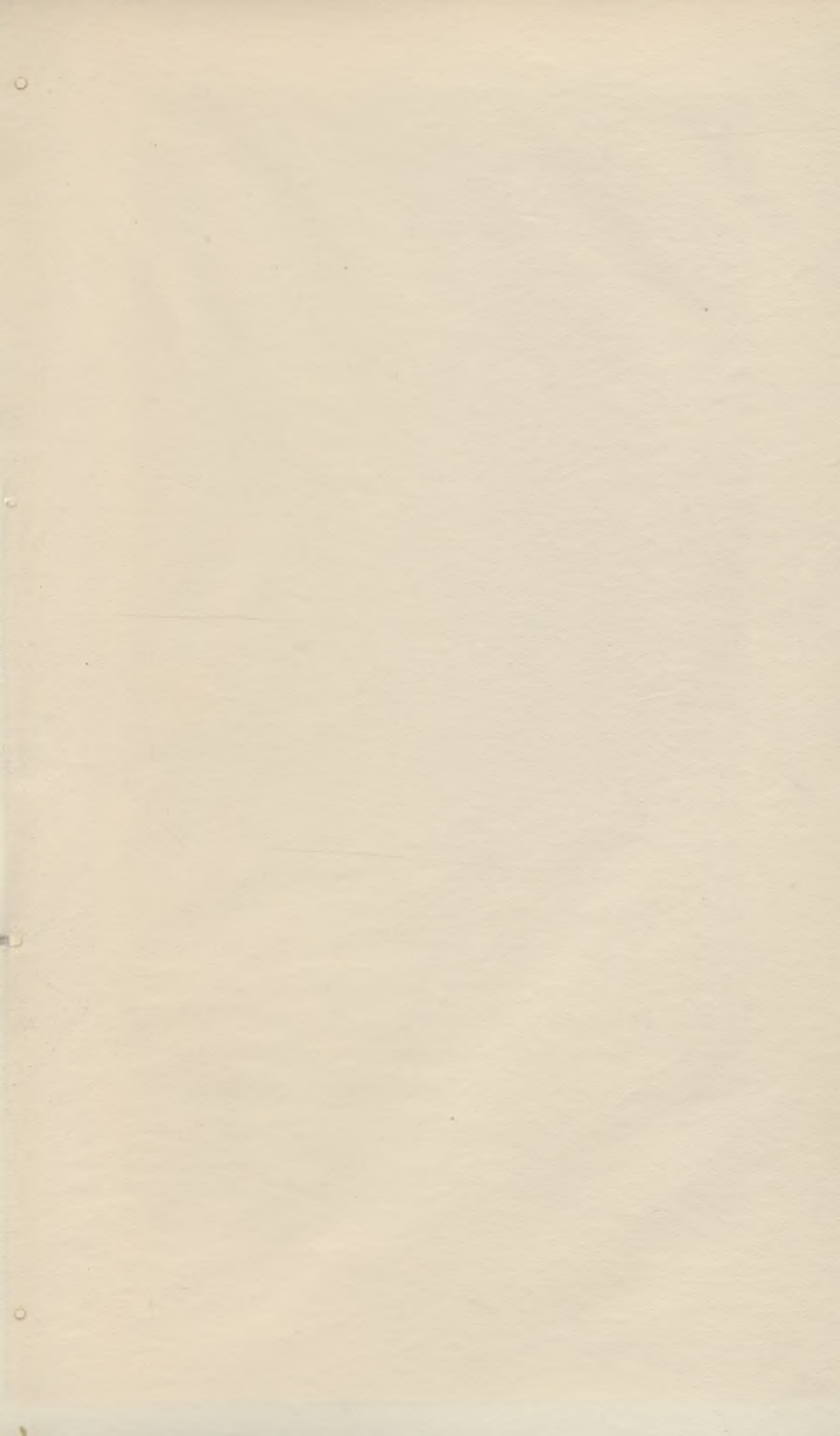
<sup>1)</sup> Mylnie tamże nazwany portretem córki Filipa IV z pierwszego małżeństwa, Maryi Teresy, późniejszej żony Ludwika XIV.

A przecież przy całej karykaturalności stroju i brzydocie modelu, niepodobna nie podziwiać tego portretu, gdy się uwzględni malarską stronę dzieła, tę skalę barw, niekrzyczących a spływających się w przepyszną harmonię, to niezrównane lśnienie karnacji, zadziwiającą wytworność w całym stylu. Nie ma widocznie tak brzydkiej i niegustownej toalety, nie ma tak niewdzięcznego modelu, z którychby mistrz pędzla nie zdołał zrobić arcydzieła malarskiego.

Odrębną kategorię portretów Velazqueza, w które szczególnie obfituje muzeum w Prado, są portrety błaznów, karłów, włóczęgów, niby-filozofów, a nawet idyotów i kalek. Za wieleby to czasu zabrało wspominać szczegółowo o wszystkich tych wielce ciekawych typach, będących specjalnością produkcji mistrza. Ta właśnie wszakże kategoria portretów tak ściśle wiąże się z charakterystycznymi cechami jego produkcji, że choć kilka krótkich uwag poświęcić jej należy.

Trzymanie na dworach królów i możnych, błaznów dla zabawy było bardzo dawnym i ogólnie rozpowszechnionym, choć niezbyt chwalebny obyczajem. Wiadomo powszechnie jak niektórzy z nich wpływową odgrywali rolę i to nietylko w życiu dworskim, ale nawet politycznym. Dziś pasya ta wydaje się nam conajmniej dziwaczną, jeszcze mniej zaś zrozumieć można skłonność do otaczania się rozmaitymi potwornie przez naturę zdefigurowanymi karłami, hydrocefalami i t. d. Wręcz zaś nie do pojęcia jest znajdowanie zabawy w obcowaniu z kalekami umysłowymi, idyotami, pół-obłąkanymi i t. p. i otaczanie się tego rodzaju nieszczęśliwymi, upośledzonymi istotami.

Lubowanie się Filipa IV i jego dworu w towarzystwie nietylko błaznów, ale także kalek i idyotów, należy też niezaprzeczenie uważać za objaw upadku. Obfitował dwór ten









VELAZQUEZ:

Portret królowej Maryi Anny, żony Filipa IV.





w najdziwaczniejsze egzemplarze błaznów, karłów, kalek i półgłówków, których nazwiska i właściwości znane są z archiwów madryckich.

Na życzenie króla przypadło wielkiemu Velazquezowi w udziale portretowanie tych dziwacznych postaci. Nie było to jednak bez precedensu na dworze madryckim. I w tym względzie poszedł Filip IV tylko za przykładem swych antenatów, choć ich o wiele jeszcze prześcignął. Wiemy bowiem, że Karol V miał na swym dworze błazna i to polskiego pochodzenia, „darowanego“ mu przez króla Zygmunta Starego i że jego portret malował Tycyan. Obraz ten niestety spłonął przy pożarze zamku Pardo. Podobnie malarz nadworny Filipa II, Antonis Mor, wykonał portret ulubionego jego błazna, zwanego Pejeron, który to obraz znajduje się w Prado i należy do najświetniejszych prac mistrza.

Filip IV otrzymał od Velazqueza cały zbiór takich portretów. Były one umieszczane w klatkach schodowych i przedpokojach, podczas gdy portrety osób, należących do rodziny królewskiej i dygnitarzy, zdobiły apartamenta królewskie. Dziś te portrety, może raczej dla żartu malowane, niemal przyćmiły swą sławą wizerunki członków dworu; geniusz Velazqueza zniwelował różnice władzy, godności i pochodzenia i wszystkie te dziwolągi i potworki kolegują dziś dumnie z królem, królową i książętami krwi w honorowej sali pałacu Prado.

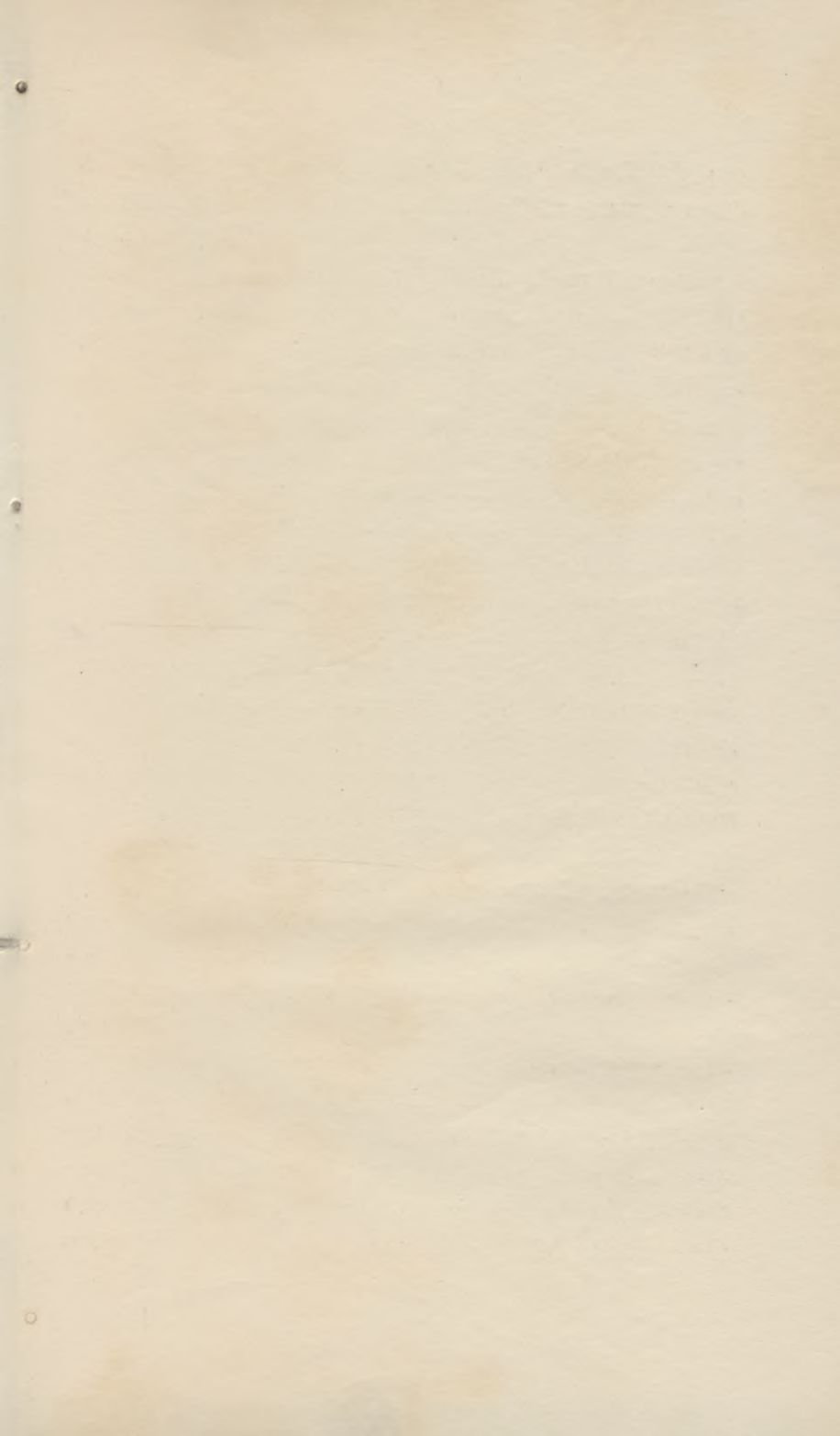
Czy chętnie wywiązywał się mistrz z obowiązku malowania tych wszystkich nieraz potwornie brzydkich i wykoszlawionych typów? Trudno na to dać odpowiedź, lecz raczej domyślać się można, że malował te figury z prawdziwym zamiłowaniem. Dawaly mu one możliwość i sposobność malowania „lekkiego“, często szkicowego i zupełną swobodę

próbowania rozmaitych nowych problematów technicznych i kolorystycznych, pominąwszy już swobodę kompozycji, co wykluczonem było w portretach osób z dworu lub wysokich dygnitarzy. Ponadto, dla mistrza, lubującego się w charakterystyce fizyognomii i postaci, dostarczały te figury mnóstwo oryginalnych i dziwacznych rysów, które interesowały artystę widocznie niepospolicie.

Velazquez we wszystkich tych portretach i studyach nietylko nie przesadzał karykaturalności przedstawianych typów, lecz przeciwnie lubiał raczej dać błazeńskiej powierzchowności pewną pozorną grandezzę i powagę, tak, że żartobliwość tej zewnętrznej wspaniałości poznaje się często dopiero przy bliższem przypatrzeniu się portretowi.

I tak n. p. w niezrównanym portrecie Karła zwanego *El Primo*, który ubrany w piękny i poważny strój w otoczeniu olbrzymich ksiąg i przyborów do pisania wygląda na pierwszy rzut oka na głębokiego uczonego, komiczna strona kompozycji uwydatnia się dopiero z zestawienia tego małego człowieczka z wielką rolą, którą stara się odegrać.

W innych portretach żartobliwość całego założenia jeszcze bardziej jest ukryta. Dość powiedzieć, że mistrzowski pod względem charakterystyki i techniki portret błazna, zwanego na żart *Don Juan d'Austria*, przedstawionego w kostymie granda z tłem pejzażu z bitwą morską, był przez dłuższy czas, gdy się tradycja zatarła, uważany za portret jakiegoś wysokiego dygnitarza. Dopiero w najnowszych czasach stwierdzono, że bohaterstwo tej osobistości jest tylko błazeńskiem, przyczem istotnie musi się wyrazić zdumienie, iż dwór ówczesny wpadł na niesmaczny pomysł nazwania błazna imieniem tak wielkiego narodowego bohatera, jakim był zwycięzca z pod Lepanto, syn naturalny Karola V, Don Juan d'Austria.









VELAZQUEZ:

Portret błazna nadwornego Pabillos de Valladolid.





Jeszcze bardziej seryo ma minę blazen we wschodnim stroju, *Perniu*, przezwany *Barbarossa* <sup>1)</sup>. Wygląda on na jakiegoś srogiego władcę czy bojownika i tylko zdradza go nakrycie głowy, przypominające tradycyjne czapki blazeńskie.

Najpopularniejszym z blaznów dworskich, malowanych przez Velazqueza, jest słynny *Pabillos de Valladolid*. Portret ten pod względem kolorystycznym jest nietylko nieefektywny, lecz nawet ponury, bo niema w nim ani jednej barwnej plamy — czarno ubrana postać na szarem tle. Za to uderza w wyrazie twarzy i ruchu tej figury, będącej wybornym typem gadatliwego blagiera, takie życie i taka *vis comica*, że napróżno szukaćby równego temu efektu w sztuce.

