

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000220729

HISTORYA MALARSTWA

HISTORIA MALARSTWA

DZIEŁO ZBIOROWE Z 300 BARWNEMI TABLICAMI

POD REDAKCYĄ

TADEUSZA PINIEGO

TOM II

HALDANE MACFALL

ODRODZENIE W WENECYI

LWÓW

NAKŁADEM WŁASNYM WYDAWNICTWA
WARSZAWA — ADMINISTRACJA „ŚWIATA“

HALDANE MACFALL

ODRODZENIE W WENECYI

Z ORYGINAŁU ANGIELSKIEGO PRZEŁOŻYŁ

JÓZEF RUFFER

Z 28 BARWNEMI TABLICAMI

LWÓW

NAKŁADEM WŁASNYM WYDAWNICTWA
WARSZAWA — ADMINISTRACYA „ŚWIATA“



III-306222

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

~~III. 15. 158, W-11/512~~

Akc. Nr. 418 / 48

Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH
POD ZARZĄDEM KAROLA JASIŃSKIEGO

3PK-3-571/2016

PRZEDMOWA

Za czasów Odrodzenia włoskiego, we Florencyi czy w Wenecyi, artysta musiał dokonać wielkich rzeczy, żeby zapisać trwale nazwisko swoje w ludzkiej pamięci. Sztuka pisania była bardzo rzadką, a jeszcze rzadszemi były biografie artystów. Jedynie plotkarska tradycja zachowywała nazwiska wielkich twórców i zajmujących osób — zwłaszcza, gdy z nimi wiązał się jaki skandal.

Na szczęście, wszyscy artyści wypowiadają się w swojej sztuce — ujawniają w niej swoją duszę i wrażenia, których doznawali.

Co do Włochów, to musieliśmy polegać głównie na „Żywotach“, napisanych przez Jerzego Vasariego, ucznia Michała Anioła.

Dzieło jego jest nieocenione. Bez niego znaczny obszar dziejów sztuki byłby dla nas pustą, białą kartą. Ugruntowane na plotkach pracownianych i podobnej im tradycji świadectwo Vasariego nie zawsze jest ściśle w szczegółach, lecz w całości jest ono zdumiewająco wierne, jak tego dowiodły najnowsze poszukiwania.

Urodzony w r. 1512, Vasari przeżył sześćdziesiąt lat w czasie największego rozkwitu ducha florenckiego i umbryjskiego. Mierny malarz i architekt — krewny Łukasza Signorelliego — głównego swego dzieła dokonał w Arezzo. Był on lepszym kopistą, niż twórcą, i na szczęście nasze zabrał się do pisania. Zaprawiony parafiańską lojalnością swego czasu, o wszystkim, co dotyczyło Florencyi, pisał w barwach różowych, na Wenecję zaś wylewał żółć najczarniejszą. Przypadkowa rozmowa naprowadziła go na myśl

P R Z E D M O W A

spisywania żywotów wielkich artystów, od Cimabuego począwszy, aż do jego czasów. Dzieło jego wszakże ma większą wartość, kiedy chwali, niż kiedy gani. A zatem, gdy chodzi o Wenecję, nie możemy na nim tak polegać, jak wówczas, gdy mówi o Florencji. Osuszywszy piaskiem ostatnie pociągnięcia swego pióra, wykończył — zupełnie nie wiedząc o tem — książkę o sztuce włoskiej.

Atoli nowoczesne naukowe badania ludzi takich, jak Morelli i Berenson, w zdumiewający sposób przyczyniły się do wyjaśnienia niedokładności Vasariego. A zwłaszcza Berenson położył ogromne zasługi około rozwikłania zawiłej tkanki sztuki weneckiej. Cztery jego tomy O Sztuce Włoskiej powinnyby znajdować się w każdej bibliotece. W zakresie umiejętnego przypisywania dzieł właściwym autorom nie ma on sobie równego. A chociaż, zwracając się do teoretycznych spraw sztuki, lubi „pływać“, tu i ówdzie wynajduje osobliwe określenia na sztukę i tworzy dosyć nikłe teorie, to czytelnicy mogą je doskonale pojmować i brać jego sądy *cum grano salis*, a korzystać tylko z nieocenionych naukowych badań, którym ten znakomity człowiek poświęcił się całkowicie. Również inni przenikliwi badacze zajmowali się poszczególnymi mistrzami, jak n. p. prof. Langton Douglas, równoważąc w ten sposób zbyt skwapliwe przyjmowanie przebiegłych hipotez. Rogera Frya badania nad *Giovan-nim Bellinim*, Foulkesa studia nad *Foppą*, Matyldy Cruttwell praca o *Mantegni*, Rushforth o *Crivellim*, Cooka cenny tomik o *Giorgionem*, Crowea i Cavalcasellego *Ty-cyan* i Gronaua subtelne dzieło o tym samym mistrzu, Berensona *Lorenzo Lotto*, Holborna *Tintoretto*, Frya *Paolo Veronese* — wszystkie one pomnażają zasoby wiedzy. Berensona książki o *Malarzach weneckich* i *Malarzach Włoch północnych* są cenne tem, że podają sumienny spis dzieł każdego malarza pierwszorzędnego, których autentyczność

P R Z E D M O W A

nie ulega wątpliwości. Klaudyusza Philipsa dwie kieszonkowe monografie: *Wcześniejsze dzieła Tycyana*, a potem *Późniejsze*, winny znajdować się w ręku każdego, kto studjuje dzieje sztuki, nie tylko z powodu swej śmiałej przenikliwości, lecz także z powodu uroku stylu i atmosfery wieku, którą odtwarzają.

Szczególnie zalecałbym spisy dzieł niewątpliwych, ogłoszone przez Berensona w czterech tomach jego dzieła o sztuce włoskiej. Grzeszą one może czasem zbytnią wyłącznością, ale droga ta jest tem bezpieczniejsza. Gronau, jedna z największych powag, co się tyczy Tycyana, przyznaje temu mistrzowi niektóre z dzieł zakwestyonowanych przez Berensona, bo przecież — co jest rzeczą prostą — każdy mistrz miewa dni gorsze i lepsze, i Tycyan mógł być też niekiedy niedbalcem, jak długo w całej pełni władał swą paletą. Przedewszystkiem wszakże chodzi o samą sztukę. Na tem przecież zależy, czy dane dzieło jest dobrą sztuką, a czy je stworzył ten, czy ów artysta, to inna sprawa.

Istnieje dosyć monografii o najrozmaitszych artystach. Mnie tu chodzi o ogólne wrażenie całej działalności weneckiego ducha, jako też Szkoły Padewskiej i innych, spokrewnionych z Wenecją. Zaczem weźmy się do tej miłej pracy.

HALDANE MACFALL.

T R E Ś Ć

	STRONA
PRZEDMOWA	V
WENECYA	1

ROZDZIAŁ

I. O Wenecyi, w której przyszło na świat Odrodzenie	4
II. W którym Odrodzenie, podążające ku Wenecyi, zatrzymuje się w Weronie	21
III. W którym Odrodzenie, podążające z Werony ku Wenecyi, po drodze zatrzymuje się na chwilę w Padwie	29
IV. W którym widzimy, jak uczniowie Squarciona z Padwy przenoszą sztukę do miast pobliskich	39
V. W którym Odrodzenie przelatuje szybko z Padwy do Bolonii przez Ferrarę	45
VI. W którym wracamy na chwilę do Werony, podczas gdy Odrodzenie spieszy do Wenecyi	50

WENECYANIE

VII. W którym Odrodzenie wkracza do Morskiego Miasta	57
VIII. Który zajmuje się powstaniem domu Bellinich	63
IX. W którym Gentile Bellini zaczyna chwałę przepychu	71
X. W którym Gianbellini kształci twórców świetności Wenecyi	77
XI. W którym przybywa do Wenecyi z Sycylii człowiek genialny i przynosi tajemnicę malarstwa olejnego z Niderlandów	86

T R E Ś Ć

WSPANIAŁY OGROJEC SZTUKI W WENECYI W WIEKU XVI

1 5 0 0

ROZDZIAŁ	STRONA
XII. W którym uczniowie Vivarinich zbiegają do szkół ich współzawodników	91
XIII. W którym Gruby Jerzy stwarza świetność Wenecyi	101
XIV. W którym wspaniały płaszcz Grubego Jerzego spada na olbrzyma	120
XV. W którym widzimy, jak mozolnie pracujący geniusz dochodzi do dobrej posady i potem popada w rubaszny żywot światowego mnicha	161
XVI. O malarzu pięknych Wenecyanek i o jego szkole, która dosyć dziwnym trafem miała zrodzić twórcę realizmu we Włoszech	164
XVII. Zajmujący się tymi, którzy uczyli się tajemnic sztuki w pracowni Tycyana	172
XVIII. W którym porzucamy na jakiś czas Wenecję, by wstąpić do Brescii i należących do niej prowincyi	176
XIX. W którym zachodzimy do Parmy, gdzie odkrywamy gorejący geniusz	180
XX. W którym, przybywszy do Werony, znajdujemy jej największego geniusza, który nas wiedzie z powrotem do Wenecyi	194
XXI. W którym towarzyszymy ostatniemu z olbrzymów weneckich	209

SPIS ILUSTRACYI

	STRONA
I. MANTEGNA, <i>Św. Sebastyan</i> (Paryż, Luwr)	33
II. MANTEGNA, <i>Madonna</i> (Medyolan, Brera)	37
III. CRIVELLI, <i>Zwiastowanie</i> (Frankfurt n. M., Muzeum Miejskie)	61
IV. CARPACCIO, <i>Z życia św. Urszuli</i> (Wenecya, Akademia)	72
V. GIOVANNI BELLINI, <i>Wenus przy toalecie</i> (Wiedeń, Muzeum Nadworne)	77
VI. GIOVANNI BELLINI, <i>Portret doży Loredana w uroczystym stroju</i> (Londyn, Galerya Narodowa)	81
VII. CATENA, <i>Portret kanonika</i> (Wiedeń, Muzeum Nadworne)	85
VIII. ANTONELLO DA MESSINA, <i>Portret młodzieńca</i> (Berlin, Muzeum ces. Fryderyka)	89
IX. LORENZO LOTTO, <i>Madonna</i> (Drezno, Galerya Królewska)	97
X. GIORGIONE, <i>Judyta</i> (Petersburg, Ermitaż)	105
XI. GIORGIONE, <i>Symfonia sielska</i> (Paryż, Luwr)	113
XII. GIORGIONE, <i>Koncert</i> (Florencya, Pałac Pitti)	117
XIII. TYCYAN, <i>Wniebowzięcie N. P. Maryi</i> (Wenecya, Akademia)	121
XIV. TYCYAN, <i>Venus i Medea, czyli t. zw. Niebiańska i ziemską miłość</i> (Rzym, Pałac Borghese)	129
XV. TYCYAN, <i>Portret Karola V</i> (Madryt, Prado)	137
XVI. TYCYAN, <i>Lawinia, córka artysty, jako Flora</i> (Berlin, Muzeum Królewskie)	145
XVII. TYCYAN, <i>Grosz czynszowy</i> (Drezno, Galerya Królewska)	149
XVIII. TYCYAN, <i>Portret córki Roberta Strozzi</i> (Berlin, Galerya Królewska)	153

SPIS ILUSTRACJI

XIX. SEBASTIANO DEL PIOMBO, <i>Rzymianka</i> (Berlin, Muzeum Królewskie)	161
XX. PALMA VECCHIO, <i>Violanta</i> (Wiedeń, Muzeum Nadworne)	165
XXI. PALMA VECCHIO, <i>Santa conversazione</i> (Drezno, Galeria Królewska)	167
XXII. BONIFAZIO VERONESE, <i>Św. Barbara</i> (Lwów, zbiory prof. Wł. Łukasiewicza)	169
XXIII. MORETTO, <i>Św. Justyna</i> (Wiedeń, Muzeum Nadworne)	177
XXIV. CORREGGIO, <i>Merkury uczy Amora w obecności Wenerji</i> (Londyn, Galeria Narodowa)	185
XXV. CORREGGIO, <i>Święta noc</i> (Drezno, Galeria Królewska)	193
XXVI. PAOLO VERONESE, <i>Wesele w Kanie</i> (Drezno, Galeria Królewska)	201
XXVII. TINTORETTO, <i>Gitarzysta</i> (Wenecja, Akademia)	217
XXVIII. TINTORETTO, <i>Bakchus i Ariadna</i> (Wenecja, Pałac dożów)	225