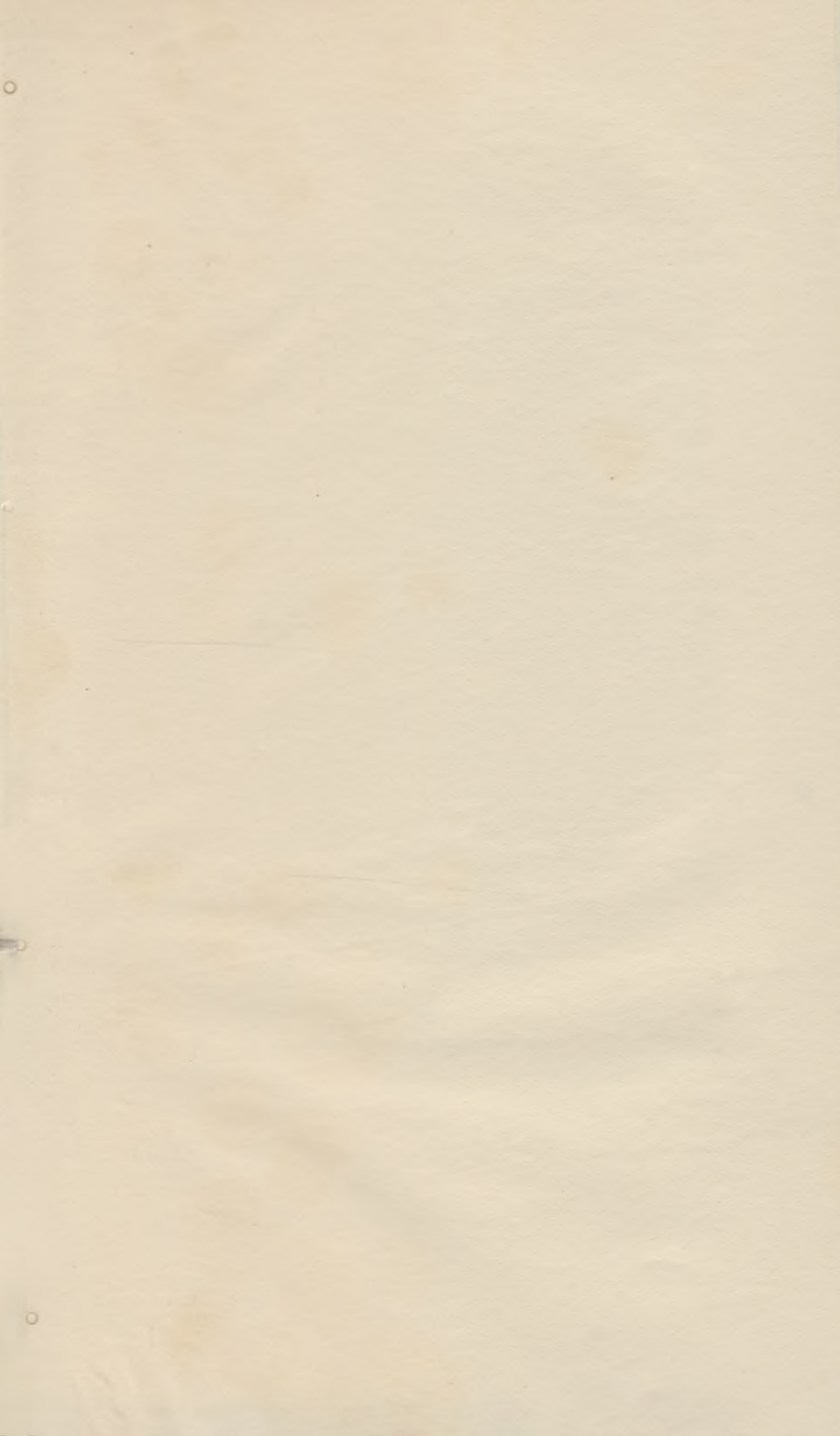
Z karłów najbardziej może typowym jest t. zw. *Antonio el Ingles z psem*. Wątpię, by ten człowieczek był istotnie z pochodzenia Anglikiem, typ bowiem ma raczej hiszpański. Odznacza się też parodią wyborną hiszpańskiej grandezzy, gdyż karykaturalnie dumną miną prześciga najwspanialszych grandów. Chodziło tu widocznie mistrzowi o ten komiczny efekt i dlatego, by go spotęgować, odział karzelka w przepyszny, niezrównanie szeroko i „impressyonistycznie“ malowany kostyum flamandzkiego magnata.

Do tej samej kategorii utworów na żart malowanych należą też dwa sławne portrety starych obdartusów w łachmanach, którym mistrz dał nazwę mędrców starożytności,

<sup>1)</sup> Hiszpański malarz i badacz historii sztuki, Beruete, w dziele swem o Velazquezie uważa portret *Barbarossy* za utwór któregoś z uczniów Velazqueza, nie zaś samego mistrza. Istotnie kolorystycznie jest on słabszy od innych dzieł mistrza, lecz obraz bardzo ucierpiał, a może i nigdy nie był skończonym w szczegółach. Charakterystyka wszakże całej figury jest zupełnie godną samego Velazqueza.

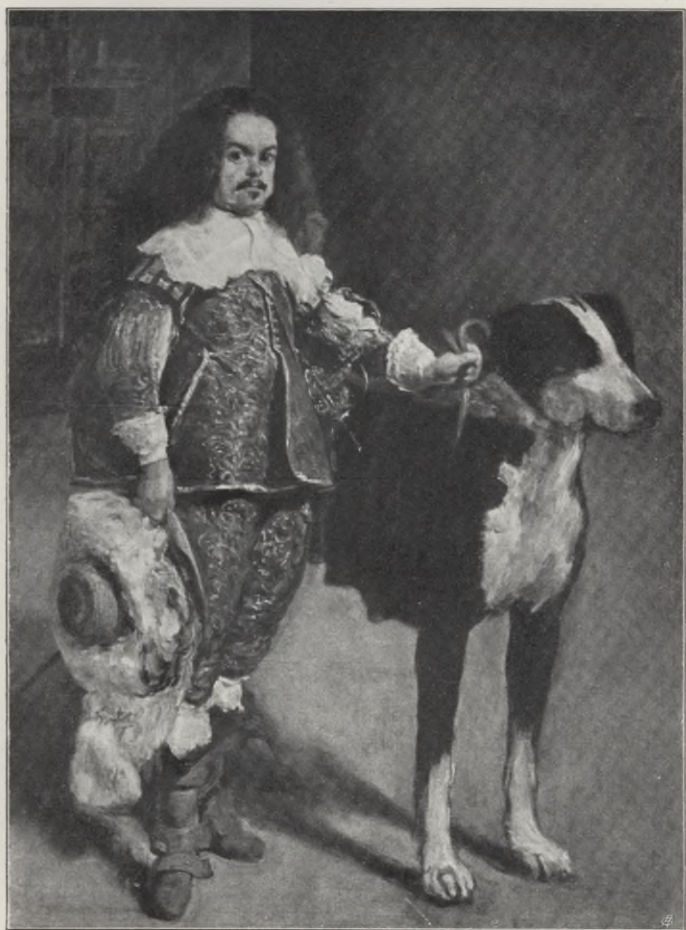
zwąc ich *Esopos* i *Menippes*. Są to zapewne typy włóczęgów lub żebraków ulicznych, lecz robią wrażenie istotnie zdeklasowanych „myślicieli“ lub pseudo-filozofów, wykolejonych maniaków. Ezop jest w wyrazie twarzy raczej oglupiały i dobroduszny, Menippa zaś cechuje wyraz złośliwości, stąd zapewne obdarzenie go nazwą filozofa-cynika. Obaj są niezrównanie charakterystycznymi typami, które raz widziane, ryją się na zawsze w pamięć. I tu brak wszelkich efektów zewnętrznych, monochromia prawie tonów brunatno-szarych, a jednak plastyka wyborna i życie w każdym calu. Technika tych portretów należy do najśmielszych i najlepszych i wskazuje na to, iż malowane one były w ostatnich latach działalności artysty.

O portretowych utworach Velazqueza należałoby jeszcze tę ogólną zrobić uwagę, że mimo ogromnej różnorodności typów i kostyumów, oraz różnorodności stanu osób portretowanych, pewną w nich z małemi wyjątkami dostrzegamy wspólną nutę, a jest nią w wyrazie twarzy i postawie wielka „pewność siebie“ owych osobistości, a nawet duma i arrogancja, albo raczej to, co Hiszpanie odrębną charakterystyczną nazwą zowią: *sosiego*. Z tą pogardliwą miną i uczuciem wyższości patrzą i to zwykle przez ramię na widza Velazqueza królowie, książęta i dygnitarze, a niektórzy z karłów i błaznów przesadzają minę tę jeszcze dobitniej. Lecz wręcz byłoby błędem upatrywać w tym rysie figur portretowych Velazqueza monotonię i brak pomysłowości, tego rodzaju *sosiego* bowiem odpowiadało istotnie charakterowi hiszpańskiemu w ogóle a specjalnie w tej właśnie epoce. Przemawia więc z tych portretów do nas rys charakterystyczny historyczny narodu i czasu, a to z pewnością nie jest wadą, lecz zaletą raczej, gdyż w każdym dobrym portrecie ten rys epoki wystąpić









VELAZQUEZ:

Portret karla nadwornego Antonia el Ingles z psem.





musi i powinien. Wynikiem wszakże tego było, że Velazquez, co zresztą ułatwia, ogólnie rzecz biorąc, sztukę portretową, malował swe postacie z reguły nie w żywszym ruchu, lecz w spokoju, gdyż duma i pewność siebie właśnie przesadnym nieco spokojem zwykła się uwydatniać. Że jednak umiał on oddać także gwałtowną nawet żywość tak w ruchach, jak i w wyrazie twarzy, dowodzi znany nam już portret Pablillosa z Valladolid. W tym obrazie spotykamy właśnie tego rodzaju efekt, bardzo niezwykły zresztą u mistrza i nie powtórzony w żadnym innym portrecie.

Przechoǳę teraz do dwóch wielkich kompozycyi Velazqueza z lat ostatnich, znanych powszechnie pod nazwą *Las Meninas* i *Las Hilanderas*.

Pierwszy z tych obrazów jest pod każdym względem dziełem tak mistrzowskiem i znakomitem, że gdyby trzeba było dać palmę pierwszeństwa jednemu z dzieł malarskich mistrza, jemuby się ona należała. Nazwa *menino* w języku hiszpańskim oznacza pafia, *menina* tedy znaczy tyle co paż kobiecy. Zwano w ten sposób panny z rodzin szlacheckich, dodane do dworu infantek.

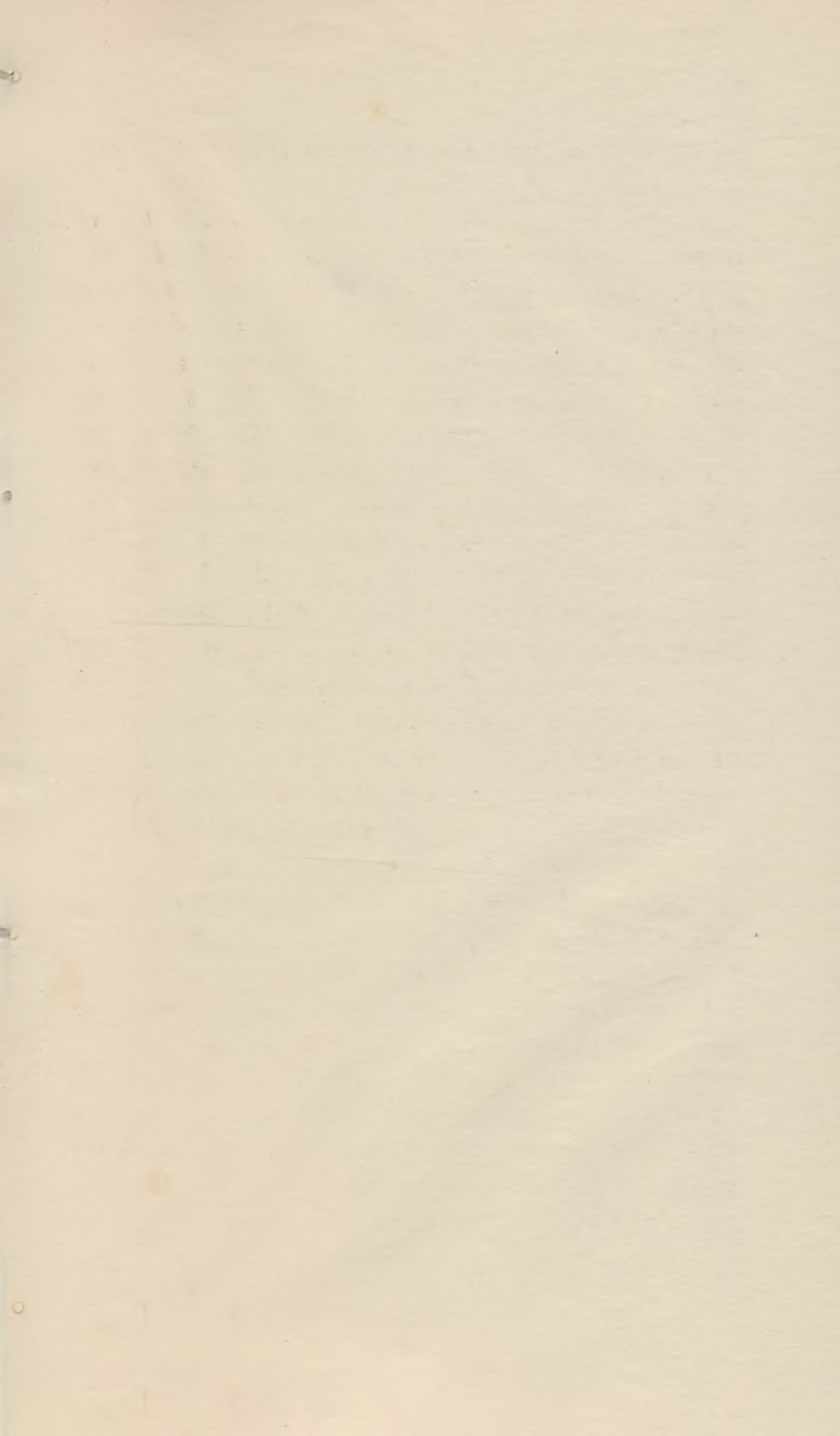
Utwór przedstawia nam *infantkę Małgorzatę Teresę*, córkę Filipa IV z drugiego małżeństwa, z krzątającemi się koło niej dwiema *pannami dworu (meninami)*, parą karłów, oraz innemi osobami należącemi do jej otoczenia. Po lewej stronie obrazu stoi sam Velazquez, zajęty malowaniem płótna znacznych rozmiarów. Scena odbywa się widocznie w pracowni mistrza, przyczem należy ją sobie tak uzupełnić, iż artysta maluje portret króla i królowej, którzy pozują przed nim, niewidoczni na obrazie, bo znajdujący się tam, gdzie publiczność, podczas gdy twarze ich odbijają się w zwierciadle umieszczonem w głębi pokoju. Dwór infantki przypatruje

się zatem scenie pozowania lub też zabawia pozującą królewską parę.