MAPA WŁOCH	xix
------------	-----

TABLICE

SZKOŁA WEROŃSKA	18
SZKOŁA PADEWSKA	27
SZKOŁA WENECKA	69

SPIS MALARZY

- Allegri (patrz: Correggio).
 Altichiero (czytaj: Altikjero), 22—24, 51.
 Aretusi, Cesare (Aretuzi, Cezare), 188.
 Avanzi (Awanci), 22—24.
- Badile, Antonio, 52, 196, 197, 201, 205.
 Barbarelli (patrz: Giorgione).
 Barbari, Jacopo (Jakopo), 93.
 Bartolotti, Antonio, 181.
 Basaiti, Marco (Bazaiti, Marko), 92, 3.
 Bassano, Francesco (Franczesko), 170.
 Bassano, Giovanni (Dżowanni), 170.
 Bassano, Girolamo, (Dżirolamo) 170.
 Bassano, Jacopo 169—171, 200, 206, 229, 230.
 Bassano, Leandro, 170.
 Bastiani, Lazzaro (Lacaro), 72, 73, 75, 76.
 Beccaruzzi, Francesco (Bekkarucci), 100.
 Bellini, Gentile (Dżentile), 23, 24, 35, 37, 38, 50, 51, 57—59, 62, 63, 65, 66, 68, 71—73, 75, 76, 79, 86, 91, 93, 94, 120, 160.
 Bellini, Giovanni (Dżowanni), 2, 33, 35, 37, 38, 43, 45, 50, 51, 53, 57—60, 62, 63, 65, 66, 68, 71, 72, 76—87, 91—95, 98, 101—106, 112, 121, 123—125, 133, 139, 161, 164, 165, 176, 207, 223.
 Bellini, Jacopo, 23, 31, 33, 35, 37, 38, 50, 51, 57—59, 62, 63, 65—68, 77, 78, 86, 91.
 Benvenuti, Giambattista (Dżjambattista), 44.
- Biagio, Vincenzo di (Bjadżjo, Winzenzo) (patrz: Catena).
 Biagio, Ser (patrz: Mantegna Andrea).
 Bianchi, Francesco (Bjanki), 40, 180, 181, 183.
 Bissolo, 81—84.
 Boccaccio, Boccaccino (Bokkaczjo, Bokkaczino), 92.
 Bonifazio Veronese (Bonifacjo Weroneze), 100, 117.
 Bonsignori, Francesco (Bonsinjori), 50, 52, 177.
 Bonvicino (patrz: Moretto).
 Bordone, Paris, 110, 117, 158, 172—175.
 Brusasorci (Bruzazorczy), 194, 196, 197, 205.
 Busi (Buzi), (patrz Cariani).
- Cagliari, Benedetto (Kaljari), 206.
 Cagliari, Carletto (Karletto), 206.
 Cagliari, Gabriele, 206.
 Cagliari Paolo (patrz: Veronese Paolo).
 Campagnola, Domenico (Kampanjola, Domeniko), 175.
 Campi, Giulio (Kampi Dżjuljo), 177.
 Caprioli, Domenico (Kaprijoli), 175.
 Caprioli, Francesco (de Dominicis), 174.
 Cariani, Giovanni (Karjani), 83, 117, 167.
 Caroto, Francesco (Karoto), 50—52.
 Carpaccio (Karpaczjo), 2, 72—76, 81, 91, 102, 105, 112, 123.
 Carpi, Girolamo da (Karpi), 43, 44.
 Catena (Katena), 81—84.
 Cima, Giovanni Battista (Czima), 2, 91, 92, 161.

S P I S M A L A R Z Y

- Civerchio (Cziwerkjo), 176.
 Conegliano (Koneljano) (patrz: Cima).
 Correggio Antonio Allegri da (Korredžo), 52, 97, 102, 114, 158, 180—193, 233.
 Cordelle Agii (Cordegliaghi), (Kordelle Adžji, Kordeljagi)(patrz: Previtoli).
 Cortellino (Kortellino), 41.
 Cossa, Francesco del (Kossa), 37, 40—42, 46.
 Costa, Lorenzo (Kosta, Lorenzo), 41—44, 46, 48, 49, 183.
 Cremona, Girolamo da (Kremona), 43.
 Crivelli, Carlo (Kriwelli, Karlo), 60, 61, 122.
- Dalmasio, Lippo di (Dalmazjo), 45.
 De Vos, Martin, 229.
 Diana, Benedetto, 75.
 Dossi Battista, 43.
 Dosso Dossi, 43, 44, 117, 177.
- Ercole de Roberti Grandi, 41—44.
 Ercole di Giulio Cesare Grandi (Erkole di Džuljo Cezare), 41.
 Estense, Baldassare (Estenze), 41.
- Fabriano, Gentile da, 23, 24, 33, 58, 59, 65, 66, 71, 78.
 Farinati, Battista (patrz: Zelotti).
 Farinati, Paolo, 52, 196, 205.
 Ferramola, Floriano, 176, 177.
 Ferrara, Bono da, 25, 26, 31, 37, 40.
 Fiore, Jacobello, 57, 58.
 Foppa, Vincenzo 31, 37, 45, 92, 176.
 Forli, Melozzo da (Melocco), 31.
 Franceschi (Franczeski), 34, 40, 122.
 Francia, Francesco (Franczja), 42, 46—49.
 Francia, Giacomo (Džjakomo), 49.
- Garofalo, 44.
 Ghirlandaio (Girlandajo), 34, 122.
- Giambono, Michele (Džjambono, Michele), 57.
 Giolfino, Niccolo (Džjolfino, Nikkolo), 26, 50, 52.
 Giorgione (Džjordžjone), 43, 50, 56, 73, 82—86, 98, 110—119, 121—128, 130, 156, 158, 159, 161, 164—167, 172—174, 176, 177, 195, 207, 210, 212, 217, 233.
 Giotto (Džjotto), 21, 22, 29.
 Giovanni, Giusto di (Džjowanni, Džjusto), 30.
 Gozzoli, Benozzo (Goccoli, Benocco), 34, 74, 122.
 Guariento (Gwarjento), 30, 227.
- Il Cavazzola (Kawaccola), (patrz: Morando).
 Il Frare (patrz: Bianchi).
 Il Moro (patrz: Torbido).
- Lanziani, Polidoro (Lancjani), 158, 175.
 Liberale da Verona, 26, 50, 51.
 Libri, Girolamo dai, 51.
 Licinio, Bernardino (Liczinjo), 100.
 Lippi, Filippo, 31, 122.
 Lotto, Lorenzo, 95—98, 116, 167, 176, 177, 179.
 Luciani, Sebastiano (Luczjani), (patrz: Piombo).
 Lutero, Giovanni di (patrz: Dosso Dossi).
- Mansueti, Giovanni (Mansweti), 75, 76.
 Mantegna, Andrea (Mantenja), 26, 31—40, 42, 43, 46, 50—53, 58, 60, 65, 67, 68, 72, 78, 79, 93, 122, 180—183.
 Mantegna, Francesco 36, 37.
 Marconi (Markoni), 81, 83.
 Marziale, Marco (Marcjale, Marko), 85.
 Massi (patrz: Fabriano).

S P I S M A L A R Z Y

- Mazzola, Filippo (Maccola), 193.
 Mazzola, Francesco Maria (patrz: Parmigiano).
 Mazzola, Michele, 193.
 Mazzola, Pierilario, 193.
 Mazzolino (Maccolino), 43.
 Meldolla, Andrea, 38, 158, 174, 216, 218.
 Messina, Antonello da, 60, 61, 80, 86, 87, 93.
 Michele da Verona, 51.
 Montagna, Bartolommeo (Montanja), 93, 94.
 Morando, Paolo, 51, 52.
 Moretto da Brescia, 176—179.
 Morone, Domenichino (Domenikino), 50—52.
 Morone, Francesco, 51.
 Moroni, Giovanni Battista, 179.
 Morto da Feltre, 118, 119.
- Oriolo, Giovanni, 25, 26, 40.
 Orsi, Lelio, 193.
 Ortolano, L' (patrz: Benvenuti).
- Padova, Antonio da, 30.
 Padova, Giovanni, 30.
 Palma Giovane (v. Giovine), (Dzjovane), 153, 164, 169.
 Palma Vecchio (Wekko), 43, 82, 83, 97, 98, 100, 102, 106, 107, 116, 117, 121, 123, 124, 159, 164, 169, 176.
 Panetti, Domenico, 41, 44.
 Parmigiano (Parmidzjano), 177, 193, 194.
 Pellacane (patrz: Morone Domenichino).
 Pellegrino da S. Daniele, 98.
 Pennacchi, Pier Maria (Pennakki), 94, 95.
 Perugino (Perudzino), 34, 42, 46, 62.
 Piazza da Lodi, Calisto (Pjazza, Kalisto), 177.
 Pintoricchio (Pintorikkjo), 122.
- Piombo, Sebastiano del, 102, 109, 116, 119, 121, 123, 143—145, 161—164, 167.
 Pisanello (Pizanello), 23—26, 39, 41, 50, 59, 65, 66, 78.
 Pitati (patrz: Veronese Bonifazio).
 Pollaiuolo, 34, 122.
 da Ponte (patrz: Bassano Jacopo).
 Pordenone, Giovanni Antonio, 98—100, 117, 175.
 Previtali, 82—85.
- Raibolini (patrz: Francia).
 Raimondi, Marcantonio (Mark-Antonio), 49.
 Riccio, Domenico del (Riczo), (patrz: Brusasorci).
 Robusti, Domenico, 215, 227—229.
 Robusti, Jacopo (patrz: Tintoretto).
 Robusti, Marietta, 215, 227—229, 231.
 Romanino, 50, 98, 117, 176, 177.
 Romano, Giulio, 141.
 Rondinelli, 81, 83.
- Santacroce, Francesco da (Santakroce), 94.
 Santacroce, Girolamo da, 94.
 Savoldo, Girolamo, 176, 177.
 Schiavone (Skjawone), (patrz: Meldolla).
 Schiavone, Gregorio 37, 38, 151.
 Semitecolo, Nicolo (Semitecolo) 57, 58.
 Signorelli (Sinjorelli), 34.
 Squarcione (Skwarczjone), 26, 30—33, 35, 37—40, 45, 58, 59, 65, 67, 68, 78, 95, 180, 182.
- Tintoretto, 38, 98, 103, 114, 122, 156, 158, 159, 169, 170, 172, 174, 194, 198—200, 206, 207, 209—234.
 Tisi (v. Tisio), (patrz: Garofalo).
 Torbido, Francesco, 50, 194.
 Treviso, Girolamo da (Trewizo), 94.

S P I S M A L A R Z Y

- Tura, Cosimo (Kozimo), 37, 39—41, 45, 180, 181.
- Tycyan, 43, 50, 60, 79, 81—83, 85, 95, 97—99, 102—107, 109, 111, 114—116, 118 — 161, 163—167, 171—173, 175—179, 183, 188, 190, 194, 195, 198—200, 206, 207, 209—213, 215—217, 222, 223, 229, 230, 233.
- Ucello (Uczello), 31.
- Udine, Martino da (patrz: Pellegrino).
- Varatari, Alessandro, 206.
- Vecelli (patrz: Tycyan).
- Veneto (patrz: Veneziano).
- Veneziano, Antonio (Wenecjano), 57, 58.
- Veneziano, Bartolommeo, 75.
- Veneziano, Lorenzo, 57, 58.
- Veneziano (patrz: Lanziani).
- Verona, Francesco da (patrz: Bon-signori).
- Veronese, Bonifazio (Weroneze, Bonifacjo), 167—171, 210.
- Veronese, Paolo 51, 52, 100, 114, 122, 151, 156, 158, 159, 178, 194—209, 211—214, 217—219, 227, 229, 232, 233.
- Verrocchio (Werrokkjo), 122.
- Vigri, Beata Caterina (Katerina), 45.
- Vitali, 45.
- Viti, Timoteo, 47, 49.
- Vivarini, Alvise (Alvize), 53, 57—60, 62, 85—87, 91—93, 95, 98, 161.
- Vivarini, Antonio, 57—59, 62, 86, 91.
- Vivarini, Bartolommeo, 53, 57—63, 86, 91.
- Vivarini, Giovanni 57—60, 62, 86, 91.
- Zelotti, Battista (Celotti), 52, 196, 197, 205.
- Zevio, Stefano (Cewjo), 25.
- Zoppo, Marco (Coppo), 45, 46.
- Zorzon da Castelfranco (Corcon da Kastelfranko), (patrz: Giorgione).
- Zuccato, Sebastiano (Cukkato), 120.

HISTORIA MALARSTWA

WENECYA

Kiedy FILIP DE COMMINES ujrzał pod koniec XV w. WENECYĄ wyrastającą z pośród wód Wenecję, wydała mu się „najwspanialszym miastem, jakie kiedykolwiek widział“. Rozłożyło się ono po obu stronach Canal Grande. Na wschodzie leży Piazza di San Marco wraz z kościołem dożów, słynnym na cały świat San Marco, i pysznym ich pałacem wraz ze salą Wielkiej Rady, siedzibą rządu Rzeczypospolitej, na zachodzie zaś Piazza di Rialto, targ całego świata, gdzie się gromadzili jej kupcy. Most Ponte di Rialto, rzucony nad kanałem, łączył oba wielkie place zapomocą krętej *Merceria*.

A jak dla starego Filipa de Commines Wenecya była najwspanialszym miastem, tak, kiedy jej wielkość już dawno przeminęła, była ona miastem cudownym dla Byrona, który widział, jak „z pośród fal wyrastały jej budowle, niby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej“. Dla poetów była ona zawsze miastem marzeń. Byłoby tedy rzeczą nieprawdopodobną, żeby to piękne, na wodach wyrosłe miasto, będące samo w sobie jedną wielką galeryą obrazów, mogło nie znaleźć majestatycznego, artystycznego wyrazu dla swej piękności. Żeby jego niezmierne dostatki i znaczenie mogły zezwolić językowi poezji na milczenie, rzecz to niewiarygodna — jak również pewnikiem jest, że poezya ta musiała nieodwrotnie wybuchnąć w królestwie barw. Zamiłowanie w przepychu i okazałych występach zniewoliły ją do tego. Że ta poezya wypowiedziała się barwami, że ukazała się

H I S T O R Y A

WENECYA w szacie barw, tak, jak z drugiej strony Toskania rozkoszowała się dramatycznym znaczeniem linii, dowodzi to bliższego pokrewieństwa tego miasta ze zdolnością malarzką. Artyści weneccy nie byli rzućeni na pastwę architektury, wiedzy i rzeźby i tuzina innych umiejętności. Oni ześrodkowali wszystkie swoje siły w malarstwie. To przyczyniło się do tak wspaniałego rozwoju Wenecyi w dziedzinie barw. Toskańczycy gruntowali swą sztukę malarzką na rzeźbie, Wenecyanie zaś na muzyce. Po dziś dzień słowo „Wenecya“ budzi w naszych zmysłach przepyszne barwy bajecznych pałaców, które wyrastają z połyskliwych wód, odzwierciedlających niezliczone jej piękności. A nadto, wśród tego wrażenia świetnego przepychu, ucho wyławia urywane dźwięki gitar, stanowiących jej muzykę. Również i śpiew i brzdąkanie mandolin i dźwięk skrzypiec biorą udział w jej chylącej się do upadku wspaniałości. Tak samo było za czasów jej wielkości. Artyści jej byli zarazem muzykami, albo też kochali się w muzyce. Nawet wszystkie nazwy narzędzi muzycznych, same brzmiące dźwięcznie, pochodzą z Wenecyi. I łatwo zauważymy, że artyści jej zawsze skwapliwie umieszczali szlachetne kształty narzędzi muzycznych na swych malowanych scenach z życia — ba, nawet wszystkie aniołki, siedzące u stóp Matki Bożej na wielkich obrazach ołtarzowych, grają na skrzypcach lub trącają struny lutni. Już u Giovanniego Belliniego, na jego sławnym obrazie *Madonna di San Giobbe* widzimy u stóp Maryi dzieciaka, przebierającego palcami po strunach lutni, a poniżej inne dzieci, grające na skrzypcach i lutniach. Carpaccio w swej głośniej *Presentazione* sadza u stóp Maryi dzieciaka, grającego na lutni, a po obu jego bokach inne dzieci, które grają na skrzypcach i fletniach. Również Cima umieścił lutnistów i skrzypków u stóp Najświętszej Panny na obra-

M A L A R S T W A

zie *Madonna na tronie w otoczeniu sześciu świętych Pań-* WENECYA
skich. Podobnie czynili i inni.

Wiedząc o tem, czy nie wiedząc — w każdym razie instynktownie — malarze weneccy zaczęli stosować barwę przedewszystkiem w jej istotnym muzycznym rytmie i w ten sposób doszli do tego, iż zrozumieli znaczenie barwy czystej.

ROZDZIAŁ I.

O WENECYI, W KTÓREJ PRZYSZŁO NA ŚWIAT ODRODZENIE.

WENECYA Wenecya była najbardziej odosobnionem ze wszystkich państw włoskich, a to dzięki swemu położeniu i skupieniu swych interesów na Wschodzie. Upadek cesarstwa łacińskiego w Konstantynopolu w r. 1204 postawił Wenecję na najwyższym stanowisku na Wschodzie, a najpoważniejszą jej współzawodniczką była tylko Genua. Od r. 1261 obie te rzeczypospolite marnowały swe zasoby i siły na blisko stu-letnią wojnę z sobą i wydały Wschód na łup Turkom, sobie zaś zgotowały zgubę. Wenecya wytworzyła sobie odrębny ustroj państwowy, który miał jej dać stanowisko wręcz odmienne od innych państw włoskich i umożliwić rozwinięcie wielkiej siły i pewności w politycznych przedsięwzięciach i działaniach, te zaś z kolei przyniosły jej w czternastym wieku rozległe władztwo na lądzie stałym.

Rząd jej w porównaniu z rządem florenckim był ustrojem zupełnie prostym. Nie znając zasobnej w ziemię szlachty, nie była wystawiona na bunty obywateli przeciw uciskowi tyranów. Wenecya nie brała udziału w walkach Gwelfów i Gibelinów. Na czele jej rządu stał wybierany na całe życie doża, którego władza była ograniczona przez grono dodanych mu doradców. Był on władcą formalnym i ogniskiem wspaniałego przepychu i ceremoniału, ale nie posiadał inicjatywy. Aby wykonywać władzę, musiał przekonywać Radę, a nie mógł rozkazywać. Z początku wybierał go cały naród. W r. 1268 nastąpił system balotowania. Członkowie Wielkiej Rady, którzy przekroczyli trzydziesty rok

M A L A R S T W O

życia, wyciągali gałki z urny, a trzydziestu z nich, którzy O WENE-
wyciągnęli gałki złociste, redukował drugi balotaż do liczby CYI, WKTÓ-
dziewięciu. Tych dziewięciu wybierało czterdziestu innych, REJ PRZY-
których los redukował do dwunastu, ci ostatni zaś wybie- SZŁO NA
rali dwudziestu pięciu, których los redukował do dziewięciu, ŚWIAT
tych powtórnych dziewięciu wybierało czterdziestu pięciu ODRODZE-
innych, których liczbę redukował los do jedenastu. Tych NIE
jedenastu wybierało czterdziestu jeden innych, którzy
składali przysięgę i ostatecznie wybierali dożę co najmniej
większością dwudziestu pięciu głosów. Wraz z dożą wybie-
rano sześciu członków książęcej rady, których zdania miał
doża obowiązek zasięgać w każdej sprawie. Tak tedy
w istocie rzeczy Wenecją rządziła rada książęca, złożona
z siedmiu osób, a jedną z nich był doża. Sprawy państwa
prowadził gabinet ministrów, zwany *Collegio*, funkcyę zaś
państwowe wykonywało stu sześćdziesięciu członków, zwa-
nych *Pregadi*.

Podstawą konstytucyi była wybierana pierwotnie przez
naród Wielka Rada, lecz w r. 1297 stała się ona oligarchią,
wybieraną zapomocą skomplikowanego systemu wyborczego,
który prawo wyboru przyznawał samym tylko klasom za-
możnym. W ten sposób władza stała się od r. 1319 przy-
wilejem dziedzicznym. Ten podział obywateli na klasę szla-
chetną i pospólstwo wywoływał zamieszki. Niebezpieczny
spisek z r. 1310 za Tiepoła dał początek surowemu syste-
mowi śledczemu, jako środkowi zaradczemu przeciw przy-
szłym buntom. Na czele jego stała sławetna Rada Dziesię-
ciu, jako corocznie wybierany komitet bezpieczeństwa pu-
blicznego. W roku 1335 ta arystokratyczna Rada Dziesięciu
zapuściła trwałe korzenie w ustroju państwa i szybko za-
garnęła całkowitą władzę.

Taką była ta Wenecya, która w ciągu czternastego
wieku uczestniczyła w ostatecznej walce z współzawodniczką

H I S T O R Y A

WENECYA swoją morską, rzeczpospolitą genueńską, o władztwo nad handlem ze Wschodem. Los sprzyjał zrazu Wenecyi. Potem w r. 1261 Genueńczycy przyczynili się do obalenia cesarstwa łacińskiego i osadzili w Konstantynopolu Michała Paleologa. Piza wypadła z trójwspółzawodnictwa w r. 1284, po bitwie pod Melorią. W następnym wieku Genua i Wenecya walczyły o swój los w równych warunkach, obie zasobne w bogactwa i siły morskie. Terenem walk był Cypr. Przechodził on po kolei z rąk jednych do drugich.

Wenecya wytworzyła sobie konstytucyę, która mimo swych błędów zapewniała pewną stałość polityce państwowej — i ta konstytucya pomogła jej do zwycięstwa. Spisek doży Marina Falieriego, który skończył się straceniem go w r. 1355, dowiódł bezsilności doży w zatargu z Radą Dziesięciu. Tymczasem Genuę trapiły wrzawliwe walki stronnictw, tak pospolite we Włoszech. Cztery możne rody: Doria, Fieschi, Spinola i Grimaldi pod wodzą Gwelfów i Gibelinów uczyniły z niej jedno z najniespokojniejszych miast w całych Włoszech, które były jakby inspektem cieplarnianym dla wszelkich zamieszek — obywatele zaś mogli tylko urywkami zaznawać pokoju, poświęcając swą wolność to temu, to owemu władcy. Po nierozegranej akcji morskiej w r. 1352 między Wenecyanami pod Pisanim a Genueńczykami pod Dorią nastąpiło wielkie zwycięstwo morskie Wenecyan i Hiszpanów, ich sprzymierzeńców, pod Cagliari w r. 1353. Potem Genueńczycy pod dowództwem Dorii zaskoczyli Wenecyan na morzu w r. 1354 i pobili ich u wybrzeży Morei w bitwie pod Sapienzą, po której nastąpił spisek i śmierć doży Marina Falieriego — i został zawarty pokój.

Wenecya, która prowadzić musiała wojnę z królem węgierskim Ludwikiem Wielkim od r. 1356 do 1358, przy czem straciła Dalmacyę, a nadto będąc w ustawicznej waśni

M A L A R S T W A

z Franciszkiem Carrarą z Padwy, pozostawiła Genuę na O WENE-
jakie dwadzieścia lat w spokoju. Intrygi Genui, która do- CYI, WKTÓ-
prowadziła w Konstantynopolu do strącenia z tronu Jana REJ PRZY-
Paleologa i osadzenia na nim syna jego, Andronika Paleo- SZŁO NA
loga, roznieciły ponownie płomień wojny między Wenecją ŚWIAT OD-
a Genuą. Vettor Pisani pobił na głowę flotę genueńską RODZENIE
w r. 1378 u przylądka Antium, oczyścił Adryatyk z kor-
sarzy, którzy łupili statki weneckie, lecz został z kolei sro-
dze porażony w roku następnym przez flotę genueńską
pod Polą. Zwycięski wódz genueński Doria zginął w tej
bitwie, Pisaniego zaś Wenecyanie wtrącili do więzienia.
Genueńczycy zaczęli pod wodzą Piotra Dorii, który zastą-
pił poległego Łucyana Dorię, oblegać Wenecję od strony
morza. Zajęli miasto Chioggię, ale zamiast ruszyć wprost
na Wenecję, blokowali ją, zostawiając Franciszkowi Car-
rarze z Padwy staranie się o odcięcie Wenecyi wszel-
kich zasiłków od strony lądu. Wenecya zdała się zgubioną,
lecz obywatele jej wzniesli się na szczyty bohaterstwa. Pi-
saniego ukochani jego marynarze wydobyli z więzienia
i oddali mu dowództwo. Równocześnie wysłano posłów,
by odwołali ze wschodu Zenona z drugą flotą wenecką.
Od strony Chioggii Genueńczycy blokowali i zamknęli
zatopionymi statkami wyjście na morze i czekali pomocni-
czej floty genueńskiej, a z Wenecyi Pisani wypatrywał ża-
gli Zenona. W dzień Nowego Roku 1380 spostrzeżono ża-
gle — żagle floty Zenona, a 24 czerwca cała flota genueń-
ska poddała się. Upadek Chioggii uczynił Wenecję wład-
czynią morza. Genua nie podźwignęła się nigdy po tej
klęsce.

Wenecya wprawdzie pokonała ostatecznie swoją rywalkę,
ale wojny jej z Genuą sprowadziły na nią zgubę z wód
wschodnich. Potęga ottomańska rozwinęła się i wzrosła,
a postępy Turków stały się dla Wenecyi śmiertelnie nie-

H I S T O R Y A

WENECYA bezpiecznymi. Pokój turyński z r. 1381 utrwalił jej stratę Dalmacyi, Trewiza i wszystkich innych posiadłości na stałym lądzie włoskim.