Dzieliu temu słusznie wyznaczono najbardziej honorowe miejsce w muzeum Prado, umieszczając je w osobnym dlań przeznaczonym pokoju z silnem bocznem oświetleniem, odpowiadającym oświetleniu sceny samej na obrazie. W tem doskonałem umieszczeniu ma się istotnie łudzące wrażenie rzeczywistej sceny przed sobą, efekt takiej prawdy, iż z niczem innem w sztuce nie da się to porównać. Jest to we wszystkich szczegółach scena, żywcem schwycona z natury. Nie tylko figury wyborne z akcesoryami dziwacznych toalet zdają się żyć i poruszać na płótnie, ale nadto efekt pokoju i głębi jego, światło padające z drzwi w głębi, słabiej oświetlone figury i przedmioty dalszego planu i jeszcze mniej wyraźne obrazy na ścianach, wszystko to tak w kolorze, jak i perspektywie, jest najwierniejszem odbiciem natury.

Jest to zabawną igraszką losu, że właśnie ten dziwaczny ultrabarokkowy świat, ten dwór egzotyczny wraz ze szkaradną hydrocefaliczną karlicą, mikroskopijnym karzelkiem, z bajecznymi fryzurami, nieprawdopodobnymi krynolinami i innymi szczegółami toaletowemi, przeznaczony był do wywołania w sztuce najbardziej i najprawdziwiej realistycznego efektu. To najlepszy dowód, że nie w temacie samym, lecz w indywidualności malarza, jego darze obserwacji i sile technicznej oddania jej wiernie, szukać należy właściwego źródła realizmu w sztuce.

Interes obrazu podnosi niezmiernie ta okoliczność, że mamy na nim własny portret najautentyczniejszy artysty i to właśnie w akcie malowania. Przekazał on przez to potomności nie tylko swą powierzchowność, lecz pędzle i paletę, a przytem naszkicował swą inteligentną i zgrabną pozę i wyborny









VELAZQUEZ:

Menippes.





ruch ręki przy akcji malowania. Artysta na portrecie tym przedstawia się nam jako nie młody już, lecz zawsze jeszcze bardzo piękny i pelen elegancyi typ wytwornego i rasowego Hiszpana. Szkoda tylko, że co do jednego szczegółu nie wolno nam oddawać się illuzyi. Krucze bujne włosy, które, spadając na szyję, tak pięknie okalają śniadą twarz, są niestety peruką tylko. O tem nie można wątpić, bo na innym portrecie, malowanym przeszło dwadzieścia lat wcześniej, a znajdującym się w Galeryi Kapitoliińskiej w Rzymie, ma Velazquez włosy już nieco przerzedzone. Otóż niepodobna przypuścić, by mu natura sama po latach dwudziestu kilku porost głowy poprawiła <sup>1)</sup>.

Koloryt obrazu jest trzymany ogólnie w t. zw. tonach „zimnych“, dominuje tu więc cała skala barw srebrzystosinych i popielatych, z wykluczeniem wszelkiej jaskrawości. Harmonia kolorytu jest przytem wyborna, tak, iż zapomina się, że jest przecież nieco „wyszukana“. Scena jest oświetlona silnie, choć bez padających promieni słonecznych do wnętrza pokoju w ten sposób, że główne oświetlenie boczne pada na infantkę samą i osoby najbliżej niej stojące, podczas gdy kombinacya drugiego oświetlenia, padającego przez drzwi odchyłone w głębi, przyczynia się niezmiernie do pod-

<sup>1)</sup> Kiedy w latach między 1620 a 1630 we wszystkich krajach europejskich nastąpiła moda noszenia długich na ramiona spadających włosów, wiele osób, którym natura odmówiła bujnego porostu głowy, musiało pomagać naturze i uciec się do peruk. To stało się z czasem coraz częstszem. Kiedy zaś Ludwik XIV nasadził perukę, której nie mógł sprostać najbujniejszy nawet naturalny porost głowy, włosy naturalne w wyższych sferach towarzyskich wyszły z mody zupełnie na czas półtora stulecia. Dopiero huragan Rewolucyi francuskiej zmiotł wiekową »instytucyę« peruki.

niesienia efektu perspektywicznego dalszego planu pokoju. Co do techniki widać sposób malowania niezmiernie zręczny, szeroki wprawdzie, ale nie szkicowy. Zupełnie zgodnie zresztą z racjonalnie zastosowanemi do malarstwa zasadami optyki jest każdy szczegół traktowany tem szerzej, tem bardziej ogólnikowo, czyli „impressyonistycznie“, im dalej jest oddalonym od oka widza lub mniej wyraźnie oświetlonym.

Infantka Małgorzata Teresa, wslawiona tym obrazem, którą zresztą malował Velazquez kilkakrotnie, przedstawia nam się tutaj jako ładne i miłutkie dziecko, blade nieco i anemiczne, ale o niezwykle ciekawej i oryginalnej twarzyczce. Patrzy ze zdziwieniem i dziecinną powagą przed siebie, ubiór zaś jej wraz z niekształtną krynoliną, jakby dla żartu jej dany, czyni ją tem oryginalniejszą. Krótko trwała jej piękność i urok; była później chorowitą i zestarzałą przedwcześnie, a brzydki typ hiszpańskich Habsburgów, spotęgowany w skutek ciągłego żenienia się w rodzinie, wystąpił i u niej z czasem w całej pełni. Wyszła ona, jak wiadomo, za brata matki, a więc swego wuja, cesarza Leopolda I i brzydotą składu ust i wystającej dolnej wargi rywalizowała niemal ze sławnie szpetnym swym mężem.

Nie spłynęło też szczęście na obie gałęzie dynastji Habsburgów, oraz na kraje hiszpańskie i austriackie, z życia tak uroczu przez sztukę Velazqueza spopularyzowanych infantek. Starsza córka Filipa IV wyszła za Ludwika XIV, które to małżeństwo miało być zakładem pokoju po długoletnich sporach z Francją, a stało się źródłem raczej nowych nieszczęść, młodsza zaś była cesarzową niemiecką. Po śmierci Filipa IV wstąpił na tron nieletni Karol II, ostatni z hiszpańskich Habsburgów. Był on chorowitym i w ogóle typowym przedstawicielem zdegenerowania rodu o krwi niezdro-









VELAZQUEZ:

Panny dworskie (Las Meninas).





wej i wyczerpanej. Znamy dobrze jego typową i dziwnie brzydką powierzchowność z współczesnych portetów<sup>1)</sup>. Karol II zmarł bezpotomnie, a pretensye obydwóch infantek, względnie zaś ich potomstwa, do tronu Hiszpanii stały się powodem długoletnich krwawych sporów, znanych w historii pod nazwą wojny o sukcesyę hiszpańską.

Jeszcze o jednym szczególe interesującym, tyczącym się *własnego portretu Velazqueza* w obrazie *Las Meninas*, należy wspomnieć. Na piersi mistrza, ubranego w poważny czarny strój, widnieje krzyż orderowy. Jest to order rycerski św. Jago, który w uznaniu zasług nadany został przez króla naszemu artyście. Podanie<sup>2)</sup> mówi, że kiedy Velazquez pokazał Filipowi ukończony już zupełnie obraz *Las Meninas*, król miał oświadczyć, że jeszcze jednej rzeczy na obrazie brakuje, a wzięwszy pędzel z rąk artysty, własnoręcznie domalował mu dekoracyę rycerską św. Jago na piersi. Piękne to podanie jest niestety legendą tylko i, jak stwierdzono źródłowo, nie odpowiada rzeczywistości. Przepisy tyczące się nadania orderu Sant' Jago były wówczas tak surowe i skomplikowane, że król nie mógł go nadać arbitralnie podług swego uznania komu chciał, lecz musiał być przeprowadzony poprzednio proces przed Radą orderową dla stwierdzenia, czy kandydat odpowiada przepisany warunkom, czyniącym go godnym tego odznaczenia. Został tedy i co do Velazqueza przeprowadzony tego rodzaju proces i to długi i rozwlekły, którego

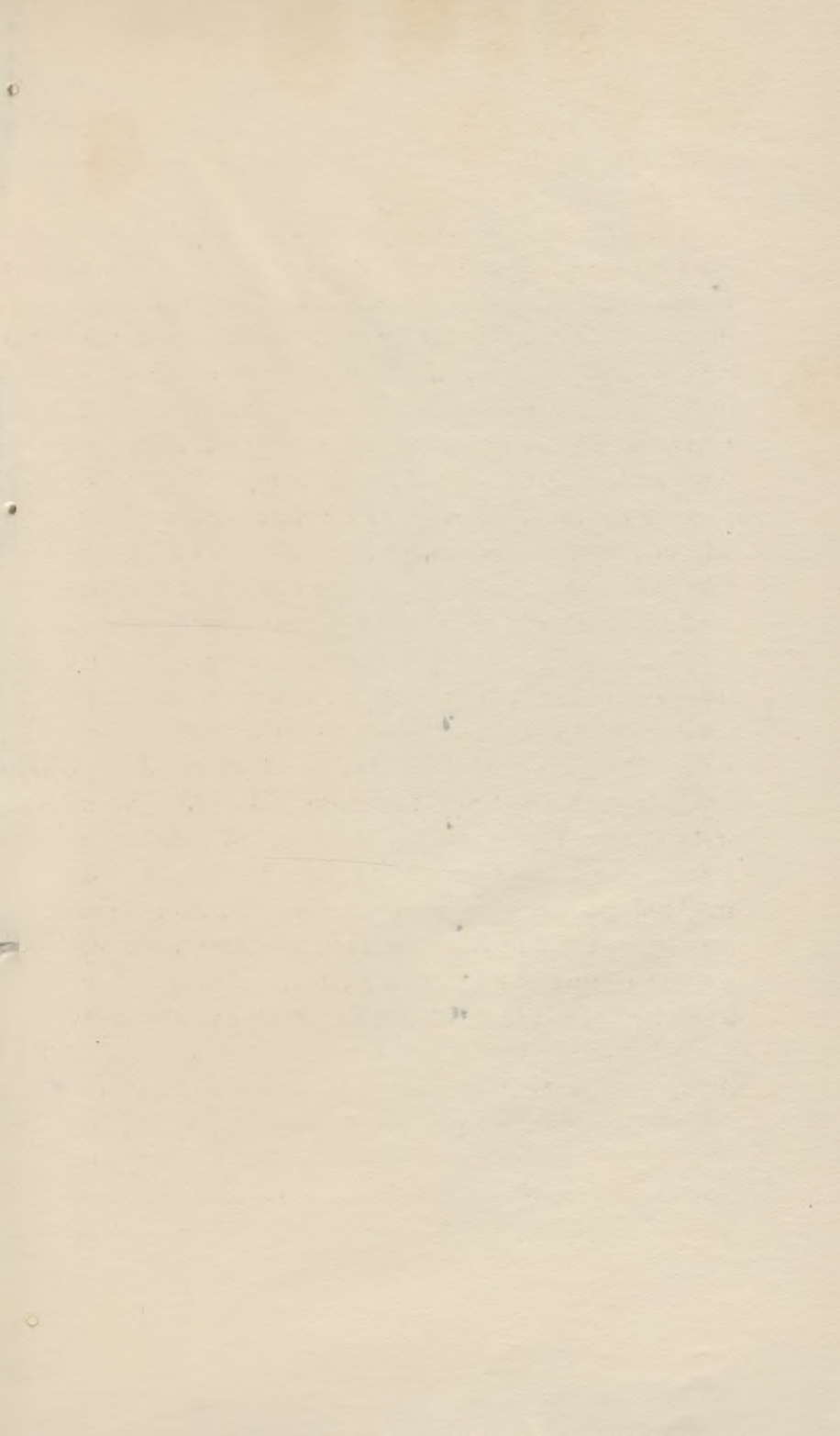
1) Dobre portety Karola II, pędzla Juan'a Careño de Miranda, znajdują się w Muzeum wiedeńskim, w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie i w Galeryi hr. Harrach'a w Wiedniu.

2) Wspomina o tem podaniu, uważając je za fakt prawdziwy, Palomino.

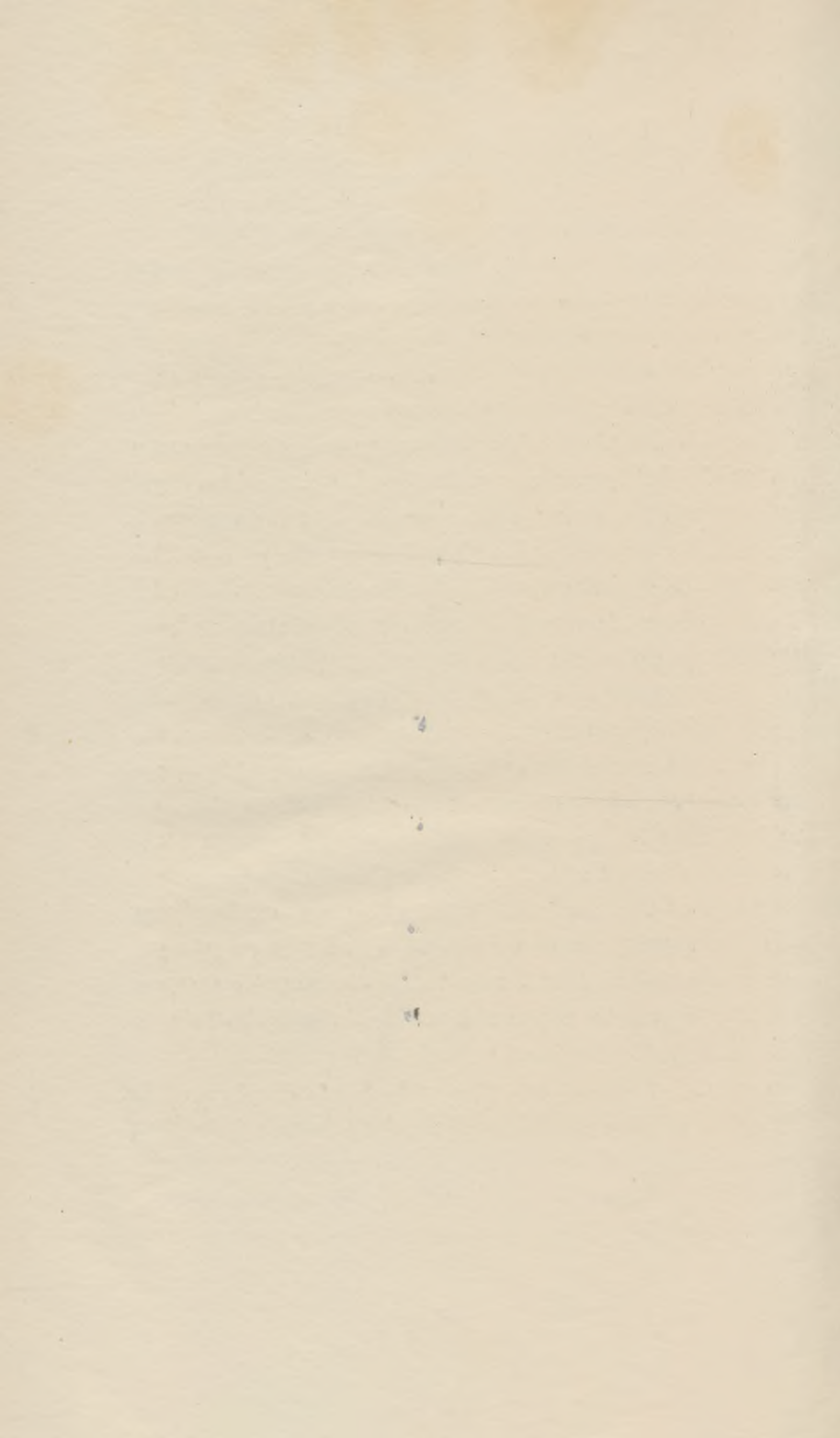
wielce interesujące akta przechowane są w archiwach madyryckich.