By podciąć rosnącą potęgę Franciszka Carrary w Padwie, tuż pod jej bokiem, wdała się Wenecya niebacznie w przymierze z niebezpiecznym władcą Medyolanu, Gian Galeazzo Viscontim.

Parwenuiszowska rodzina Viscontich, pozbawiwszy władzy nad Medyolanem współzawodniczącą z nimi rodzinę Della Torre z początkiem trzynastego wieku, wzmocniła potęgę tego miasta. Władza ich wzrastała z wzrostem posiadłości miasta. W r. 1347 wschodnia ich granica była oddzielona od Wenecyi jedynie czterema mało znaczącymi państewkami — Gonzagów w Mantui, domu Este w Ferrarze, della Scala w Weronie i Vicenzy i Franciszka Carrary w Padwie. W r. 1349 władztwo nad Medyolanem przeszło w ręce Giovanniego Viscontiego, medyolańskiego arcybiskupa. Świętobliwy zawód jego nie powstrzymał go od zawziętej wojny z papieżami. Kiedy ten żołnierz w ornacie arcybiskupim umierał w r. 1354, Genuńczycy jęczeli pod jego stopą, a również dołączył on do swego państwa Bolognię, rzucając postrach na Florencję i całą Toskanię, niepewną swej niepodległości. Śmierć jego oddała władzę nad Medyolanem trzem jego bratankom, których imiona były Matteo, Bernabo i Galeazzo Visconti. Matteo, występny i niegodziwy nawet dla swojej rodziny, został zamordowany na rozkaz swych braci w r. 1355, Galeazzo zaś i Bernabo Visconti podzielili się państwem, rządząc jednakże wspólnie Medyolanem i Genuą. Był to jeden z najświetniejszych, lecz zarazem najniemoralniejszych domów z czasów Odrodzenia we Włoszech. Rządząc ludem z brutalnem okrucieństwem, okazali się oni hojnymi dla literatów. Srogiego serca — trwali w tem, żeby więźniów poddawać torturom na czterdzieści

M A L A R S T W A

dni przed straceniem. Pewnego chłopca za zabicie zająca O WENE-
rzucono na rozszarpanie psom Bernaby Viscontiego. Wcho- CYI, WKTÓ-
dząc w związki małżeńskie z największymi domami kró- REJ PRZY-
lewskimi, parweniuszowski ród Viscontich spokrewnił się SZŁO NA
z najpotężniejszymi dynastiami w Europie. Posiadali oni nie- ŚWIAT OD-
mierne bogactwa. Syn Galeazza Viscontiego, Gian Gale- RODZENIE
azzo Visconti, ożenił się z Izabellą, córką Jana, króla fran-
cuskiego. Córka jego, Violanta, wyszła za mąż za Lionela,
księcia Clarence, drugiego syna Edwarda III, króla angielskiego.

W r. 1378 umarł Galeazzo Visconti, a jedyny syn jego, Gian Galeazzo Visconti, stał się władcą ojcowskiego działu w Medyolanie. Udawszy chorobę, uspił wrogię usposobienie swego stryja, Bernaby, zwabił go z Medyolanu na przyjacielskie odwiedziny do Pawii i wtrącił do więzienia, z którego już nie miał wyjść żywy. Z natury lękliwy, przerzucił się Gian Galeazzo Visconti nagle w okrucieństwo i okazał się człowiekiem zacięłym, upartym i znakomitym mistrzem w intrydze. Ogromnie bogaty, zaciągnął do swej służby najzdolniejszych *condottieri* swego czasu i ci wielcy żołnierze-awanturnicy służyli mu zdumiewająco wiernie.

Ambycją jego było stworzyć wielkie królestwo na północy Włoch. Podzielił Franciszka Carrarę z Padwy przeciw Antoniemu della Scala i zajął zarówno Vicencę, jak i Weronę, właśnie wtedy, kiedy się układał z Carrarą z Padwy, że Weronę weźmie on, Gian Galeazzo, a Vicencę Padwa. Ród della Scala był zniszczony, Medyolan zaś zagarnął równie dobrze Vicencę, jak Weronę, a Carrara, oprzytomniawszy, spostrzegł, że wpadł we własną pułapkę. Wenecya poskoczyła żwawo, by pognębić swego dawnego wroga, Carrarę, i w r. 1388 ułożyła się z Medyolanem co do podziału posiadłości Carrary: Padwa przypadła Medyolanowi, Treviso zaś i Marchia Wenecyi.

H I S T O R Y A

WENECYA

W r. 1389 Gian Galeazzo skierował wzrok swój na południe, w stronę Toskanii i Romanii. Perugia i Siena skwapliwie weszły w przymierze z nim przeciw Florencyi. Florencya zapewniła sobie wielkiego żołnierza i awanturnika, Anglika sir Johna Hawkwooda. Atoli Hawkwood został wyparty z Lombardyi i niebo nad Florencyą zaciągnęło się czarnymi chmurami, kiedy młodszy Franciszek Carrara, wymknąwszy się z więzienia, do którego został wtrącony wraz z swym ojcem po upadku Padwy, przybył z Bawaryi z garścią ludzi, wdarł się łożyskiem rzeki Brenty do Padwy w czerwcu 1390 r. i, radośnie przyjęty przez obywateli, zrzucił jarzmo Medyolanu. Zamach ten przeciął linie komunikacyjne Giana Galeazza, wobec czego wycofał się z Toskanii i zawarł z Padwą i Toskanią pokój w r. 1392. Gian Galeazzo zabrał się znów do pracy około osaczenia Florencyi, gdy wtem zaskoczyła go śmierć 3 września 1402, w pięćdziesiątym piątym roku życia, w czasie zarazy, która wymiotła kraj cały — i Królestwo Włoch Północnych przeszło w krainę snów.

1 4 0 0.

Gian Galeazzo Visconti pozostawił dwóch synów: Gian Maryę Viscontiego, który miał panować w Medyolanie, i Filipa Maryę Viscontiego na Pawii. Tylko że wola nieboszczyka była też nieżywą i zamiast synów jego pozajmowali miasta *condottieri* i poczęli urabiać z nich księstwa dla siebie samych. W Medyolanie owdowiała księżna Katarzyna poczyniała sobie z takim okrucieństwem, że ją schwymano i wtrącono do więzienia, gdzie została otrutą, a Gian Maria Visconti, pławiący się w wybrykach okrucieństwa i rozpusty, wprost chorobliwych, wpadł w ręce jednego z kapitanów swego ojca, Facino Cane, który zajął kilka miast zachodnich. Po śmierci tegoż Cane'a szlachta medyolań-

M A L A R S T W A

ska, zamiast oddać władzę nad Medyolanem Gian Maryi, O WENE-
zdecydowała się raczej młodzieńca tego zabić w r. 1412. CYI, W K T Ő-

W chwili, kiedy Medyolan popadł w anarchię po śmierci REJ PRZY-
Gian Galeazza, Wenecya, widząc, że Franciszek Carrara SZŁO NA
odzyskał Padwę, że zabiera się do zajęcia Werony i ma za ŚWIAT OD-
miar zaatakować Vicenzę, weszła w przymierze z Medyola RODZENIE
nem i w nagrodę miała dostać wszystkie terytorya na wschód
od Adygi. Wenecya odniosła zwycięstwo. W r. 1405 Fran-
ciszek Carrara dostał się do niewoli i umarł w więzieniu
weneckim, Treviso zaś, Feltre, Belluno, Bassano, Werona,
Vicenza i Padwa stały się posiadłościami weneckimi. Stała
się Wenecya również ponownie władczynią Dalmacyi. W r.
1421 Friul i wybrzeże dalmackie przeszło do niej od Wę-
gier.

Tymczasem, po zamordowaniu chorobliwie brutalnego
Gian Maryi Viscontiego w Medyolanie, młodszy brat, Filip
Marya Visconti, wyszedł z ukrycia, objął rządy i niebawem
okazał się również sprytnym władcą, jak ojciec jego, Gian
Galeazzo, którego przewyższył w małoduszności, a któremu
nieomal dorównał w intrydze. Brakło mu tylko cechującej
jego ojca śmiałości w zagarnianiu tego, co spryt jego pod-
sunął mu pod rękę — a równie niebezpiecznym było pro-
wadzić wojska jego do zwycięstwa, jak ponosić porażkę —
bo podejrzliwość jego była wprost maniacka. Pierwszym
jego czynem było zaślubienie wdowy po Facino Canem, o jakie
dwadzieścia lat starszej od niego, wskutek czego odzyskał
miasta zachodnie i stare, dobrze wyćwiczone wojsko Cane'a.
Zaraz potem zagarnął Medyolan i pomścił śmierć swego
brata z bezlitosną srogością. Potem pozbył się swej pod-
starzałej żony. Podczas ataku na Medyolan wyróżnił Fran-
ciszka Carmagnolę za męstwo i zdolności — powierzył mu
dowództwo i zdobył miasta, które ongi dzierżył jego ojciec;

H I S T O R Y A

WENECCYA a tak stał się władcą całej Lombardyi od Piemontu aż do Adygi.

Wenecya spostrzegła niebezpieczeństwo. Już wówczas i później przez cały ciąg piętnastego wieku była ona podzielona na dwa stronnictwa. Tommaso Mocenigo, doża od r. 1414 do 1423, był za ograniczeniem posiadłości na lądzie stałym do tego, co Wenecya już posiadała, a za przewagą na morzu celem owładnięcia handlem ze Wschodem. Przewidywał on mianowicie, że zatarg z Medyolanem pociągnie za sobą wydanie Wschodu w ręce Turków. Młodsza szlachta znowu, z Franciszkiem Foscariem na czele, była za wojną z Medyolanem, jako jedynym sposobem utrzymania Werony i Padwy.

Poselstwo, przybyłe z Florencyi w r. 1423 dla zawarcia przymierza przeciw Medyolanowi, doprowadziło oba stronnictwa do zatargu. Propozycje Florencyi zostały odrzucone, Mocenigo atoli umarł tego samego roku, a Foscari został wybrany dożą. Przedłożenie Florencyi zostało wznowione wraz z groźbą, że, jeśli Wenecya odmówi, to Florencya przejdzie na stronę Medyolanu i uczyni Viscontiego królem Włoch. W tej przełomowej chwili przybył do Wenecyi Carmagnola, który poróżnił się z Filipem Maryą Viscontim z powodu jego podejrzliwości, popadł w niełaskę i został wygnany. Carmagnola wyjawiał zamiary Viscontiego przeciwko Wenecyi i przechylił szalę na stronę stronnictwa Foscariowego. W r. 1425 zaczęto z Medyolanem wojnę. Zrazu powodzenie było z Wenecją, Visconti atoli zgromadził wokoło siebie największych *condottieri* swojego czasu — Franciszka Sforzę, Mikołaja Piccinina i Karola Malatestę. Mimo to Carmagnola pobił Medyolańczyków na głowę w wielkiej bitwie pod Macalo 11 października 1427 r., i Bergamo wraz z Brescią przeszły do Wenecyi — a tak zachodnie granice Wenecyi posunęły się od Adygi do Addy. Visconti,

M A L A R S T W A

widząc grożące Medyolanowi niebezpieczeństwo, wszczął wojnę ponownie w r. 1431, Wenecyanie zaś zaczęli podejrzewać Carmagnolę, który mało zajmował się wyprawą wojenną, wypuścił więźniów bez okupu i, jak było w samej rzeczy, nie miał ochoty niszczyć bogatego księcia, który mógł mu się przydać. Podejrzenia te zachowali Wenecyanie dla siebie aż do czasu, gdy zaszły zmiany w r. 1431, kiedy Rada Dziesięciu postanowiła dla przykładu ukarać jak najsurowiej Carmagnolę. Zaproszono go do Wenecyi, urządzono mu tryumfalne przyjęcie, porwano z pałacu do więzienia, przesłuchano potajemnie, skazano i stracono 5-go maja 1432 r. Sforza grał dwulicową rolę, raz służąc Medyolanowi, to znowu Wenecyi — aż wreszcie postanowił ożenić się z córką Viscontiego, Blanką, uważając krok ten za pierwszy stopień do zwierzchnictwa nad Lombardią. Wenecya zajęła Rawennę, zaczynając w ten sposób swą długą walkę z papieżstwem. Sforza ożenił się z Blanką i ściągnął na się nienawiść i podejrzania swego teścia. Visconti atoli trafił na swego. Sforza podzegl Wenecyę do wojny z Medyolanem, doprowadził Viscontiego do zupełnego osłabienia i miał już opuścić Wenecyę, by opanować Medyolan, gdy 13 sierpnia 1447 przyszła wiadomość o śmierci Filipa Maryi.

Ze śmiercią Filipa Maryi Viscontiego wygasła linia męska tego rodu. Obywatele obwołali coprędzej rzeczpospolitą. Wenecya z ogromnym brakiem zmysłu politycznego, zamiast poprzeć nową rzeczpospolitą, popełniła nieszczęsny błąd i poszła za stronnictwem Foscarięgo. Zaatakowała nową rzeczpospolitą. W ten sposób księstwo, zamiast rozpaść się na części wskutek zatargów między poszczególnymi miastami, dostało się na łaskę Sforzy, największego żołnierza swego czasu. Rozprószył on flotę wenecką na Padzie pod Casalmaggiore i pobił na głowę wojska weneckie pod Caravaggio.

H I S T O R Y A

WENECYA Sforza, skleciwszy coprędzej układ z Wenecją, wrócił do Medyolanu, zdobył jego prowincję, a w r. 1450 sam Medyolan otworzył mu bramy i uznał go księciem. Wówczas to, dopiero wówczas spostrzegli się Wenecyanie, iż osadzili sobie w Medyolanie najzdolniejszego żołnierza po małodusznym Viscontim. Zaatakowali natychmiast Sforzę, wieść atoli o zajęciu Konstantynopola przez Turków uczyniła pokój z Medyolanem koniecznością: zawarto go w 1454 r. i granice Wenecyi cofnęły się do Adygi. Na dwadzieścia lat wszystkie jej siły skierowały się w stronę Turcyi. Polityka Foscariego okazała się fatalną. Wystąpił przeciw niemu jego własny syn, Jakób Foscari, który został w r. 1445 skazany na wygnanie. W dwa lata później na usilne prośby starego doży pozwolono mu powrócić. Zdarzyło się wszakże, że jeden z sędziów, którzy go byli skazali, został w r. 1450 zamordowany. Jakóba zadenuncyowano przed Radą Dziesięciu jako sprawcę tej zbrodni, a chociaż nie można było znaleźć przeciwko niemu żadnego dowodu i tortury nie zdołały wydobyć zeń żadnego zeznania, mimo to powtórnie skazano go na wygnanie. Niewinny ten człowiek próbował kilkakrotnie uciekać i nieroztropnie wszedł w korespondencję ze Sforzą i Turkami. Wówczas sprowadzono go do Wenecyi, oskarżono o zdradę, poddano straszliwym torturom i wysłano z powrotem na Kretę, gdzie umarł w r. 1457. Rada Dziesięciu zażądała abdykacyi starego doży, który umarł w kilka dni potem, słuchając dzwonów, bijących na cześć jego następcy.

Foscari gorąco napierał na wojnę z Turkami do ostateczności. Natomiast Wenecyanie z ogromnym brakiem zmysłu politycznego zawarli układ z Mahometem II w kwietniu 1450 r. i zobowiązali się płacić haracz za ustępstwa handlowe. Wenecya wszakże, wstrzymując się od popierania narodów chrześcijańskich przeciw Turkom, spostrzegła, że

M A L A R S T W A

Turcy, zdobywając wszystko, posuwają się pod same jej bramy, uderzyła tedy na trwożę. Poszła za wezwaniem papieża Piusa II, nawołującego do krucjaty, ale jedynie po to, żeby stwierdzić, iż, kiedy w r. 1464 papież przybył do Ankony, by pobłogosławić krzyżowców, to ona jedna z całego chrześcijaństwa odpowiedziała na wezwanie. Mahomet II użył wszystkich wschodnich fortelów, żeby podjudzić jedno państwa przeciw drugim, i tak pozbawił Wenecję w zupełności sprzymierzeńców. Przez sześćdziesiąt lat walczyła ona z Turkami z zacięciem i bohaterskim męstwem i zupełnie sama. Aż wkońcu w r. 1479, wyczerpana walką, podpisała pokój w Konstantynopolu. Szczęściem dla spokoju Wenecji Mahomet II umarł w parę lat potem, po nim zaś nastąpił sułtan niedołężny. Wojny te wywarły zły wpływ na Wenecję — energia jej szlachty, straciwszy pole do działania na Wschodzie, zaczęła się mieszać w politykę włoską i parła państwo do kroków zaczepnych na gruncie włoskim. Jej zachłanna polityka doprowadziła do ligi w Cambrai, związanej przeciw Wenecji. Wenecya, lękając się atakować Medyolan, obecnie pod panowaniem Sforzy, wszczęła waśń z Herkulesem d'Este z Ferrary i sprzymierzyła się przeciw niemu z burzliwym papieżem Sykstusem IV. Inne państwa zaczęły podejrzliwie patrzeć na to — i Neapol, Medyolan i Florencia zawiązały znowu ligę w Cambrai przeciw papieżowi i Wenecji. Sykstus IV, zaalarmowany postępami Alfonsa z Kalabryi, posuwającego się z południa, natychmiast opuścił Wenecję, zmuszając ją tem do zawarcia pokoju w Bagnolo w r. 1484. Natomiast w tym samym czasie powiodło się Wenecji na Wschodzie. Ostatni król Cypru, Jakób z Lusignanu, ożenił się z patrycyuszką wenecką, Katarzyną Cornaro. Gdy umarł w r. 1473, pozostała po nim wdowa oddała się w opiekę Wenecji. W r. 1488, częścią zniewolona do tego siłą, a częścią z własnej woli,

H I S T O R Y A

WENECYA abdykowała. Wenecya stała się panią Cypru. Katarzyna zachowała tytuł królowej i żyła wspaniale w Asolo aż do 1508 r., kiedy wybuch wojny zmusił ją schronić się do Wenecji, gdzie umarła w r. 1510.

Wenecya spostrzegła to, że, chcąc pomnożyć swe włoskie posiadłości, musi wprzód zniszczyć Sforzę w Medyolanie. Rozcięcie tego twardego węzła nastąpiło w r. 1493, kiedy pewna liczba szlachty, wypędzonej z Neapolu przez nielitościwe rządy Ferranta i Alfonsa w tem królestwie, przybyła do Wenecji, by intrygować przeciw panującemu domowi aragońskiemu. Senat poradził im zaprosić Karola VIII, króla francuskiego, by zażądał Neapolu dla domu andegaweńskiego. Radę przyjęto i Francuzi wkroczyli do Włoch. Wenecyanie działali z zimną krwią i przebiegłością, bo oto Ludwik, książę Orleański, był pretendentem do księstwa medyolańskiego. Po pierwszych powodzeniach Karola VIII Wenecya zwróciła się przeciw Francji, za co dom aragoński z Neapolu dał jej Otranto, Brindisi i inne porty w Apulii, książę zaś Orleański, zostawszy Ludwikiem XII francuskim, zaatakował Ludwika Sforzę, odstępując Kremonę i Ghiara d'Adda Wenecji za przymierze przeciw Medyolanowi. Upadek Cezara Borgii dał Wenecji spory płać państwa papieskiego.

Zemsta wszakże była już blisko. Za kilka lat wszystkie państwa, które jakiegokolwiek posiadłości potraciły na rzecz Wenecji, zespoliły się w ataku na to miasto. A przecież upadek Wenecji nie jest dziełem ligi w Cambrai, lecz złożyły się nań przyczyny, leżące poza granicami mocy tej ligi. Handel Wenecji ze Wschodem zniszczyli Turcy, a narody, osiadłe nad Atlantykiem, szukały drogi na wschód naokoło Afryki. W r. 1486 Bartłomiej Diaz objechał przylądek Dobrej Nadziei, a w r. 1498 Vasco da Gama dotarł jeszcze dalej, do samych Indyi. Na trzysta pięćdziesiąt lat przestało

M A L A R S T W A

morze Śródziemne być wielkim traktem handlowym i stało się pospolitem jeziorem. Pozbawiona handlu morskiego Wenecya upadła.

Na zachodzie znowu powstała nowa potęga, która miała jej zabrać całą władzę nad morzem. Zjednoczenie Aragonii i Kastylii wskutek małżeństwa Ferdynanda i Izabelli położyło podwaliny pod królestwo hiszpańskie. Na nieszczęście Izabella, chociaż wielka władczyni, była fanatyczną zwolenniczką jedności religijnej i nienawidziła herezyi. Jej trzeba przypisać w znacznej mierze zaprowadzenie inkwizycyi — bullę Sykstusa IV z r. 1478 o tej instytucyi wprowadził w czyn w r. 1489 Torquemada — i ona to stworzyła w Hiszpanii i Flandryi wielkie, znane z historii piekło. Pierwszym jej czynem było wypędzenie z Hiszpanii ćwierci miliona żydów. Po nim nastąpił zakaz, wzbraniający pokonanym Maurom powrotu do Hiszpanii, co pozbawiło hiszpańskie południe znacznej części jego spokojnej i pracowitej ludności. Hiszpania i Portugalia wyruszyły na morze. Portugalia badała od r. 1383 do 1433 zachodnie wybrzeża Afryki, co przyniosło jej wielkie bogactwa i sławę. Od owego to czasu zaczęła Afryka obdzielać bogatym żniwem śmiałych żeglarzy, którzy starali się ją opłynąć. Turcy zamknęli trakt główny do targów wschodnich. Portugalia dążyła gorliwie do wyszukania drogi naokoło Afryki. W roku 1486 Bartłomiej Diaz, jak już powiedzieliśmy, opłynął przyładek Dobrej Nadziei. W dwanaście lat później Vasco da Gama (w r. 1498) stanął w Kalkucie. Hiszpania, wykluczona wskutek umowy od używania portugalskiej drogi wzdłuż zachodniej Afryki, wsparła pewnego marynarza genueńskiego, niejakiego Krzysztofa Kolumba, w zamiarze odkrycia drogi wprost poprzez pełne morze na zachód do Azyi. W r. 1492 Kolumb w pierwszej ze swych nieśmiertelnych podróży wylądował w krainie, którą uważał za In-

M A L A R S T W O

WENECYA dye — i tak natknął się na nowy świat, nadając wyspom, które odkrył, miano Indyi Zachodnich. Największy czyn piętnastego wieku został dokonany, a wraz z nim wielki dramatyczny fakt Odrodzenia w Europie. Przyczyniło się do tego wszystko: i wiedza i wola ku odwadze i odwaga śmiałego zaczynu. A nowy świat był nagrodą wieku. Wilki morskie wzięły się do morza. Wenecya atoli upadła i nie zaznała nic z tej świetności. Bulla Aleksandra VI wykreśliła w r. 1493 z boskim talentem linię od bieguna do bieguna świata na sto mil na zachód od Azorów i oddała wszystko to, co leży na zachód, Hiszpanii — to zaś, co na wschód, Portugalii. Miało to sprowadzić w przyszłości Holendrów i Anglików na kark Hiszpanii, ale do tego było jeszcze daleko.

S Z K O Ł A W E R O Ń S K A

GIOTTO
Florentczyk
1276 — 1336

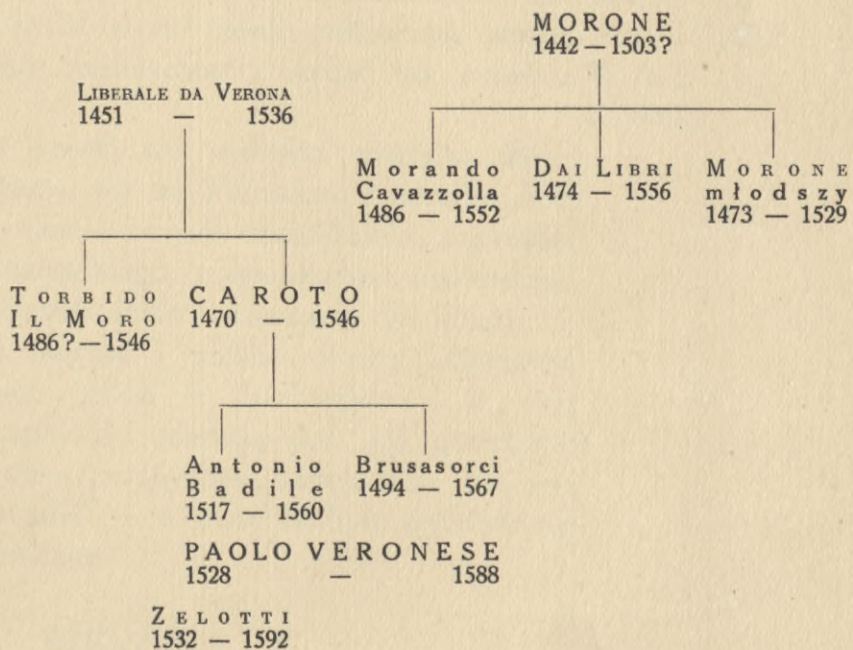
Altichiero
1330?—1395

Avanzi

P I S A N E L L O
1397 — 1455

Bono da Oriolo
Ferrara

Stefano
da Zevio
1393?—1451



ROZDZIAŁ II

W KTÓRYM ODRODZENIE, PODAŻAJĄCE KU WENECYI,
ZATRZYMUJE SIĘ NA CHWILĘ W WERONIE.