W procesach tego rodzaju musiano stwierdzić, że proponowany kandydat nie tylko pod względem swego zajęcia, zawodu, charakteru i t. d. na tego rodzaju odznaczenie zasługuje, lecz nadto, że pochodzi ze szlacheckiej rodziny tak po mieczu, jak i po kądzieli i że w żyłach jego nie ma krwi „obcej“, Hiszpanom wstrętnej, mianowicie maurytańskiej lub żydowskiej. Dalej należało do warunków uzyskania tego orderowego rycerstwa wykazanie, że się jest ukwalifikowanym do życia rycerskiego, a w szczególności, że się posiada konia, umie dzielnie konno jeździć i władać rycerską bronią. Warunki to, jak widzimy, któreby niejednego nowoczesnego „rycerza“ orderowego wprowadziły w wielki ambaras.

Proces Velazqueza przed surowo i widocznie niezbyt dlań przychylnie usposobioną Radą orderową przeciągał się niezmiernie. Trudności sprawiało udowodnienie hidalgii rodziców, szczególnie matki, bo jak się zdaje, rodzina ojca (Silva) była szlacheckiego pochodzenia. Musiała wreszcie przyjść w pomoc dyspensa, której w tym razie udzielał papież. Najciekawszą wszakże jest rzeczą, że zachodziła zdaniem Rady jeszcze jedna trudność. Wprawdzie co do osobistej szanowności kandydata nie mieli członkowie Rady najmniejszych wątpliwości, a także stanowisko oficjalne Velazqueza, jako marszałka pałaców królewskich, uzasadniało takie odznaczenie, ale miano artysty jedną rzecz przeciw do zarzucenia, a to, że był — malarzem! Malowanie za wynagrodzeniem wydawało się bowiem członkom Rady zajęciem niezgodnym z godnością rycerza, wręcz nawet ubliżającym rycerskiemu stanowi. Dopiero kiedy przesłuchiwani rzeczoznawcy, między którymi był także sławny artysta, malarz









CLAUDIO COELLO:  
Portret króla Karola II.





i rzeźbiarz Alonso Cano, zeznali, w sposób zresztą niezupełnie z prawdą zgodny, że Velazquez maluje nie zawodowo, lecz tylko dla własnej i króla przyjemności i obrazów nie sprzedaje, rozwiał to skrupuły członków Rady orderowej<sup>1)</sup>.

Drugą kompozycją światowej sławy z ostatnich lat życia artysty są t. zw. *Las Hilanderas*, prządki a raczej *Robotnice w pracowni tkanin*. Dla poznania przeobrażenia się zupełnego manieri mistrza jest ten właśnie obraz najbardziej charakterystycznym. Tu bowiem w traktowaniu przedmiotu, technice, oraz oddaniu efektów światła widzimy go na takiej drodze, iż mamy prawo stanowczo określić ją nowoczesnym mianem „impressjonizmu“.

Scena, będąca przedmiotem obrazu, rozpada się na dwa oddzielne, nie mające ze sobą żadnej bliższej styczności plany. Na pierwszym planie widać w izbie robotnice przy robocie przędzenia. Światło, nie silne, pada tu z dwóch stron, oświetlając wewnątrz niejednostajnie, żywo niektóre części sceny i figur, zostawiając środkową część obrazu w cieniu. Na drugim, dalszym planie, widać drugi pokój, do którego się dochodzi po stopniach, nierównie silniejszem oświetlony światłem. Tam tło pokoju tworzy rozwieszony na ścianie tkaną kobierzec, przedstawiający jakąś scenę mitologiczną z figurami, przed nim zaś stoi parę pań, należących, sądząc po kostymach, do wyższych sfer towarzyskich, które tkani nie się przypatrują.

Niezwykle trudny problemat oświetlenia, przedstawiony na obrazie, widział zapewne Velazquez nieraz w naturze i musiał go on uderzyć i zainteresować. Jako marszałek pałaców

---

<sup>1)</sup> Co do bliższych szczegółów tego wielce interesującego procesu odsyłam czytelnika do dzieła Justi'ego.

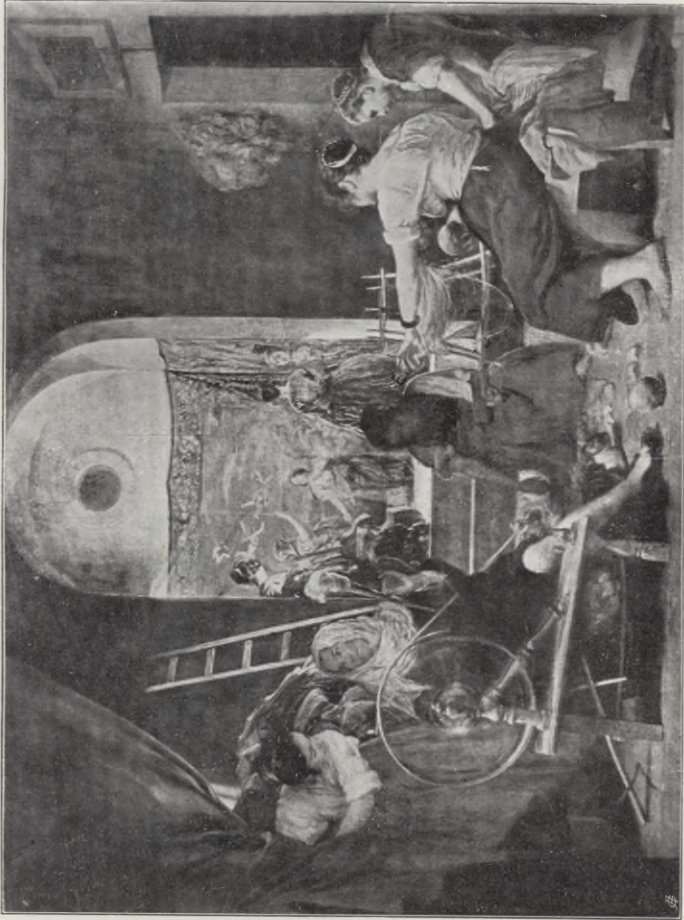
królewskich bywał niezawodnie często w pracowni tkanin, bo miał nawet nad temi pracowniami pewien nadzór. Tem sobie tłómaczyć można wybór tematu, na owe czasy tak całkiem niezwykłego i oryginalnego. Uprzytomnijmy sobie bowiem, że to pierwszy obraz, przedstawiający temat, że tak powiem „fabryczny“, temat ludzi z niższych warstw przy pracy. Przedtem warstwy niższe ludności przedstawiano bądź jako odosobnione typy i studia, bądź raczej przy zabawie lub pijatyce. Już z tego względu technie obraz wybitnym „modernizmem“.

Lecz założeniem, które sobie obrał, przedstawia nam się tu Velazquez w wyższym jeszcze stopniu jako poprzednik najbardziej „nowoczesnych“ kierunków w malarstwie. Nie szło mu bowiem widocznie tu o nic innego, jak o schwylenie czysto malarskiej strony całego efektu, o odtworzenie wrażenia światła, plam kolorytu, oraz o rysunek aktu figur, wyraz zaś postaci i ich wzajemny, że tak powiem, dramatyczny do siebie stosunek, nie odgrywa tu najmniejszej roli. Technika przytem jest także nową, gdyż malowanie jest już z umysłu i założenia niezmiernie szerokie, tak, że z bliska mamy tylko wrażenie luźnych plam, a dopiero ze znacznej odległości uzyskuje się efekt właściwy. Moje oko n. p. wymaga odstąpienia na całą szerokość wielkiej sali, w której wisi obraz, a więc na odległość 20 kroków, bym odniósł właściwe wrażenie. Jeżeli dodamy, że obraz jest trzymany w tonach jasnych i przejrzystych i że problemat „rozlewania się“ światła, oraz zmieniania się barwy lokalnej pod wpływem „połysku“, wręcz jako jedno z głównych zadań mistrz sobie tu założył, przekonujemy się ze zdziwieniem, że mamy tu do czynienia z malarskim dążeniem do rozwiązania problematów, które właściwie zwykliśmy









VELAZQUEZ:

Robotnice w pracowni tkanin (Las Hilanderas).





uważać dopiero za rezultat postępu artystycznego końca XIX wieku.

Istotnie *Las Hilanderas* robią wrażenie czegoś tak „nowoczesnego“, że trzeba sobie przypomnieć sztukę najnowszej doby, by znaleźć coś analogicznego. Malarze tacy, jak n. p. Roll lub Uhde, w najszcześniejszych kreacyach zbliżają się do tej manieri, chociaż śmiało można powiedzieć, że żaden z najlepszych nowoczesnych artystów wielkiemu mistrzowi nie dorównuje. Cały bowiem obraz tchnie światłem, i życiem a rzeczywistość i natura oddane tu są bez najmniejszego natężenia i z łatwością niezrównanego wirtuoza, malowaniem lekkim jak szkic.

W ogólnym efekcie razi tylko nieco okoliczność, że obraz jest gorzej zachowany od innych dzieł mistrza, będących przeważnie w doskonałym stanie i że ma pewne i to niezbyt zręczne poprawki i restauracye.

Jeżeli porównamy *Las Hilanderas* z dawną manierą Velazqueza z lat młodości, to widzimy różnicę olbrzymią, którą ze stanowiska czysto malarskiego należy uznać jako zadziwiający postęp. Znikł koloryt *tenebroso*, znikło nieprawdziwe w scenach kompozycyjnych oświetlenie pracowniane i technika pedantyczna; tłuste *impasto* i pracowite podmalowywanie tła ustąpiły miejsca malowaniu farbami rozrzedzonymi, nakładanymi cienką warstwą pokrywającą zaledwo płótno, przy pościągnięciach pędzla śmiałych i pewnych. Jest to ewolucya artystyczna wręcz fenomenalna, jakiej żaden z artystów nie przeszedł. Jeżeli porównamy *Las Hilanderas* z dziełami młodości, musi nas przejąć najwyższym podziwem dar opanowania wszystkich tajemnic techniki malarskiej, do którego zdołał się wzbąć artysta. Z drugiej wszakże strony żal nas zbiera, że na tym najwyższym szczeblu rozwoju idzie właściwie mi-

strzowi już tylko o efekt całości, charakterystyka zaś twarzy, tak mistrzowska w innych obrazach, jest tu pominięta i traktowaną jako rzecz podrzędna i bez znaczenia.

Portrety lat ostatnich i wspomniane powyżej dwie większe kompozycje przedstawiają nam Velazqueza u szczytu techniki i kolorystycznego malarskiego rozwoju. Pytanie wszakże, jaki na tej podstawie wydać sąd ogólny o jego kolorycie, jest przecież zawsze jeszcze wątpliwem, tak, że zdania w tym względzie są bardzo podzielone. I tak jedni, jak n. p. Beulé, nazywają artystę największym kolorystą między malarzami, podczas gdy inni zdania tego wcale nie podzielają. Angielski pisarz Wilkie mówi n. p., że koloryt właśnie jest *the weak point* sztuki Velazqueza, bo jest zimny, przeważnie ciemny i bez przejrzystości. Ta różnica zdań tem się tłumaczy, iż istotnie odpowiedź na pytanie, czy Velazquez jest „kolorystą“, nie jest łatwą i bardziej skomplikowaną, jak co do innych malarzy. Jeżeli go się porówna z tak świetnymi kolorystami, jak Rubens lub Tycyan we wcześniejszych swych pracach, to blaskiem kolorytu z pewnością im nie dorównuje, przeciwnie, obrazy jego wobec dzieł tamtych mistrzów wyglądają jak przysypane popiołem. Koloryt wszakże jego jest przecież dla znawcy niezmiernie ujmujący. Przedewszystkiem bowiem czuje się, że Velazquez nie maluje nigdy dla samego kolorytu, jak wielu innych. Umie on w nieporównany sposób w każdym obrazie, nawet w obrazach prawie monochromicznie malowanych, rozwiązać zadanie kolorystyczne w sposób naturalny, a zarazem niezmiernie wytworay, uczynić obraz harmonijnym i to bez wysiłku i wyszukania, przeciwnie, jakby przypadkowo i od niechcienia. Umie on dalej unikać w kolorycie wszystkiego, co krzyżące, wykluczyć wszelkie „klócenie się“ barw. Wstrę-



tnem mu jest też gonienie za efektem czysto barwnym, któryby mógł osłabić charakterystykę postaci lub zatrzeć efekt prawdy w całości obrazu. Stąd obrazy jego są trzymane przeważnie w tonach zimnych, nie ma w nich nigdy „złocistości“ Tycyana i Giorgiona, która jest przeciż, temu zaprzeczyć nie można, przeważnie „upiększaniem“ przyrody.

Maluje też mistrz z większą prostotą, niż wielu z pomiędzy najznakomitszych artystów, nie stara się o efekta światłocienia, nie zna również efektów sztucznego lub wyjątkowego, niezwykłego oświetlenia, które n. p. stanowią tak ogromny, tajemniczy urok obrazów Rembrandta. Koloryt Velazqueza musimy nazwać „prozaicznym“, może w porównaniu do owych mistrzów, umiających naturę ustylizowaniem upiększyć lub otoczyć wyjątkowym urokiem. Za to jednak pod względem przekonującego odtworzenia natury przez podanie nam nie tego, co jest wyjątkowem i rzadkiem, lecz tego, co jest typowem i charakterystycznem, nie ma on sobie równego.