Sztuka Odrodzenia we Włoszech północnych ogniskuje ODRODZENIE wokół potężnego dzieła Wenecyi — zupełnie różnego NIE, PODAJĄCE KU we Włoszech środkowych. Niemniej wszakże sztuka wenecka WENECYI, i całych Włoch północnych bierze swój początek z ducha ZATRZY- toskańskiego. To Giotto, przybywający z Toskanii na pół- MUJE SIĘ noc poprzez góry, zasiał ziarna sztuki północnej, ziarna, NA CHWILĘ, które miały tak różnie zakiełkować i wydać tak zupełnie W WE- odrębne kwiaty. RONIE

Bizantyński czyli grecki styl malarski gnuśniał dłużej w Wenecyi i na północy, niż we Florencyi. I istotnie, Wenecya była miastem niemal na pół wschodniem, zaprawionem wonią ducha wschodniego, z tym duchem wschodnim, ze wschodnimi obyczajami ściśle związanem. Ta sztuka bizantyńska wydawała bogate i piękne obrazy ołtarzowe, pełne złota i pysznych ozdób — barbarzyńskie w swej świetności — lecz zaprawdę uderzają one, jak dowcipnie ktoś powiedział, bardziej przepychem swych ram, niż wysoką wartością malowideł — a ramy to były architektury gotyckiej, grubo pozłacane.

WERONA.

Jest rzeczą pewną, że w Lombardyi i na północy Florentczyk Giotto (1276 — 1336), przybywszy tam, stworzył w czternastym wieku szkołę osłoniętych mrokiem malarzy,

M A L A R S T W O

WENECYA których niewyraźne imiona doszły do nas w mglistej tradycji.

A w Weronie zaczęło się objawiać coś w rodzaju oryginalnego zmysłu sztuki, widocznego u tak wczesnych malarzy, jak ALTICHIERO i AVANZI, co rozwinęli poczucie barwy i bogactwo rysunku, których nie mogli nauczyć się od Toskanii. I zobaczymy, jak od tych prymitywów z Werony przejęli malarze północni tę skłonność do barwy, którą można wytłómaczyć jedynie duchem rodzinnym.

Właśnie wszakże Altichiero i Avanzi, chociaż wykazali wrodzony zmysł kolorystyczny, zawdzięczali swój rozwój Giotto'cie.

ALTICHIERO ALTICHIERI (urodz. około 1330 — umarł 1395) rozwinął swą sztukę pod wpływem Giotta i założył szkołę w Weronie, gdzie w kaplicy św. Anastazy, jak również w Padwie, można widzieć jego freski.

Tak, jak Giotto był ojcem nowożytnego malarstwa we Florencji, tak podobnie on był twórcą wielkiej szkoły malarzkiej w Wenecji.

Giotto w swej pielgrzymce po Włoszech zaszedł przypadkiem do Padwy, wielkiej włoskiej siedziby nauk, i tam, w kaplicy Areny, namalował freski, które „stworzyły szkołę“.

Po Giotto'cie powstała szkoła malarzy freskowych i do Padwy przybyli z Werony Altichiero i Avanzi, którzy tam tworzyli swą sztukę i dobili się szerokiej sławy. Obaj ci mężowie przynieśli swe osobiste zdolności kolorystyczne z Werony, freski atoli Giotta w Padwie objawiły im kształt i ruch i dodały sztuce ich życia.

I 4 O O

Wówczas do miast północnych nadchodzący wiek piętnasty przyniósł powtórne przebudzenie się, kiedy to GENTILE DA FABRIANO (1365—1410) przybył z Umbryi do Weronie i tam znalazł pokrewnego sobie ducha w osobie wielkiego malarza i twórcy medalów z Weronie, którego znamy jako Pisanella.

Gentile di Niccolo di Giovanni Massi, lepiej znany jako GENTILE DA FABRIANO od swego rodzinnego miasta w Umbryi, urodził się między r. 1360 a 1370. Jego pierwszym doniosłym dziełem była dekoracja kaplicy około r. 1419 dla Pandolfa Malatesty, władcy Brescii i Bergamo. Zaraz potem przybył do Weronie, gdzie z Weronczykiem Pisanellem przyozdobił salę pałacu dożów scenami z życia Barbarossy. Wszystkie one zaginęły i dzieło to żyje jedynie w tradycji. Stał się on mistrzem Jakóba Belliniego i chrzestnym ojcem najstarszego jego syna, Gentila Belliniego, a w ten sposób założył wenecką szkołę malarską. W roku 1422 przeniósł się do Florencji i tam osiadł. W rok później namalował tam *Adorację Królów*. Był ostatnim z ludzi średniowiecznych. Kochał złoto i, kiedy mógł je zastosować w grubych warstwach na swych obrazach, odczłocha zabierał się do tego radosnego dzieła — rozmieszczał je na płaszczach, zasłonach i sukniach — i wszędzie malował kwiaty i uśmiechnięte twarze. Był dzieckiem radości.

PISANELLO 1397 — 1455

Do giottowskich malarzy fresków w Weronie wieku piętnastego, wówczas z Altichierem da Zevio i Jakóbem d'Avanzi na czele, przyłączył się pod koniec 1400 r. niejaki Antonio Pisanello. Syn obywatela pizańskiego i matki, pochodzącej z Weronie, Pisanello urodził się w r. 1397 —

H I S T O R Y A

WENECYA a imię „Vittore“, długo mu przez historyków nadawane, nigdy nie było jego imieniem. Wskutek tego, że wzrastał pośród werońskich malarzy fresków, styl jego ugruntował się na sposobach Altichiera i Avanziego i kilku artystów i miniaturzystów, co pracowali w Weronie z początkiem piętnastego wieku. W dwudziestym czwartym roku życia był w Wenecyi, gdyż pracował wraz z Umbryjczykiem Gentilem da Fabriano nad freskami sali Wielkiej Rady pałacu dożów w mieście lagun. Na nieszczęście z tych pierwszych fresków nie zostały nawet ślady, gdyż przemaalował je w piętnaście lat później, w r. 1474, Wenecyanin Gentile Bellini.

W dwudziestym siódmym roku życia był Pisanello z powrotem w Weronie, gdyż od r. 1424 do 1428 malował fresk *Zwiastowanie* w kościele S. Fermo Maggiore w tem mieście — fresk, który niemal zupełnie zaginął. W r. 1432 wyruszył do Rzymu, wkrótce atoli wrócił do Werony, gdzie namalował w r. 1435, a trzydziestym ósmym swego życia, wielki fresk z *Św. Jerzym, wyruszającym na bitwę*, na zewnętrznym łuku kaplicy Pellegrinich w kościele św. Anastazy, z którego to fresku także zaledwie część uniknęła zagłady. W tymże samym roku namalował jeden z dwóch swoich obrazów, znajdujących się obecnie w Londynie, małe panneau *Wizya św. Eustachego*, w którym na tle wielkiego krajobrazu siedzi święty na wspaniale przystrojonym koniu, wprost naprzeciw jelenia, między którego rogami jaśnieje wizya ukrzyżowanego Chrystusa. Panneau to przypisywano Dürerowi i Janowi Fouquetowi, lecz nakoniec przecież wynaleziono mu prawdziwego ojca.

Pisanello podróżował wiele i daleko. W czterdziestym pierwszym roku życia, 1438 r., wyjechał znowu z Werony na pięć lat. Rok 1439 zastał go w Mantui, w r. 1442 był w Wenecyi. Powróciwszy do Werony z początkiem 1443 r., wkrótce znowu dosiada konia i jedzie do Ferrary w roku

M A L A R S T W A

1444 na wezwanie Leonella d'Este. Znały go również Ri- ODRODZENIE, PODĄ-
mini i Pawia. ŻAJĄCE KU

Bergamo posiada namalowany przezeń portret *Leonella d'Este*, którego rysy Pisanello unieśmiertelnił również na WENECYI,
medalu, odtworzonym na sławnym obrazie *Pisanella św. ZATRZY-
Antoni i św. Jerzy*, znajdującym się obecnie w Londynie. MUJE SIĘ
Na tem panneau *św. Antoni i św. Jerzy*, najwspanialszym NA CHWILĘ,
okazie sztuki *Pisanella*, znajduje się fantastyczny podpis W WE-
malarza. W nim również objawia się ogromna przepaść, RONIE
która oddziela całe uczucie i kierunek sztuki weneckiej od
wytężonego dewocyonalizmu Toskanii i Umbryi. Św. Jerzy
jest najoczywściej dla *Pisanella* raczej ideałem rycerza, niż
świętym — nad wszystkim unosi się świecki przepych
i wspaniałość. Jego umiejętna ręka zawisa z rozkoszą złot-
nika nad pracowicie ozdobioną i wyłożoną zbroją rycerza
i jego konia. Jakże tu mało surowej pobożności tokańskiej
lub tkliwej pobożności umbryjskiej!

Luwr posiada jakoby dzieło *Pisanella*, *Ginevra de'Este*,
choć właściwie tego obrazu dotąd nie przyznano pra-
wemu ojcu.

Wogóle świat, mówiąc o *Pisanellu*, ma na myśli wiel-
kiego włoskiego medalistę — i istotnie był on pierwszym
i największym włoskim medalistą.

Sam on wszakże rościł sobie prawo do miana malarza,
czego zawsze dowodzi jego podpis na medalionach. Wpływ
jego na sztukę Północy był głęboki.

Pisanello zaliczał do swych uczniów malarzy *BONO DA
FERRARA*, *GIOVANNIEGO ORIOLA* i *STEFANA DA ZEVIO* (1393?
do 1451), na Włochy północne wszakże miał podzielać wpływ,
który miał wyjść z Padwy i pochłonąć szkołę Werony, jak
również szkoły miast, obok niej leżących. *BONO DA FERRARA*
podpisał swego *św. Hieronima na pustyni* jako uczeń *Pi-
sanella*, zupełnie zresztą zbytecznie wobec oczywistego w tem

M A L A R S T W O

WENECYA dziele wpływu mistrza. Wkrótce atoli zobaczymy Bona da Ferrara towarzyszem Andrea Mantegnii w wielkiej pracowni Squarciona w Padwie. Co do Oriola, warto zaznaczyć, że Londyn posiada jego portret *Leonella d' Este*, protektora Pisanella w Ferrarze.

W każdym razie sztuka Pisanella wycisnęła swe piętno na Weronie, wydała owoce w LIBERALE DA VERONA i innych, a jak to zobaczymy, wymarła na GIOLFINIE i innych mniejszych artystach. Teraz atoli czas nam wyruszyć w ślad za Odrodzeniem do Padwy, albowiem udało się ono do Wenecyi przez to stare uniwersyteckie miasto.

S Z K O Ł A P A D E W S K A

DONATELLO, rzeź-
biarz florencki
1386 — 1466

S Q U A R C I O N E
1394 1474

M A N T E G N A
1431 1506

S Z K O Ł A
B O Ł O Ń S K A

Z o p p o
1440? — 1498

C o s s a
1430? — 1480

E r c o l e d e'
R o b e r t i G r a n d i
1430? — 1496

B i a n c h i
" F r a r i "
1457 — 1510

F o p p a
1427? — 1502?

L o r e n z o C o s t a
1460 — 1535

F R A N C I A
1450 — 1517

T i m o t e o
V i t i
mistrz

D o s s o
1479 — 1544

C a r p i
1501 — 1556

R A F A E L A
1467 — 1523

M a z z o l i n o
1478? — 1528

S Z K O Ł A B R E S C I I
I K R E M O N Y

F l o r i a n o
F e r r a m o l a

C i v e r c h i o
1470? — 1544

S a v o l d o
1480? — 1548

R o m a n i n o
1485? — 1566

M o r e t t o
1498? — 1555

C O R R E G G I O
1494 — 1534

P a r m i g i a n o
1504 — 1540

M O R O N I
1525? — 1578

ROZDZIAŁ III

W KTÓRYM ODRODZENIE, PODAŻAJĄCE Z WERONY KU WENECYI, PO DRODZE ZATRZYMUJE SIĘ NA CHWILĘ W PADWIE.

SZKOŁA PADEWSKA.

Otóż złożyło się tak, że Padwa, zawisła od Wenecyi, ODRODZE- była blisko od 1200 r. siedzibą wielkiego uniwersytetu. Do NIE, PODAŻ- tego uniwersytetu przybywali studenci z Francyi i z nad ŻAJĄCE Renu. Padwa była zawsze w ścisłym związku z Francją Z WERONY i z Renem. KU WENE-

Widzieliśmy, jak Florentczyk Giotto (1276—1336) w cza- CYI, PO sie swej podróży przybył do Padwy i tam namalował swe DRODZE freski z początkiem czternastego wieku. W jakie sto lat ZATRZY- później przybył tam Florentczyk Donatello (1386—1466), MUJE SIĘ olbrzymio uzdolniony rzeźbiarz, i obdarzył starą siedzibę NA CHWILĘ nauki jednym z najświetniejszych na świecie pomników, bo W PADWIE oto w Padwie wykonał i postawił konny posąg *Gattamelaty*, jedno z największych arcydzieł po wszystkie czasy.