Łatwo zrozumieć, że do malowania religijnych obrazów nie miał Velazquez wybitnej skłonności. Był z usposobienia zbyt przekonany realistą, by mu było łatwem fantazyą dośpiewać sobie to, co temat religijny ze sobą przynosi. Najbardziej zapewne odpowiadałoby jego usposobieniu przedstawianie scen religijnych w formie realistycznych obrazów rodzajowych. Tego rodzaju *genre* wszakże około połowy XVII wieku nie był w modzie w krajach romańskich. We Włoszech nie lubiano tego nigdy; w Hiszpanii już zaniechano. Męczeństwa i ekstazy, to były ulubione temata malarzy religijnych w romańskich krajach w połowie XVII wieku. Szczególnie w męczeństwach lubowano się w takim stopniu,



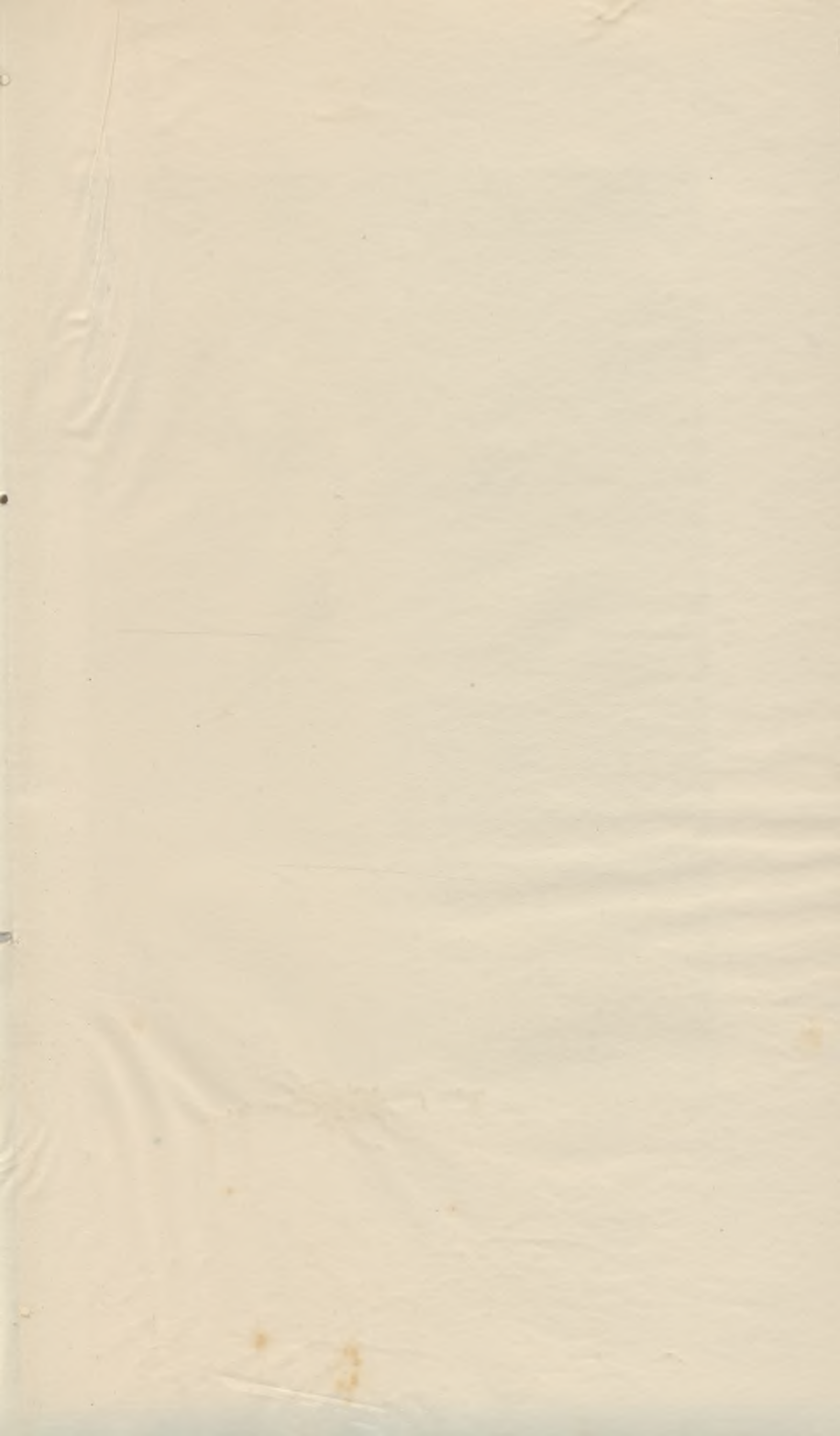
iż nawet natury artystyczne, tak łagodne i słodkie, jak Guido Reni, Domenichino i Carlo Dolci, przelewały krew strumieniami na swych płótnach.

Velazquez nie poszedł za tym prądem. Wprawdzie niektórzy realiści, jak Ribera i szkoła neapolitańska, lubowali się właśnie w przedstawianiu scen męczeńskich, lecz tego rodzaju realizm wymaga przecież wielkiej domieszki fantazyi, tak, jak w literaturze obok skłonności realistycznej potrzeba wiele wyobraźni dla stworzenia tak przejmujących opisów, jak n. p. męczeństwo Azyi w Sienkiewicza *Panu Wołodyjowskim*.

Odmiernym był realizm Velazqueza, miał on raczej charakter artystycznego „pozytywizmu“. Nie chciał sobie artysta „wyobrażać“, a może i nie mógł, rzeczy, tak zupełnie odmiennych od tych, na które patrzył. Nie pociągały go tedy wcale ulubione w owym czasie temata religijne. Okoliczności jednak spowodowały, iż musiał od czasu do czasu podjąć się wymalowania obrazu religijnego. I z tych niewielu dzieł najlepsze właśnie okazy zawiera Prado.

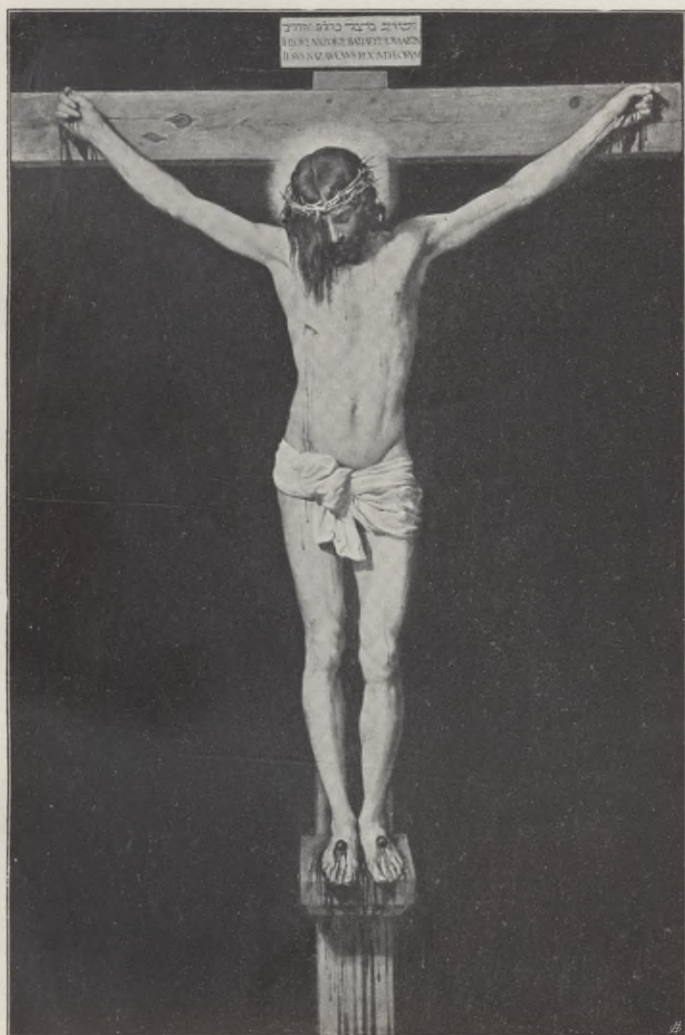
Najsławniejszym religijnym jego obrazem jest *Chrystus na krzyżu*, dzieło, przez wielu wielbione nawet nieco ponad rzeczywiście wartość. W pojęciu tematu nie chciał widocznie mistrz dać się uwieść skłonności realistycznej i poszedł świądomie i widocznie z założenia w kierunku idealistycznym. Przedstawił nam tedy blade ciało Ukrzyżowanego, bez znaczniejszej ilości sączącej się krwi, w czym właśnie zwykle lubowali się Hiszpanie, bez wyprężenia muszkułów i bez wydłużania efektu obwieszenia ciała. Kładzie on widocznie główną wagę na rysunek ciała nagiego, którego formy i proporce są też tu niezmiernie piękne i szlachetne.

Co się tyczy twarzy, to, jak wiadomo, rzecz jest tak przedstawiona, iż na pochyłoną twarz spadają z jednej strony









VELAZQUEZ:  
Chrystus na krzyżu.



długie włosy, zaciemniając przez to, a nawet zasłaniając tę część twarzy. Czemu sobie wytłómaczyć ten niezwykle pomysł? Mojem zdaniem jest wielce prawdopodobnem, że mistrz poprostu obrał ten zręczny wybieg, ażeby uniknąć niezmiernej trudności scharakteryzowania dokładnego twarzy Ukrzyżowanego. Banalnym i konwencyonalnym zapewne być nie chciał, a bał się, że nie sprosta zadaniu, by w przekonywująco, realistyczny sposób oddać wyraz twarzy Chrystusa. Dla malarza, tworzącego zawsze według modelu z natury, obawa ta była aż nadto zrozumiałą. Twarz, o ile ją widać w przedstawieniu mistrza, jest bardzo piękna i ma wyraz cierpienia, lecz spokoju zarazem. Do jakiego wszakże stopnia efekt spadających włosów osłabia wyrazność charakterystyki, poznać z tego, że niepodobna dać odpowiedzi na pytanie, czy Ukrzyżowany jest jeszcze przed śmiercią, czy już po skonaniu.

Drugim, bardzo znanym obrazem religijnym Velazqueza w Prado jest *Koronacya Matki Boskiej*, dzieło, należące do produkcji lat ostatnich. Utwór ten w ogóle mało mnie zachwyca; scena ma charakter zimnego ceremoniału. W typach Boga Ojca i Chrystusa, malowanych widocznie wiernie z modeli, za mało widać wzniosłości; lepszą jest Marya, a najpiękniejsze może głowy aniołków. Kolorystycznie ma natomiast obraz ten wybitne zalety, jest oryginalnym i wielce interesującym, mamy w nim bowiem niemal symfonię tonów wyłącznie fioletowych i blado-czerwonych, co sprawia efekt niezwykle harmonijny a przecież nie monotony.

Wreszcie zasługuje na wzmiankę obraz, przedstawiający nam dwóch świętych starców pustelników (*św. Antoni i św. Paweł*) na tle niezrównanie oddanego skalistego pejzażu, najlepszego, jaki wyszedł kiedykolwiek z pod pędzla wielkiego artysty.



Velazquez jest główną atrakcją galeryi Prado, oprócz niego jednak dwóch jeszcze wielkich współczesnych mu mistrzów tam przede wszystkim gruntownie studyować można: Murilla i Ribere. Każdy z nich reprezentowany jest kilkudziesięcioma egzemplarzami doborowych dzieł i ma podobnie jak Velazquez osobną, poświęconą wyłącznie jego dziełom salę.

Bartolomé Estéban Murillo<sup>1)</sup>, młodszy nieco od Velazqueza Sewillanin, za życia nie miał tak wielkiego powodzenia, jak Velazquez, po śmierci jednak tak w ojczyźnie, jak i zagranicą, zaćmił swą ogromną popularnością wszystkich hiszpańskich malarzy, nie wyłączając nawet Velazqueza. Mamy tu przykład, że czasem właśnie współcześni lepiej oceniają artystów, aniżeli potomność. Istotnie często się to zdarza, że potomni przynajmniej przez pewien przeciąg czasu, zostając pod wpływem zmiennej mody, artystów ubiegłej epoki oceniają mylnie i niesprawiedliwie. Dość zacytować n. p. niedorzeczne lekceważenie graniczące z pogardą, które miały dla zachwycających artystów francuskiej epoki *rococo* całe dwie następane generacje.

Dziś w Prado, porównując Murilla z Velazquezem, nie można się ani na chwilę wahać, któremu z nich przyznać palmę pierwszeństwa. Mojem zdaniem Murillo wobec Velazqueza wręcz gaśnie. Nadto, zgromadzenie razem w tej samej sali większej ilości płócien tego samego artysty, o ile podnosi Velazqueza, o tyle raczej obniża Murilla. Odniosłem to wrażenie co do Murilla tak w Prado, jak i w Muzeum w Sewilli. Uwydatniają się bowiem przez to o tyle silniej wszystkie słabe strony talentu mistrza, jak banalność i jednostajność typów, płytkość w charakteryzacyi figur, a wreszcie

<sup>1)</sup> Ur. w r. 1617, um. w r. 1682.

pewna monotonność kolorytu, którego efekta wprawdzie są niepospolicie zręczne, lecz powtarzają się zbyt często.

Murillo, jak wiadomo, jest malarzem głównie, prawie wyłącznie, przedmiotów religijnych. Temata umiał przeważnie wybierać szczęśliwie z ujmującym sentymentem, dodając im często pewne motywa rodzajowe, co obraz robi nie raz bardziej codziennym, rodzimym i podnosi przez to wzruszenie, które ma sprawić. Temata wszakże artysty nie wszystkie są oryginalne i nowe. Ulubiony n. p. przedmiot *Immaculaty* (t. j. Madonny samej jako dziewicy w niebiańskiej gloryi) malowany był w Hiszpanii już przed Murillem i to bardzo często. Jakkolwiek ten właśnie przedmiot uchodzi nie jako za specjalność Murilla i choć przyczynił się niezmiernie do jego światowej olbrzymiej sławy, to mojem zdaniem n. p. *Immaculata* Ribery w kościele de las Augustinas w Salamance prześciga o wiele wszystkie tego rodzaju glorie i ekstazy malowane przez Murilla.

Jeżeli zapytamy, czemu zawdzięcza Murillo, że przeszedł sławą i popularnością wszystkich mistrzów hiszpańskich, a nawet przez dwa wieki zaliczany był przez wielu w poczet owych kilku, uważanych za najwyższych mistrzów sztuki w ogóle, to powodu należy szukać przedewszystkiem w płytkości sądu publiczności. Mojem zdaniem, nie mówiąc już o Velazquezie, nie dorównywa on siłą talentu z pomiędzy hiszpańskich malarzy także Zurbaranowi i Riberze. Dla ogółu publiczności jednak jest on stanowczo o wiele bardziej od nich ujmującym. W tej to łatwości podobania się szerszym warstwom publiczności leży źródło jego powodzenia.

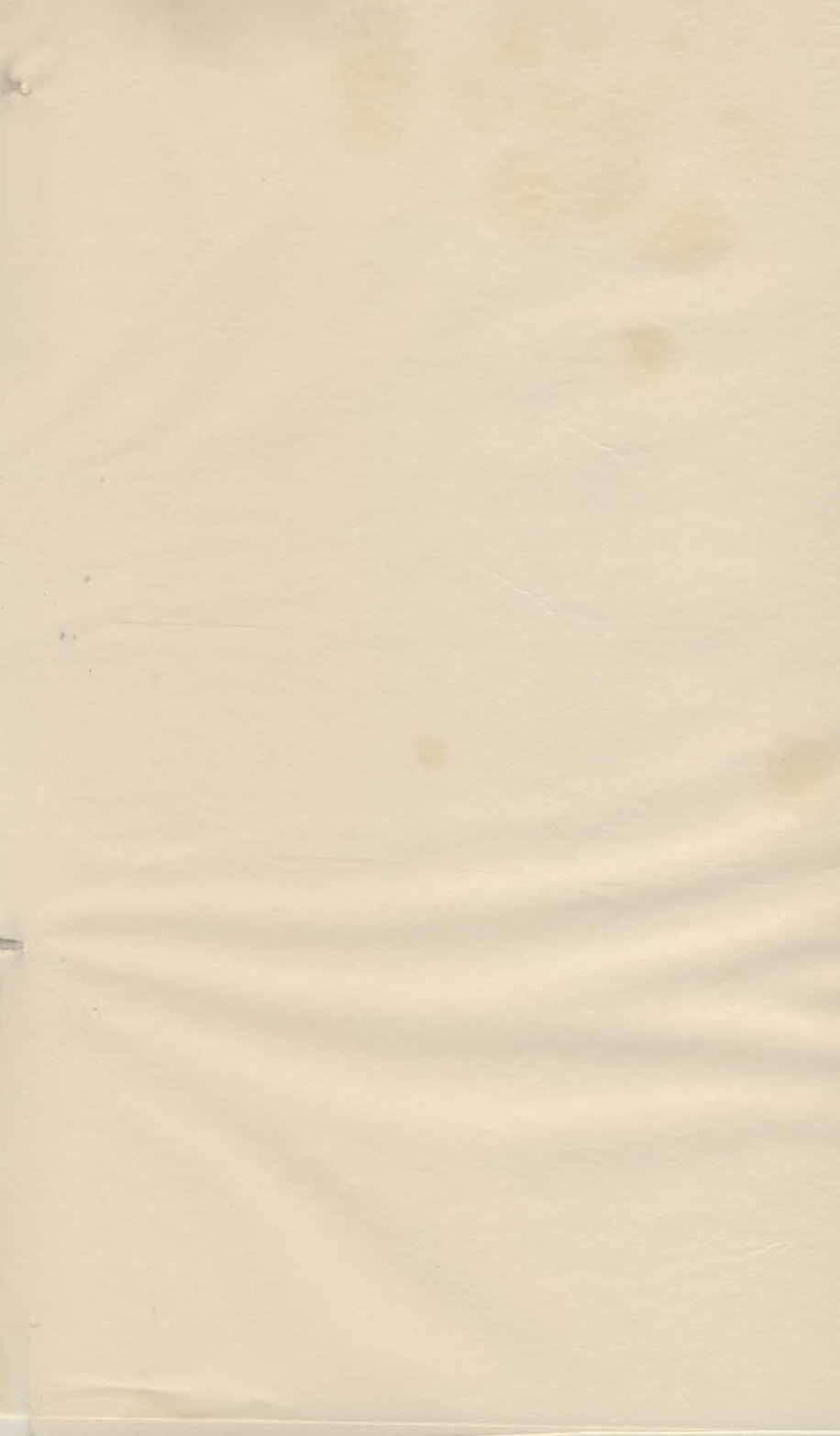
Murilla cechuje przedewszystkiem wielkie poczucie piękna, objawiające się w pierwszej linii we wdzięcznym kolorycie, któremu nadto odrębne mu „omglenie“ (t. zw. *vapo-*



*roso*) nadaje pewien poetyczny urok. Nadto, odznaczają się jego obrazy wyjątkową pięknnością typów, szczególnie kobiet i dzieci, i to może główną jest podstawą jego wyjątkowej sławy. Czy spotyka się jednak w tych pięknych twarzach choćby jedną o prawdziwie przejmującym, trafnie schwyconym wyrazie twarzy? Nietylko gwałtowna bolesć, ale i inne uczucia i objawy wzruszenia są w twarzach jego naznaczone zawsze konwencyonalnie tylko i „na zimno“. Rysunek jego musi się wprawdzie uznać za niezmiernie poprawny, koloryt jest harmonijny i to nawet tam, gdzie znać pewną niedbałość w technice, lecz to wszystko nie wychodzi po za granicę tego, co zowiemy malowaniem „akademickiem“. Iskry geniuszu w tem nie ma. Przy bliższem poznaniu Murillo zdaniem mojem traci, staje się coraz bardziej obojętny, niemal nudny, tak, że nawet sławne jego aniołki wzbudzają podziw wprawdzie i sympatyę, lecz (u mnie przynajmniej) chłodną, zbliżającą się prawie do t. zw. *succès d'estime*.

Według mego zdania Murillo należy do tej mniej więcej kategorii malarzy, co lepsi z pomiędzy Eklektyków włoskich bolońskiej szkoły z XVII wieku, n. p. Guido Reni lub Domenichino i nie zasługuje na większą od nich sławę. Tymczasem przez dwa wieki przeszło sąd o nim był inny. Tłómaczę to sobie tem, iż sztuka odwróciła się od realizmu z czasów Velazqueza, Zurbarana i Ribery, i poczęto cenić wyżej manierę lub to, co zwano „stylem“, aniżeli prawdę. W szczególności zaś przyczyniła się do uzurpowanej wielkości Murilla okoliczność, iż zawsze wielu jest ludzi, którzy, gdy forma przedstawienia rzeczy jest dość zręczna, wzruszają się w obrazie raczej tematem samym, aniżeli prawdą w oddaniu go. Szczególnie wiele kobiet w ten sposób sztukę odczuwa. Wzniesienie więc oczu do









MURILLO:

Św. Elżbieta opatrująca chorych trędowatych.





1911  
Wydawnictwo Politechniki Warszawskiej

góry, załamanie rąk, tu lub ówdzie łaza wisząca na rzęsach lub spływająca po twarzy, te schemata uczucia w sztuce biorze się za objaw prawdziwego uczucia i nie umie się odróżnić, czy po za tym zewnętrznym objawem jest dusza i tętno prawdziwego życia.

Na podstawie sądów zwykle głoszonych o sztuce Murilla, możnaby mi zarzucić, że popełniam błąd kardynalny, przeciwstawiając Murilla kierunkowi realistycznemu, zawsze bowiem błąka się jeszcze po kompendyach historii sztuki zdanie, które widzi w Murillu właśnie jednego z największych i najświetniejszych przedstawicieli realizmu w sztuce. Jego przedstawianie nędzy ludzkiej (n. p. sławna *La Sete* w Caridad w Sewilli), jego kalecy i chorzy pokryci ranami, których widzimy na tyłu obrazach, a wreszcie jego sławne rodzajowe obrazy, przedstawiające uliczników i żebraków, to wszystko bywa przecież cytowane jako realizm *par excellence*.

Niesłusznie, mojem zdaniem. Za przykład niech nam posłuży jeden z najslawniejszych jego obrazów madryckich: *Św. Elżbieta opatrująca chorych trędowatych*. Zdawałoby się, że bardziej jaskrawo-realistycznego tematu wynaleść już nie można. A jakże wygląda cała ta scena? Mimo, że jeden trędowaty skrobie się w głowę, a drugiemu krew z rany spływa, nie wierzy się na prawdę ani w te rany, ani w poświęcenie i narażenie się na niebezpieczeństwo dostojnej księżnej turyngskiej. Cała scena wygląda raczej na ceremonię, podobną do mycia nóg starcom, wykonywanego przez monarchów w Wielki Czwartek, przy czem niewątpliwie nogi musiały być gruntownie umyte już przedtem. Chorzy Murilla tu i gdzieindziej są grzeczni i łagodni, nie ma w nich ani szczerzego cierpienia, ani grozy, ani niczego odrażającego;



„markują“ oni raczej swe rany, brud i kalectwo, w gruncie zaś czuć w nich na zimno ugrupowane modele. I św. Elżbieta raczej pozuje tylko na dobroczynność, nie zapominając ani na chwilę o swej godności królewskiej, podczas gdy otaczający ją pozują na trędowatych, zaznaczając przytem wyraźnie, że są wielce zaszczytzeni względami dostojnej pani.

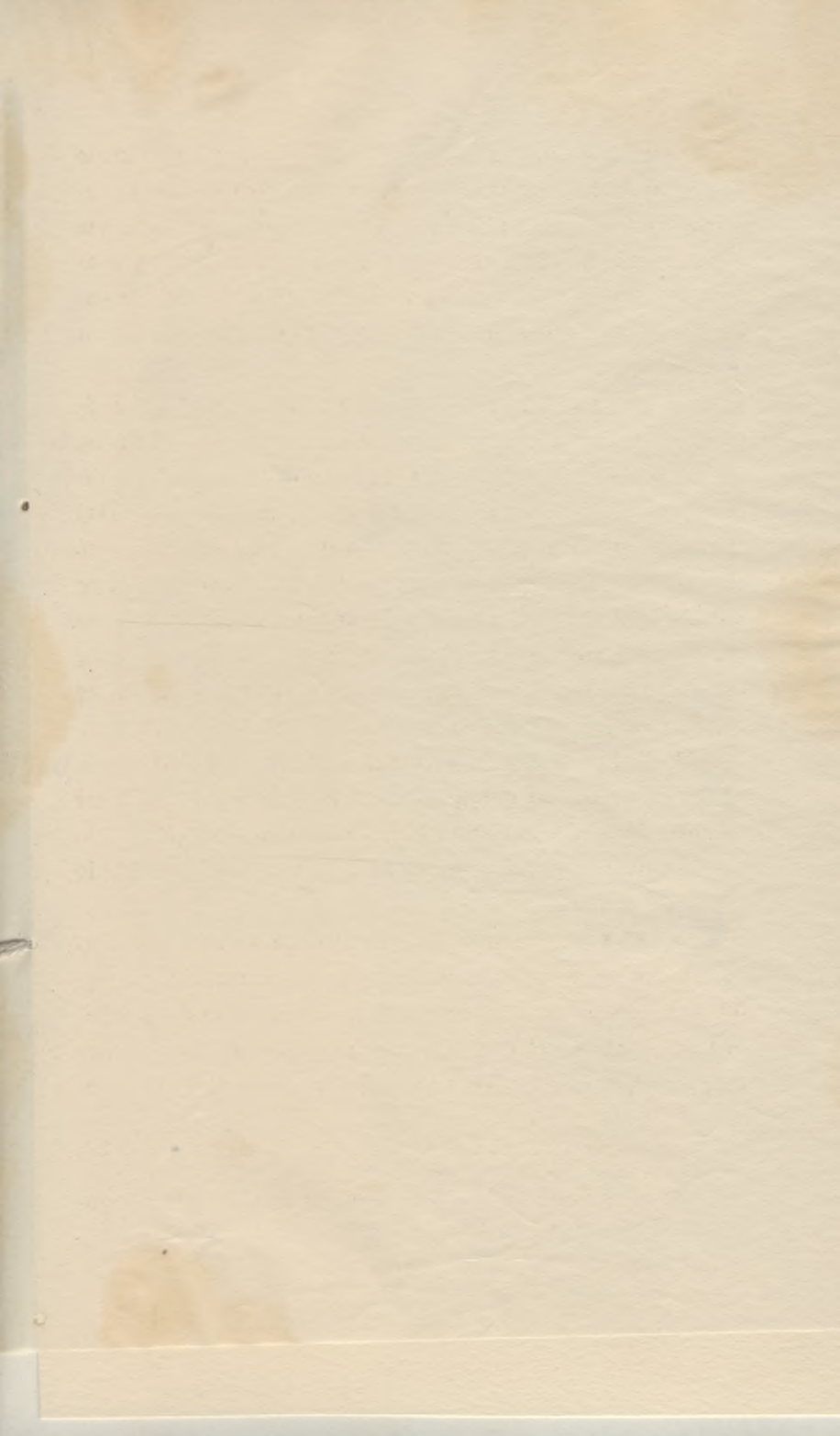
Mógłby mi ktoś może zrobić zarzut, że scena ta, przedstawiona z realizmem zupełnym, musiałaby się stać wstrętną, wzbudzającą obrzydzenie i odrazę, mimo szczytności wyrażonej w niej myśli. Niezawodnie, ale nie ma też koniecznej potrzeby obierać właśnie tego rodzaju tematu. Można być znakomitym malarzem, a nie wymalować przez całe życie ani jednego trędowatego. Jeżeli się ich jednak maluje, to trzeba ich malować jak wszystko inne, z przekonywującą prawdą. Co do mnie, dla „salonowych“ trędowatych nie mogę nie czuć w mem sercu ani wzruszenia, ani nawet sympatyj.

Murillo nie byłby Hiszpanem, żeby nie malował krwi, nędzy i cierpień, dolewając jednak do tego sporą dozę swej różanej wody, jest on realistą tylko na pozór, t. j. dla tych, którzy sami prawdy w sztuce ani nie czują, ani w gruncie nie pragną.

Wręcz odmiennym jest charakter talentu Ribery <sup>1)</sup>. Jest on realistą na wskrós, o temperamentie i skłonnościach wybitnie hiszpańskich. Jakkolwiek większą część życia przepędził we Włoszech, nietylko nie stracił tam swego narodowego charakteru, lecz przeciwnie oddziałał wybitnie w duchu hisz-

<sup>1)</sup> José de Ribera urodził się w r. 1588, umarł zaś w r. 1656. Przeważną część życia przepędził we Włoszech, mianowicie w Neapolu i wywarł wielki wpływ na południowo-włoską szkołę malarską.









RIBERA:

Męczeństwo św. Bartłomieja.





pańskiego sposobu pojmowania sztuki na szkołę malarską neapolitańską. Lubuje on się przede wszystkim w okropnościach, krwi, męczarniach i katuszach <sup>1)</sup>, które maluje w przerażająco prawdziwy sposób. Wiele jego obrazów z tematami jak n. p. ściąganie skóry z jakiegoś Świętego, ćwiartowanie go żywcem i t. p., jest wręcz nie do zniesienia dla osób o delikatnych nerwach.

Co do mnie, jakkolwiek nie lubuję się w tego rodzaju tematach, to jednak wyznaję, że nerwy moje pozwalają mi znieść ze stoicyzmem tortury malowanych męczenników. Nie da się zresztą zaprzeczyć, że spotykamy w tych obrazach często interesujące problemata rysunku lub oddania anatomii i wyrazu twarzy figur.

Ale i innych tematów daje nam Ribera poddostatkiem. W licznych jego „gloryach“, gdzie widzimy bądź to Immaculatę, bądź innych Świętych unoszących się w obłoki, spotykamy nawet często sposób przedstawienia przedmiotu podniosłe idealistyczny. Umie on w tych razach wybierać typy piękne i wdzięczne i wlać im w oczy prawdziwie wiele żaru i ekstatycznego natchnienia. Siłą i szczerością wyrazu prześciga on w tym względzie Murilla.

Jako przykład, niech służy nam obraz przedstawiający *Wniebowzięcie św. Magdaleny* ze zbioru Academia San Fernando. Postać św. Magdaleny była w ogóle ulubionym tematem Ribery, opracowanym przezeń w licznych egzemplarzach. Przedstawia on nam ową nawróconą świętą grzesznicę jako młodą i piękną lub starą, szpetną i wynędzniałą, pokutującą jeszcze lub już odkupioną i wniebowziętą. Zawsze jednak widzimy u jego Magdalen uczucie tak szczere i głębo-

<sup>1)</sup> Podajemy tu jako przykład *Męczeństwo św. Bartłomieja*.



kie, tak przejmujący wyraz modlitwy i skruchy, że coś podobnego spotykamy zresztą rzadko tylko u pokutnie malowanych, nie mówiąc już o żywych, z których wiele żałuje nie tyle może za grzechy, jak raczej za grzechami.