Donatella zawezwano do Padwy w r. 1443. Złożyło się tak, że w tym roku umarł wielki kondotyer Erazm da Narni, zwany Gattamelata, a w r. 1446 Rzeczpospolita Wenecka zamówiła dlań oznakę największej czci, na jaką ją stać było: posąg konny z brązu. Posąg miał wykonać Donatello. Pomnik ten był najwyższym objawem geniuszu Donatella. Wpływ jego na całą sztukę włoską był cudowny.

Otóż złożyło się również tak, że, kiedy nowa sztuka przybyła do Padwy z zachodniej strony Włoch, równocześ- nie przyszła ze wschodu, z Grecyi, nowa nauka i zajęcie

H I S T O R Y A

WENECYA się starożytną wielkością ducha greckiego. Niejaki SQUARCIONE założył w Padwie pracownię dla artystów, a cała atmosfera w tej szkole sztuki była przepojona klasyczną starożytnością.

I stało się, że, kiedy geniusz Donatella rozplómił sztukę Padwy — starego uniwersyteckiego miasta, środowiska myśli klasycznej i gorącego zajęcia się tym humanizmem, który przeniósł ideał grecki do starej siedziby nauk — ruch artystyczny przybrał wyraźnie klasyczne dążności i zanurzył się w tradycji klasycznej starożytności. Sprzyjała temu cała atmosfera środowiska. I słusznie ktoś powiedział, że sztuka tego miejsca nosi na sobie tak wyraźne znamiona klasycznego uczucia, że w arcydziełach, stąd pochodzących, postać ludzka wygląda, jakby była malowana raczej z jakiejś starożytnej płaskorzeźby, niż z natury. Co więcej, nawet draperye, architektura, wybór tematów przejawiają cześć dla chwały dni starożytnych.

I to trzeba zaznaczyć, że Padwa była już ogniskiem małej szkoły artystów, pozostających pod wpływem Wenecyan — GIUSTO DI GIOVANNI czyli Justus z Padwy, Florentczyk, który tam się przesiedlił, GIOVANNI i ANTONIO DA PADOVA, a dalej GUARIENTO, który malował w pałacu dożów w Wenecyi, byli jej członkami.

FRANCESCO SQUARCIONE

1394

—

1474

Ojcem sztuki w starem i uczonem mieście uniwersyteckiem, Padwie, był FRANCISZEK SQUARCIONE w początkach piętnastego wieku. Ten Squarcione, wytrawny hafciarz — zawód to był ceniony — podróżował wiele po Grecyi i Wschodzie, a wracając, przywiózł ze sobą trochę arcydzieł rzeźbiarskich i założył w Padwie szkołę sztuki, w której nauczanie opierało się na dziełach klasycznych. Jego osobiste

M A L A R S T W A

zdolności były, zdaje się, dosyć skromne, chociaż dzieła ODRODZE- jego ręki są tak rzadkie, że możemy jedynie bardzo ogra- NIE, PODA- niczny sąd wydać o nim. Obraz ołtarzowy, znajdujący się ŻAJĄCE w muzeum miejskim, jest najlepszym z pozostałych jego Z WERONY dzieł. Jego znaczenie leży raczej w jego namiętym entu- KU WENE- zymie dla klasycznej sztuki starożytnej, w jego nauczaniu CYI, PO starożytnych klasycznych tradycji i w utworzeniu szkoły DRODZE młodych malarzy, którzy cisnęli się tłumnie do jego pra- ZATRZY- cowni z północnych miast włoskich. W uczniach tych wpajał MUJE SIĘ on klasyczne ideały sztuki, akademicką cześć dla wzorów NA CHWILĘ starożytnych i przeszczepiał w nich swój namiętny entuzjazm W PADWIE dla całego tego humanizmu, który bada człowieka dla czło- wieka, a którym przejął się podczas swych rozległych ba- dań greckiego ducha, co miał z jego pracowni rozrósć się po całej tej ziemi.

Z pośród uczniów Squarciona najślawniejszym miał stać się Mantegna, który do swych towarzyszków zaliczał Win- centego Foppę, ucznia Pisanellowego, Bonę z Ferrary i in- nych mniej świetnych. W pracowni Squarciona można było również spotkać największych malarzy i rzeźbiarzy z Florencji.

Do Padwy przybył na lat dziesięć Donatello, od roku 1443—1453. Do Padwy zawiązał Squarcione Ucella i Fi- lipa Lippię, którzy pracowali wraz z Mantegna i Jakó- bem Bellinim. Tak Squarcione rozpałił ognisko sztuki pół- nocnej.

Od Squarciona to nauczył się Foppa (1427? — 1502?) swej sztuki i rozwinął swe wstrzemięzliwe a bogate zdol- ności kolorystyczne, by potem przenieść się do Mediolanu i tam założyć szkołę. W późniejszych latach swego życia przeszedł on pod wpływ umbryjskiego architekta i malarza Bramanta, ucznia Melozza da Forli. Atoli szkoła Fopy miała żyć krótko, gdyż przybył tam z Florencji Leonardo

H I S T O R Y A

WENECYA da Vinci i odtąd sztuka medyolańska stała się wkrótce sztuką florencką.

ANDREA MANTEGNA

1431 — 1506

Andrea di Ser Biagio, najznakomitszy uczeń Squarciona, znany lepiej jako ANDREA MANTEGNA, urodził się w Padwie (czy, jak twierdzą niektórzy, w Vicenzy) w r. 1431 i jako chłopak został adoptowany przez swego mistrza. Z konieczności musiało na nim wywrzeć głęboki wpływ już w najwcześniejszych jego latach bezpośrednio i ustawiczne stykanie się z rzeźbami starożytnymi, statuami i płaskorzeźbami. Stąd to sztuka jego zasadza się na ideałach i formach klasycznych. Stworzył on w Padwie styl, oparty na zmieszaniu rzeźby starożytnej z gotycką surowością. Jego męska i silna sztuka jest tak daleką od giottowskiej, jak była od niej oddalona sztuka Masaccia we Florencji, i stoi on do szkoły weneckiej w takim samym stosunku, jak Masaccio do tokańskiej. Wpływ jego na całą sztukę wenecką miał być cudowny. Styl jego zasadza się na rysunku i wszędzie ten rzeźbiarski rysunek ujawnia.

Padwa posiada najwcześniejsze doniosłe dzieło Andrea Mantegni, seryę fresków w kościele Eremitani, Brera zaś w Medyolanie posiada wielki obraz ołtarzowy w dwunastu częściach, namalowany w r. 1454. W pięć lat później był w Weronie, gdzie malował obraz ołtarzowy w San Zeno. Na nieszczęście trzy panneau predelli (czyli fryzu wzdłuż podstawy tego obrazu ołtarzowego) zostały zabrane z podstawy środkowego panneau, można je jednakowoż jeszcze dziś widzieć: jeden to *Kalwarya* w Luwrze, a dwa inne to *Modlitwa w Ogrojcu* i *Zmartwychwstanie* w muzeum w Tours. W tym samym 1459 r. namalował Mantegna *Modlitwę w Ogrojcu* (obecnie w Galeryi Narodowej w Londy-

I

ANDREA MANTEGNA

1431 — 1506

SZKOŁA PADEWSKA

„ŚWIĘTY SEBASTYAN“

(WIEDEŃ, MUZEUM NADWORNE)



M A L A R S T W A

nie) dla gubernatora (podestà) miasta Padwy, niejakiego Giacomo Marcello. Na obrazie jest podpis Mantegnii na skałach w środku. W tle tego obrazu znajduje się Mantegnii pojęcie Jeruzolimy, które widocznie oparł na budowli Wieży Neronów w Rzymie i w którym umieścił sławny posąg konny Gattamelaty, niedawno wówczas skończony i cieszący się pełnią świeżej sławy. Pomysł tego obrazu zawdzięcza wiele uczniowi Wenecyaninowi, Jacopo Belliniemu. Tenże sam wpływ widać u Giovanniego Belliniego, jak widać na obrazie tej samej treści w National Gallery. W rzeczy samej ta *Moldlitwa w Ogrojcu* Mantegnii wykazuje, iż był on pod pełnym wpływem Jakóba Belliniego, który wraz ze swymi dwoma wielkimi synami, Gentilem i Giovannim, przesiedlił się na jakiś czas do Padwy. I nic w tem dziwnego, że Mantegna był w tak ścisłych stosunkach przyjaźni z tą wenecką rodziną, gdyż na pięć lat przedtem, w r. 1454, ożenił się z córką Jakóba Belliniego, Nicolozją — o czem wiemy wskutek srogiego niezadowolenia, jakie wywołało to małżeństwo w Squarcionem, który odtąd przyganiał swemu przybranemu synowi, że jego obrazy „były podobne do posągów i były jakby z kamienia“ — jałowy zaiste zarzut ze strony Squarciona!

Mniej-więcej z tego samego 1459 r. pochodzi Mantegnii portret *Kardynała Lodovica Mezzaroty*, obecnie znajdujący się w Londynie — tego kardynała, odznaczającego się zamiłowaniem przepychu, który zyskał przydomek „Kardynała Lukullusa“, a na parę lat przedtem (1457) prowadził wojska papieskie do wielkiego zwycięstwa pod Metelino.

W tym roku również Mantegna, rozgniewany nieprzyjaznym usposobieniem swego mistrza, przeniósł swe ognisko domowe do Mantui, gdzie miał zostać malarzem na-

H I S T O R Y A

WENECYA dwornym Ludwika Gonzagi. Odtąd Mantua miała dlań być stałym miejscem pobytu na resztę życia. Tu wykonał na przymocowanym do płótna papierze, na jakich osiemdziesiąt stóp długim, seryę z dziewięciu obrazów, *Tryumf Juliusza Cezara*, przeznaczonych dla książęcego pałacu. Zostały one sprzedane w paręset lat później przez księcia Mantui Karolowi I, królowi angielskiemu, w r. 1628, a obecnie wiszą w Hampton Court Palace wśród największych skarbów koronnych, chociaż za panowania Williama III Laguerre dołożył podczas hurtownej restauracji najgorliwszych starań, by je zniszczyć. Za *Tryumf Cezara* został artysta obsypyany zaszczytami, ziemią, domami, dostatkami i pasowany na rycerza.

Warto zaznaczyć, że lata, które Mantegna przepracował na Północy, przypadają na czas, w którym działali Benozzo Gozzoli (o jakie jedenaście lat starszy), dalej Perugino (o jakie piętnaście lat młodszy) i Ghirlandaio (o osiemnaście lat młodszy) na szczycie swej sławy we Florencji, Leonardo da Vinci (o dwadzieścia jeden lat młodszy) w Medyolanie, jak również Pollaiuoli, Signorelli i Franceschi, stojący na swym szczycie.

W dziesięcioleciu od 1484 do 1494 r., t. j. od pięćdziesiątego trzeciego do sześćdziesiątego trzeciego roku swego życia, wykonał Mantegna pyszne swe malowidła ściennie w zamku mantuańskim. W r. 1490 książę Jan Franciszek III ożenił się z Izabellą d'Este, której zajmujące zjawisko rozsiewało wielki blask na swój wiek.

Mantegna stał obecnie u szczytu swej mocy. Dojrzała jego sztuka stworzyła w r. 1496 dla Franciszka Gonzagi *N. Pannę Zwycięską*, namalowaną na chwałę jego zwycięstwa, które na rok przedtem odniósł pod Fornovo. Obraz ten wisi obecnie w Luwrze, National Gallery zaś londyńska posiada *Najświętszą Pannę z Dzieciątkiem na tronie wraz*

M A L A R S T W A

z św. Janem Chrzcicielem i Magdaleną, dzieło, namalowane w rok później. Ta londyńska *Najświętsza Panna z Dzieciątkiem na tronie* ukazuje wielkie klasyczne uczucie Mantegnii, a nadto jest zajmująca tem, że posiada jego podpis „Andreas Mantinia, C. P. F.” (który tak osobliwie zaznacza Padwę jako miejsce jego urodzenia: „Civis Patavinus Fecit“).

Z tego samego roku pochodzą dwa subtelne obrazy Mantegnii — *wspaniały, czysty w barwach Parnas* i mały *Tryumf mądrości nad występkami*.

Mantegna miał lat sześćdziesiąt pięć, kiedy tak wspaniale malował, i miał do końca tworzyć arcydzieła. Niebawem przyszło mu wszakże zaznać trosk i niepokoju. Wydawał on mianowicie ogromne sumy pieniędzy na gromadzenie wybornych dzieł sztuki, co doprowadziło go do kłopotów pieniężnych. Pogorszył jeszcze swe trudne położenie ufundowaniem kaplicy rodzinnej w kościele Sant' Andrea w Mantui — i ostatecznie musiał sprzedać swe zbiory, aby oczyścić się z długów. Dotknięty boleśnie, nie opamiętał się nigdy po tym ciosie.