Czem jednak przedewszystkiem odznacza się Ribera, i stanowczo przewyższa Murilla, to przedstawieniem wyrazistych typów męzkich, szczególnie starczych. Całą kolekcję tego rodzaju niezrównanych postaci spotykamy w Prado. Figurują one tam pod firmami rozmaitych Apostołów lub innych Świętych, pustelników i anachoretów, lub też mędrców starożytnych. Jedna głowa bardziej charakterystyczna od drugiej; ci modlą się, inni medytują, a każdy jest szczerym i prawdziwie przejętym. Wszyscy niemal mają srodze wynędzniałe ciało, ale wielką duszę. Gdyby nie pewna monotonia kolorytu i oświetlenia — zawsze bowiem widzimy tu sposób malowania w stylu *tenebroso*, o przesadnie czarnych cieniach — gdyby dalej nie brak owego efektu magicznego oświetlenia twarzy, którym rozporządzał Rembrandt, mogłyby te postacie rywalizować z sławnymi typami starców wielkiego Hollendra.

Po działalności wspomnianych znakomitych mistrzów sztuka hiszpańska, począwszy od drugiej połowy XVII wieku, chyli się do upadku. Z pomiędzy artystów, idących przeważnie śladami Velazqueza i oddających się niemal wyłącznie fachowi portretowemu, dwa jeszcze imiona zasługują na wzmiankę: Juan Bautista del Mazo, zięć i uczeń Velazqueza, malarz niepospolicie utalentowany i niezmiernie zręczny naśladowca mistrza, nie odznaczający się wszakże samoistością i oryginalnością, i Juan Careño de Miranda, portrecista efektowny, zostający pod wpływem dzieł Van Dycka.









RIBERA:

Wniebowzięcie św. Magdaleny.





Velazquez, tak bardzo podziwiany za życia, już w drugiej generacji nie znajduje naśladowców i następców, o tyle więcej ma ich natomiast Murillo, którego ujmująca sztuka stała się dominującym kierunkiem u malarzy religijnych hiszpańskich w drugiej połowie XVII wieku, szczególnie w Sewilli. Lecz owe naśladownictwa Murilla, owe licznie po kościołach i zbiorach hiszpańskich rozsiane „pół- i ćwierć Murille“, gdzie banalni Święci wznoszą oczy do góry, a różowe aniołki wyprawiają akrobatyczne sztuki na żółtawych obłokach, są dla mnie bez głębszego interesu. Jest w nich często zręczna faktura i poprawny rysunek, lecz zarazem nudna konwencjonalność i cikliwość, brak energii, prawdy i życia. Uderza w nich zupełne zatracenie dawnych realistycznych tradycji hiszpańskiej sztuki.

Dopiero u schyłku XVIII wieku nowa wspaniała gwiazda zabłysła na horyzoncie hiszpańskiego malarstwa, a jest nią Francisco de Goya. Artystyczna jego produkcja, będąca owocem przeszło ośmdziesięcioletniego <sup>1)</sup>, niezmiernie pracowitego, choć zarazem niespokojnego i awanturniczego życia, stanowi sama dla siebie całą epokę. I Goyę spotyka się tylko sporadycznie w innych zbiorach sztuki, wszechstronnie można go poznać tylko w Madrycie. Tam Prado zawiera wraz ze szkicami z górą 100 jego utworów, Academia San Fernando zaś kilkanaście doborowych arcydzieł, nie mówiąc już o licznych obrazach i rysunkach, znajdujących się w zbiorach prywatnych.

Goya rozpoczął swój zawód malarski w czasie panowania jeszcze sztuki barokkowej, a raczej *rococo*, główna zaś jego działalność przypada już na czasy stylu *empire*. I je-

<sup>1)</sup> Ur. w r. 1746, um. zaś w r. 1828.



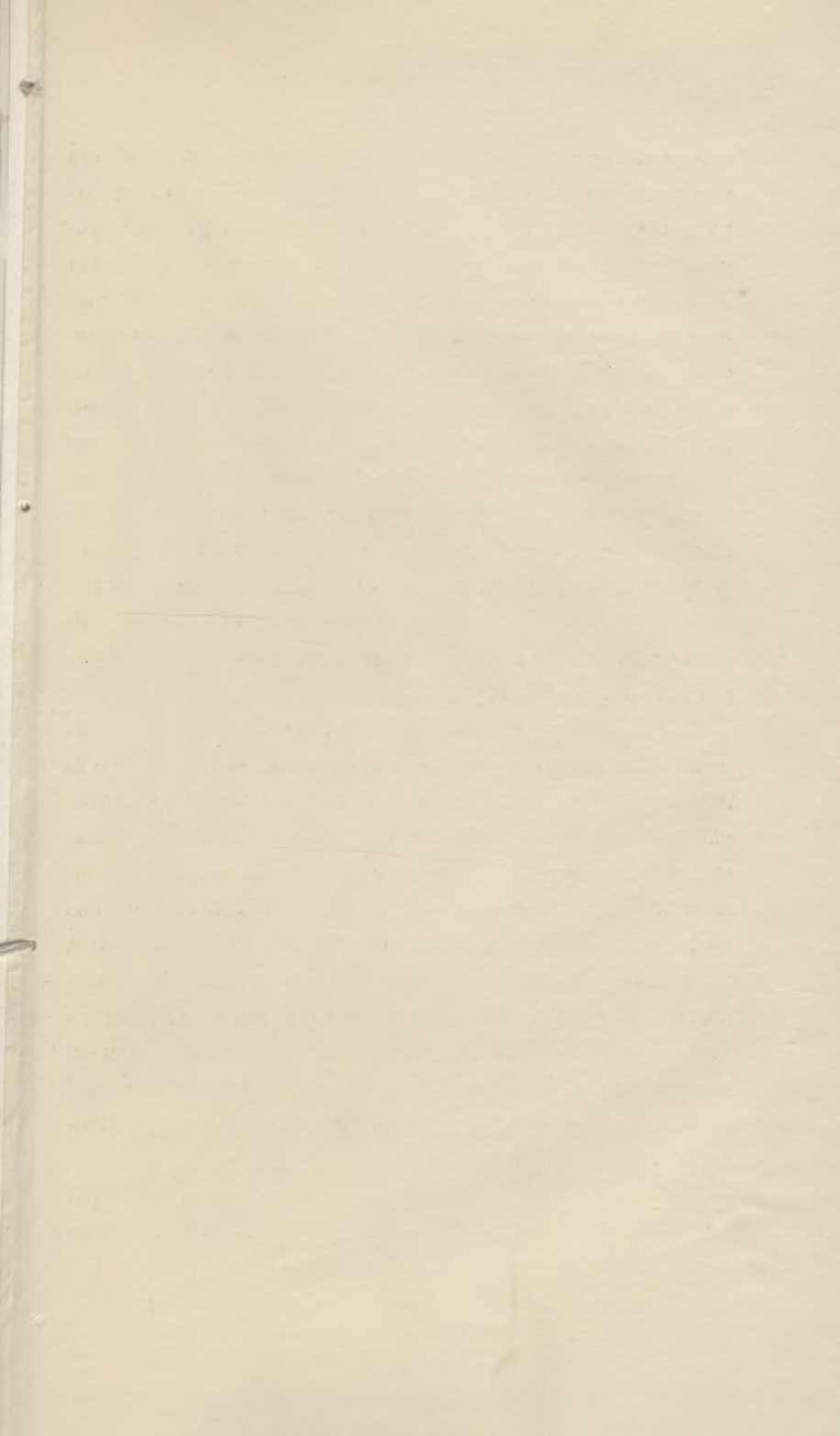
дна ta maniera i druga były wręcz w sprzeczności z naturą i skłonnościami artysty, w obu tych bowiem kierunkach artystycznych tkwi znaczna doza affektacyi, do której ten brutalny naturalista czuł wstręt nieprzezwyczęzony. Ale nawet najbardziej samoistny i genialny artysta bywa i musi być często niewolnikiem, a zarazem, można powiedzieć, męczennikiem mody, dominującej epokę, w której żyje i działa.

Tak też było u Goyi. Niektóre jego dzieła są zupełnie w pętach mody. Wykrochmalone i wyperfumowane *rococo* lub sztywne *empire* przyćmiewa w nich a nawet zgola tłumy potęgę i indywidualność talentu. Często wszakże ta natura rewolucyonisty wylamuje się z pod dogmatów panującej maniery, a wtedy artysta tworzy dzieła, które w owych czasach musiały zadziwiać i przerażać, teńące życiem i gwałtownym ruchem i dochodzące niekiedy nawet do brutalnej przesady lub karykatury.

Goya jest w silniejszym stopniu, niż którykolwiek z dawniejszych malarzy, prekursorem nowoczesnego naturalizmu. Pęta mody, panującej za jego czasów z jednej strony, z drugiej zaś niesłychana impulsywność temperamentu sprawiają, że jest on bardzo nierównym w swych kreacyach. To go przedewszystkiem od Velazqueza różni. Velazquez jest zawsze w równowadze, Goya nigdy. Łączy ich natomiast szczerze dążenie do oddania natury i niezrównany dar obserwacyi, objawiający się w mistrzowskim charakteryzowaniu figur. Pod względem zdolności schwycenia natury żywcem w sposób zdumiewający jest Goya godnym następcą mistrza, co do temperamentu zaś i skłonności artystycznych nieodrędnym synem Hiszpanii.

Na produkeyę artystyczną Velazqueza ograniczająco wpływało, obok jego usposobienia spokojnego, a nawet fleg-









GOYA:

Król Karol IV. z rodziną.





matycznego, stanowisko wyłącznego malarza nadwornego. Gwałtowniejszego temperamentu i mniej związany pętami zależności od dworu, rozciąga natomiast Goya swój zakres produkeyi na temata, dawniej w sztuce rodzimej, a nawet w ogóle w sztuce nie opracowywane. Maluje tedy chętnie sceny uliczne, a ze szczególnem upodobaniem, gwałty, bójki, mordy, sceny z walki byków i t. p. Fachem wszakże jego głównym, któremu największą zawdzięcza sławę, jest, podobnie jak u Velazqueza, portret.

We wszystkich tematach Goyi pociąga artystę najsilniej ta nuta, w której najżywiej drga życie, a więc w scenach ulicznych ruchu, w portretach zaś przede wszystkim spojrzenie. Ponieważ jednak oddanie w postaci gwałtownego ruchu, w twarzy zaś wyrazu oczu i efektu spojrzenia, należą właśnie do najtrudniejszych zadań sztuki malarzkiej, więc nie dziwnego, że malarz, który o to głównie się kusi, często obok niezapomnianych, zdumiewających arcydzieł tworzy rzeczy słabe, a nawet zupełnie chybione.

Mimo przysłowiowej prawie ekscentryczności, miał artysta już za życia niepospolite powodzenie i był przez czas jakiś malarzem nadwornym króla Karola IV z rodu Bourbonów, ożenionego z Maryą Ludwiką ks. Parmy. Zamiłowanie do talentu Goyi, to była jedna z niewielu dodatnich stron tego podupadłego dworu, którego detronizacyę później spowodował Napoleon. Dwór ten bowiem stał w ogóle politycznie, umysłowo i moralnie bardzo nisko. Ale też mu nadworny malarz nie pochlebia wcale. Widzimy to na licznych, wcale nie upięknionych portretach członków dworu królewskiego, najlepiej zaś na wielkiem arcydziele Goyi, przedstawiającem zbiorowy portret *Karola IV z rodziną*. Jest to jeden z najbardziej interesujących obrazów sztuki portretowej w ogóle.

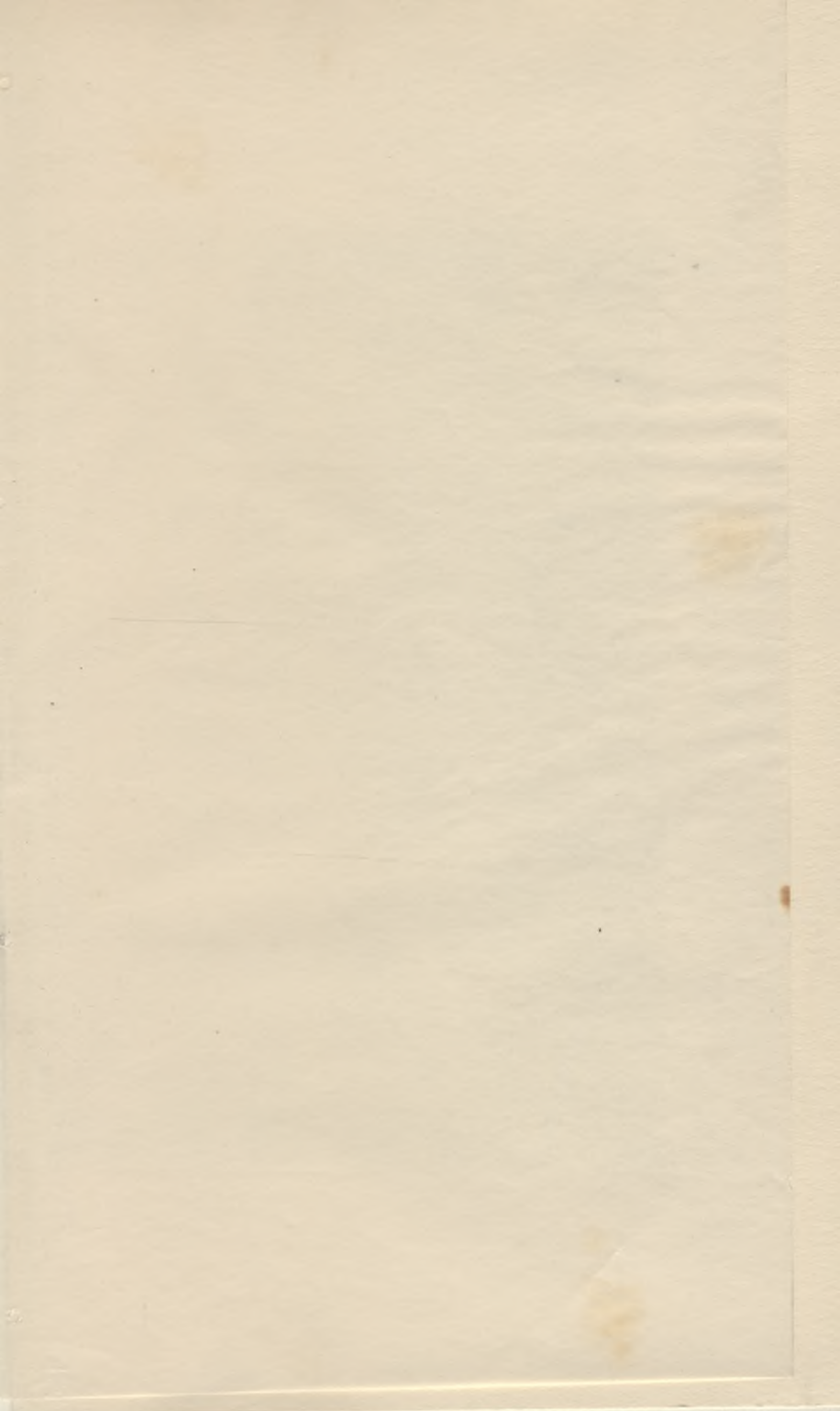


Nie można się oprzeć wrażeniu, że malarz świadomie i z pewną złośliwością, oddał tu całą niskość i śmieszność tej królewskiej rodziny. Wszyscy są niezmiernie wystrojeni i wyglądają typowo *endimanchés*, pozują niezgrabnie, chcąc widocznie robić wrażenie wielkiej godności i wspaniałości, co im się nie udaje wcale. W skutek tego wyglądają równie śmiesznie, jak towarzystwo weselne z przedmieścia, pozujące przed fotografem.

Czy malarz czuł to i zdawał sobie sprawę z tego wrażenia? Domyślam się, że tak, w innych bowiem portretach, gdzie typ go ujmował, umiał nieraz dać postaciom elegancję i gracyę prawie taką, jak to widzimy na portretach wielkiej szkoły angielskiej z końca XVIII wieku. Upiększać i uszlachetniać modele dworu Karola IV nie było jednak zadaniem łatwym, co więcej, nie odpowiadało wcale skłonnościom mistrza. Król wyglądał na niemądrego i ordynarnego mieszczucha, rodzeństwo zaś jego, stary infant i infantka, mieli jeszcze śmieszniejsze miny, co zaś do królowej, była ona podówczas typową starą kokietką i to bardzo złych obyczajów. Pozowali też zapewne wszyscy istotnie tak niezgrabnie przed mistrzem, a ten był zbyt przekonany realistą i miał zbyt wielką dozę humoru i złośliwości, by starać się zatrzeć właściwą tej rodzinie ujemną charakterystykę, zastępując ją jakąś wyszukaną, konwencyonalną, a w tym wypadku wręcz nieprawdziwą gracyą. Lśnią się tedy na obrazie klejnoty, błyszczą hafty i wstęgi, żadnego może malarza paleta nie zdołała nigdy wywołać tak świetnego efektu bogatych kostyumów, lecz blask ten zewnętrzny o tyle silniej uwydatnia duchową próżnię tego karykaturalnego dworu.

Goya był wprawdzie zawisłym od dworu i w zewnętrznych objawach swych zapatrywał nawet dworakiem, w sło-









GOYA :

Portrait Godoya księcia de la Paz.





wach bowiem schlebiał często członkom dworu i dygnitarzom dworskim. W gruncie wszakże zapatrywania jego były wręcz odmienne, o czym przekonujemy się z jego satyrycznych karykatur, w których, jak się domyślają, parodiował także stosunki dworskie. W każdym razie sztuka jego malarska schlebiać nie umiała, zbyt w niej wiele tkwiło nieprzewyżnionego, realistycznego żywiołu.

Uzupełnieniem niejako dworu Karola IV, przypominającym najżywiej moralny jego i polityczny upadek, jest postać *Manuela Godoy'a*, odznaczonego tytułem *principe de la Paz* („księcia pokoju“). Wyborny jest portret jego malowany przez Goyę; należy on do najciekawszych dzieł artystycznych zbioru Akademii San Fernando. Godoy, w skutek względów królowej Maryi Ludwiki, doszedł do najwyższych godności i zaszczytów i był przez czas jakiś wszechwładnym w państwie. Pozbawiony większych zdolności, zdzierca i samolubny, słusznie był znienawidzony przez ludność całą i przyczynił się niezmiernie do tego, że dwór królewski utracił wszelką sympatyę w kraju. Postać Godoya, którego nam artysta przedstawia jako „generalissimusa“ pokrytego orderami, także w wyrazie z pewnością uszlachetnioną nie jest i odpowiada zupełnie haniebnej roli, jaką ten pasożyt odegrał. W twarzy gminnej i całej pozie tego dobrze wykarmionego faworyta królowej znać zadowolenie z siebie, chęć użycia i skłonność do niskich instynktów.

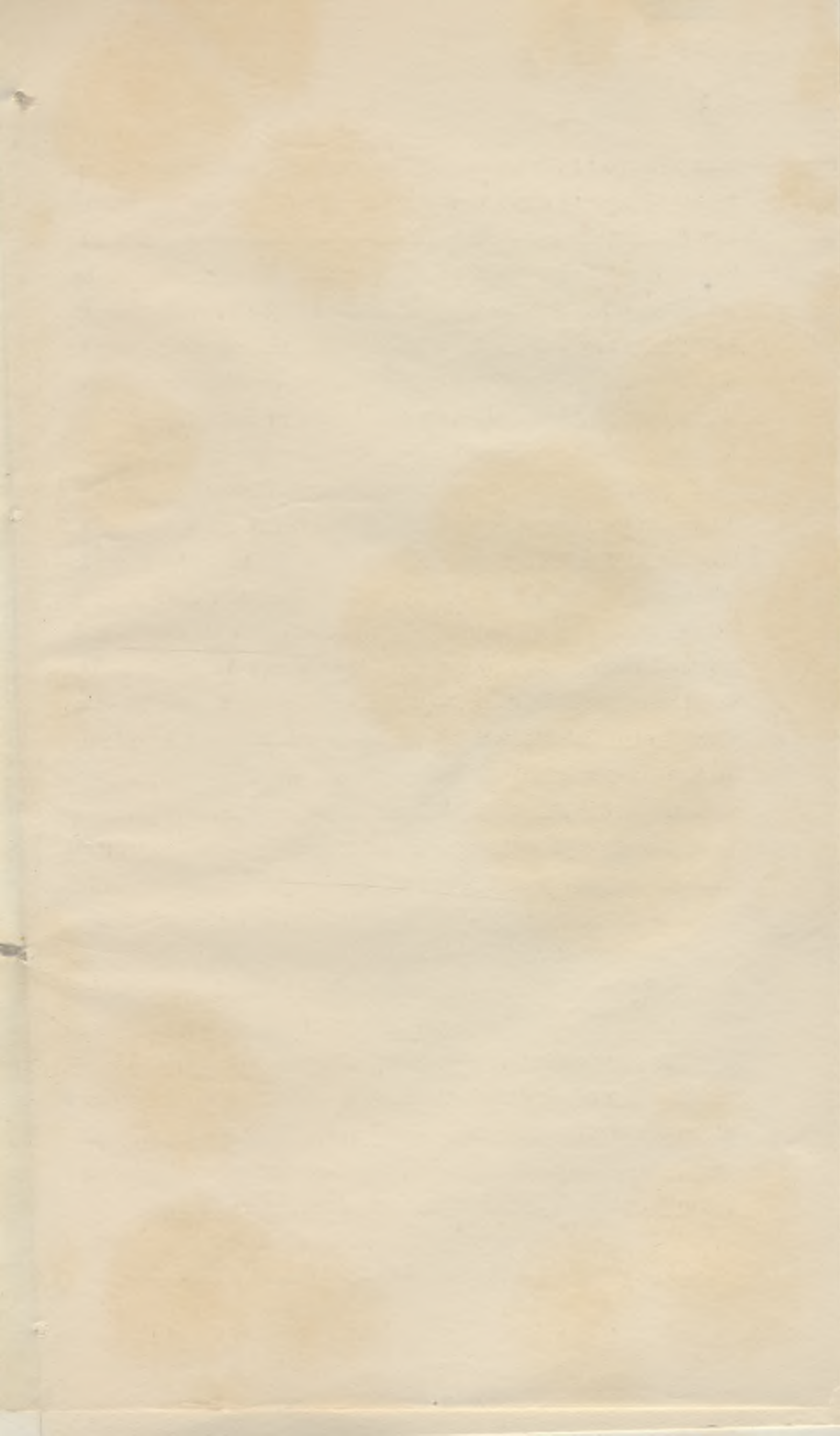
Dla przeciwstawienia podnieść należy inny portret Goyi, mający wręcz odmienny charakter. Jest to *malarz Don Francisco Bayeu y Subias*, przyjaciel i szwagier Goyi. Postać ta w pozie i w wyrazie twarzy technie wytwornością i inteligencją, wraz z pewną niezmiernie indywidualną domieszką jakby „kwaskowatej“ złośliwości.

Na Goyi kończy się chronologicznie poczet malarzy, reprezentowanych w zbiorach Prado i Akademii San Fernando. Dzieła artystów szkół nowoczesnych znajdują się w innej galerii, omawianie zaś tych nowszych prac wychodzi po za ramy zadania, które sobie zakreśliłem. Ograniczam się do ogólnej wzmianki, iż wielkie tradycje dawniejszego malarstwa hiszpańskiego nie zatarły się do dziś dnia, tak, iż znać ich wpływ ożywczy także na szkołę malarską drugiej połowy XIX i początku bieżącego stulecia.

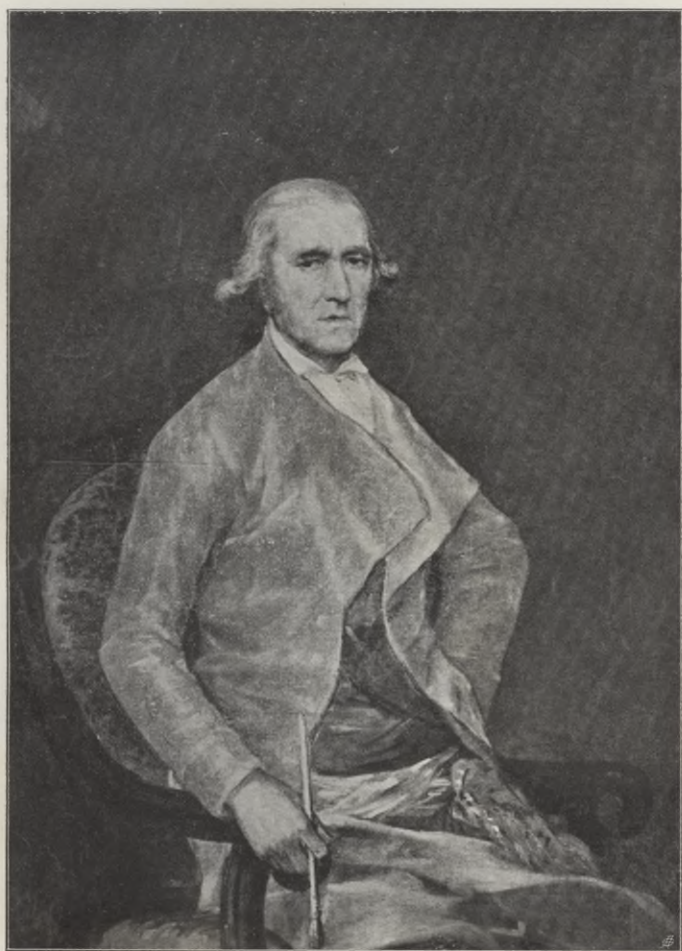
Światowa potęga Hiszpanii trwała stosunkowo krótko, bo zaledwie jedno stulecie. Krwawo się ona zaznaczyła w dziejach ludzkości, lecz za to pozostawiła po sobie pomnik wspinały na polu sztuki w przepysznych zbiorach madryckich. Za to należy się narodowi hiszpańskiemu i jego monarchom głęboka wdzięczność całego cywilizowanego świata. Skarby, które zawiera stolica Hiszpanii, pozostaną na zawsze źródłem natchnienia i nauki dla artystów, podziwu zaś dla miłośników sztuki.











GOYA :

Portret malarza Franciszka Bayeu.





## SPIS RYCIN.

Str.

Velazquez: <i>Portret własny artysty</i> (w obrazie <i>Las Meninas</i> ) . . . . .	1
Roger Van Der Weyden: <i>Zdjęcie z krzyża</i> . . . . .	20 — 21
Rafael: <i>Spasimo di Sicilia</i> . . . . .	24 — 25
Rafael: <i>Madonna z rybą</i> . . . . .	28 — 29
Rafael: <i>Portret kardynała</i> . . . . .	30 — 31
Tycyan: <i>Ofiara Wenerze</i> . . . . .	32 — 33
Tycyan: <i>Alfons I d'Este, książę Ferrary</i> . . . . .	34 — 35
Tycyan: <i>Portret cesarza Karola V.</i> . . . . .	40 — 41
Tycyan: <i>Portret króla Filipa II</i> . . . . .	42 — 43
Antonis Mor: <i>Portret królowej Maryi Tudor</i> . . . . .	44 — 45
Antonis Mor: <i>Portret Don Juana d'Austria</i> . . . . .	46 — 47
Hieronim Bosch: <i>Kuszenie św. Antoniego</i> . . . . .	48 — 49
Albrecht Dürer: <i>Portret własny artysty.</i> . . . . .	50 — 51
Domenico Theotocopuli (El Greco): <i>Ukrzyżowanie</i>	52 — 53
Domenico Theotocopuli (El Greco): <i>Portret mężczyzny</i> . . . . .	54 — 55
Francisco Zurbaran: <i>Portret mnicha (Fra Girolamo Perez)</i> . . . . .	56 — 57
Velazquez: <i>Pijacy (Los Borachos)</i> . . . . .	60 — 61
Rubens: <i>Caritas tryumfująca</i> . . . . .	66 — 67
Velazquez: <i>Kuźnia Wulkana</i> . . . . .	68 — 69
Velazquez: <i>Poddanie się Bredy (Las Lanzas)</i> . . . . .	70 — 71
Velazquez: <i>Portret króla Filipa IV</i> . . . . .	74 — 75
Velazquez: <i>Portret królewicza Baltazara Karola</i> . . . . .	78 — 79
Velazquez: <i>Portret księcia Olivarez</i> . . . . .	80 — 81
Velazquez: <i>Portret rzeźbiarza Martinez Montanez</i> . . . . .	82 — 83
Velazquez: <i>Portret królowej Maryi Anny, żony Filipa II</i>	84 — 85
Velazquez: <i>Portret blazna nadwornego Pablillos de Valladolid</i> . . . . .	86 — 87

0.00

	Str.
Velazquez: <i>Portret króla nadwornego Antonia el In-</i> <i>gles z psem</i> . . . . .	88 — 89
Velazquez: <i>Menippes</i> . . . . .	90 — 91
Velazquez: <i>Panny dworskie (Las Meninas)</i> . . . . .	92 — 93
Claudio Coello: <i>Portret króla Karola II</i> . . . . .	94 — 95
Velazquez: <i>Robotnice w pracowni tkanin (Las Hilan-</i> <i>deras)</i> . . . . .	96 — 97
Velazquez: <i>Chrystus na krzyżu</i> . . . . .	100 — 101
Murillo: <i>Św. Elżbieta opatrująca chorych trędowatych</i>	104 — 105
Ribera: <i>Męczeństwo św. Bartłomieja</i> . . . . .	106 — 107
Ribera: <i>Wniebowzięcie św. Magdaleny</i> . . . . .	108 — 109
Goya: <i>Król Karol IV z rodziną</i> . . . . .	110 — 111
Goya: <i>Portret Godoya księcia de la Paz</i> . . . . .	112 — 113
Goya: <i>Portret malarza Franciszka Bayeu</i> . . . . .	114 — 115



4





Biblioteka Politechniki Krakowskiej



**II-341272**

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



**10000275619**