Miał umrzeć w r. 1506, namalował atoli jeszcze w tym roku dla Franciszka Cornaro swój pogański *Tryumf Scypiona*, obecnie znajdujący się w Londynie, w którym Cybełę przyjmują do swego grona starożytni bogi Romy.

Londyn posiada również inne jego, ostatnie dzieło: *Samsona i Dalilę*.

Umarł 13 września 1506 r. w siedemdziesiątym piątym roku życia i został pochowany w Mantui.

Wczesne przejście się Mantegnii ideałami starożytnego klasycyzmu Squarciona i jego namiętne uwielbienie dla rzeźby Donatella nadały sztuce jego stały kierunek, do którego dostosowała się cała jego artystyczna natura, kiedy dostał się pod wpływ trzech Bellinich, co mu przynieśli

H I S T O R Y A

WENECYA weneckie skłonności kolorystyczne. Ta dziwna mieszanina wpływów w jego oryginalnej i silnej indywidualności stworzyła osobliwy typ malarza, zrodzonego w cieniu Wenecyi. Jakkolwiek kształty jego i wizye są surowe, jest w tem wszystkim, co on uczynił, raczej duch Wenecyi, niż Włoch środkowych. Wyłania się on z całej działalności artystycznej dziedzin, leżących blisko lagun Adryatyku, jako postać imponująca. Dzieło jego jest ugruntowane na klasycznym sposobie ujmowania kształtu człowieka — jest ono w rzeczy samej takie, jakby malował z posągów, jednocześnie jest atoli zmieszane z duchowem wzruszeniem, mającem w sobie coś z surowej powagi. Postaci jego są zestawione z subtelną godnością, a jeśli, podobnie do swych draperyi, mają sens rzeźbiarski, to zarazem są malowane przez człowieka, który odczuwał harmonię barw, i to barw bogatych, a dalej są rozmieszczone na zamalowanej powierzchni z subtelnem zrozumieniem równowagi i kompozycyi. Nie trzeba chyba dodawać, że był człowiekiem uczonym, jak przystało na stare uniwersyteckie miasto, które go wydało. Jego wiedza klasyczna jest wypisana szeroko na całej jego sztuce. Zajmującą jest rzeczą dowiedzieć się, że wprawność jego ręki dowodzi, iż był jednym z pierwszych artystów, którzy uprawiali miedzioryt — i Rembrandtowi z pewnością nie była obcą ta umiejętność Mantegnii.

Wpływ Mantegnii na współczesnych był cudowny, a także na pokolenia, które przyszły po nim, oddziałał on ogromnie. Trudno chyba byłoby znaleźć mistrza z sąsiedniej szkoły werońskiej, któryby mu czegoś nie zawdzięczał.

FRANCESCO MANTEGNA (MŁODSZY).

Mantegna zostawił syna, drugiego z rzędu chłopca, Franciszka, który był jego uczniem i został potem pomocnikiem, a miał dalej podtrzymywać płomień, zrodzony z jego du-

II

ANDREA MANTEGNA

1431 — 1506

SZKOŁA PADEWSKA

„MADONNA“

(MEDYOLAN, BRERA)



M A L A R S T W A

cha. National Gallery londyńska posiada trzy paneau tego syna: *Zmartwychwstanie*, *Święte niewiasty u grobu* i *Chry- ODRODZENIE, PODAJĄCE*
stus i Marya Magdalena w Ogrodzie. Z WERONY

Wraz z młodym jeszcze Andrzejem Mantegna pracował w Padwie Wenecyanin, Jacopo Bellini, z dwoma swoimi synami, Gentilem i Giovannim, którzy wszyscy razem wpływali na Mantegnę, ulegając wzajem jego wpływom. Potem nastąpiło małżeństwo Mantegnii z córką Jacopa, a za nim poszedł zatarg ze Squarcionem i wyjazd Bellinich do Wenecji, a Mantegnii do Mantui. KU WENECYI, PODRODZE ZATRZYMUJE SIĘ NA CHWILĘ W PADWIE

Widzieliśmy, że pośród towarzyszków Mantegnii w pracowni Squarciona znajdowali się VINCENZO FOPPA, BONO z FERRARY, GREGORIO SCHIAVONE („Sławończyk“), tak zwany z powodu swego pochodzenia z Dalmacyi, COSIMO TURA i FRANCESCO DEL COSSA (który był uczniem albo Squarciona, albo Cosima Tury). Ci uczniowie i pomocnicy rozeszli się po pobliskich miastach północnych i pozakładali tam szkoły, zwane szkołą bolońską, szkołą ferrarską i t. p., zależnie od miasta, w którym działali. Nazwy te atoli istnieją raczej jedynie dla zaspokojenia pedantycznej potrzeby oznaczania grup artystów, którzy z jednego wyszli początku, a których sztuka w wielkim zakresie była ugruntowana na tej samej tradycji, zmienionej trochę pod wpływem mistrza, któremu udało się zapanować nad współczesnymi. Wszyscy oni zrodzili się z umysłu Squarciona, potem podlegli wpływowi Mantegnii, a dalej coraz bardziej zabarwiali się artystyczną wizją wenecką w miarę, jak rodziła się każda ich nowa generacja, by wypełnić swe różnorodne zadania.

GREGORIO SCHIAVONE

Działał w połowie piętnastego wieku.

Z pośród uczniów Squarciona Gregorio Schiavone miał zwyczaj dodawać do swego podpisu te słowa: „Disci-

M A L A R S T W O

WENECYA puli Squarcioni“, wyraźnie w ten sposób zaznaczając swą dumę z tego swojego uczniostwa, jak to widać na jego obrazie ołtarzowym *Madonna z Dzieciątkiem na tronie* w National Gallery londyńskiej. Galeryja ta posiada również jego *Madonnę i Dzieciątko Jezus*. Nie należy go mieszać z weneckim malarzem Andrea Meldolla, zwanym Schiavone, przyjacielem Tintoretta, który miał zdobyć sławę w połowie szesnastego wieku.

Zanim pójdziemy za rodziną Bellinich do Wenecji, gdzie stworzyli wielką szkołę, będzie tu dobrze przypatrzeć się rozwojowi nauki Squarciona, przeniesionej do miast, leżących wokół Padwy, przez jego mnogich uczniów, ich sztuce, rozplómiętej przez znakomitego ich towarzysza Mantegnę i nie ślepiej na weneckie objawienie kolorystyczne, które przyniósł do Padwy Bellini, a również nie obojętnej na świetności Werony, które miały się narodzić.

ROZDZIAŁ IV

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK UCZNIOWIE SQUARCIONA
Z PADWY PRZENOSZĄ SZTUKE, DO MIAST POBLIZKICH.

Podczas gdy Mantegna przeniósł do Mantui nowona- UCZ-
rodzoną sztukę Odrodzenia, rozświetloną nowym humani- NIOWIE
zmem czyli nowym pogaństwem, które przywiózł ze staro- SQUAR-
żytnej Grecyi Squarcione, a które znalazło żyzny grunt w sta- CIONA
rem uniwersyteckiem mieście Padwie, inny uczeń tegoż mi- Z PADWY
strza przeniósł zarzewie tej sztuki do Ferrary i stworzył pa- PRZENO-
dewską szkołę w Ferrarze, czyli SZU-
KĘ DO

TAK ZWANĄ SZKOŁĘ FERRARSKĄ.

MIAST PO-
BLIZKICH

Z wielu tak zwanych szkół, stworzonych przez Squar-
ciona, a raczej wychodzących z jego pracowni, uwielbiają-
cej sztukę starożytną, szkoła ferrarska wyróżnia się swą szor-
stką siłą i stronieniem od wszelkiej mdłej „piękności“. Za-
łożycielem tak zwanej *szkoły ferrarskiej* był uczeń Squar-
ciona, Cosimo Tura.

COSIMO TURA

1420? — 1495

Cosimo Tura, urodzony w Ferrarze, przybył do Padwy
jako uczeń Squarciona i, przejąwszy od tego miłośnika sta-
rożytności wszystko, co się dało, powrócił do rodzinnego
miasta. Spędził tam całą resztę swego życia w służbie
u księcia d'Este, zostawszy malarzem nadwornym księcia
Borso, który nastąpił po Leonellu d'Este, protektorze Pisa-
nella. Przyniósł on do Ferrary styl starożytny, klasyczny, silny,

H I S T O R Y A

WENECYA chociaż nieco twardy zmysł plastyczny, twardy a raczej oschły zmysł koloru, wielkie poczucie rysunku i zdolność do bogatej dekoracji w duchu klasycznym, jakoto girland, ozdób architektonicznych i t. p. Był on w każdym razie wolny od mdłej „piękności“. Poczucie stałości kształtu, poczęte w szkole Squarciona, doprowadziło go do tego, że malował ludzi i krajobrazy tak plastycznie, jak rzeźby Donatella — podobnie, jak to czynił poniekąd Mantegna. Tura wraz z uczniem swym, FRANCESCO COSSA, jako pomocnikiem, namalował seryę fresków, zwanych *Tryumfami*, w wielkiej sali pałacu Schifanoi. O drugim świetnym uczniu Tury, Bianchim, wkrótce dowiemy się więcej.

FRANCESCO DEL COSSA

1430? — 1480

O jakie dziesięć lat czy coś około tego młodszym od Cosima Tury był inny artysta z Ferrary, niejaki Francesco del Cossa, który był również albo uczniem Squarciona, albo, co jest prawdopodobniejsze, samego Tury. Zależność Cossy od Tury jest bardzo wyraźna, jak to można stwierdzić na freskach pałacu Schifanoi, które w rodzinnem swem mieście wykonał razem z Turą. Rysunek Cossy jest prostszy, mniej wysilony, a sztuka jego jest bardziej surowa. Około czterdziestego roku życia, w r. 1471, przeniósł się do Bolonii, a ponieważ resztę swego życia spędził w tem mieście i jego najlepsze dzieła tam się znajdują, zaliczają go czasem do szkoły bolońskiej — na czem wykazuje się cała nieistotność wszystkich tych mniejszych podziałów.

Cossa dostał się pod wpływ uczonego Piero dei Franceschi podczas krótkiego pobytu tego mistrza w Ferrarze.

Z pośród mniejszych artystów, którzy wyroili się z Ferrary, można wspomnieć ucznia Squarciona, BONO DA FERRARA, który wraz z innym Ferrarczykiem, GIOVANNIM ORIOLEM,

M A L A R S T W A

w późniejszym swym rozwoju stał się naśladowcą Pisanella. UCZ-
Inny Ferrarczyk, ERCOLE DE' ROBERTI GRANDI, uczył się sztuki NIOWIE
swej w Padwie, jako uczeń Tury. SQUAR-
CIONA

ERCOLE DE' ROBERTI GRANDI
1430? — 1496

Z PADWY
PRZENO-

Ercole de' Roberti podobno pomagał swemu mistrzowi SZĄ SZTU-
w malowaniu fresków Schifanoi w Ferrarze. Podobnie jak KĘ DO
jego rodak i towarzysz Cossa, przeniósł się i on do Bolonii. MIAST PO-
Dzieła jego dowodzą, że bystro chwycił charakter i miał BLIZKICH
dobrą pamięć ruchu, wskutek czego sztukę jego cechuje
realizm. Vasari, dziejopis sztuki włoskiej, spowodował wiele
zamętu, mieszając starszego Ercole de' Roberti Grandi
z jego młodszym krewniakiem i uczniem Ercole di Giulio
Cesare Grandi (1465?—1531). Młodszemu przypisał Vasari
na własną rękę wszystkie dzieła starszego, sztuka atoli
młodszego Grandiego jest nacechowana większym wdzię-
kiem i wyrafinowaniem, niż bardziej silne dzieła jego mi-
strza. Podobnie jak Tura, doznawał on wielkich względów
książęcego domu ferrarskiego.

MICHELE COLTELLINO albo CORTELLINO był uczniem Ercola
Robertiego i stał się raczej jego naśladowcą. DOMENICO
PANETTI (1460?—1512?) był prawdopodobnie uczniem Co-
sima Tury i przeciętnym malarzem. BALDASSARE ESTENSE,
nieprawy syn Niccola III d'Este, był raczej malarzem-ama-
torem, z powołania będąc żołnierzem, i to poważnej sławy.
Był on uczniem Cossy.

Odstąpienie od szorstkiej siły, która charakteryzowała
tak zwaną szkołę ferrarską, a którą można uważać za
ideał padewski w jego wcześniejszym przejawie, na korzyść
poczucia wdzięku i wyrafinowania, co zaczęło się pod ko-
niec piętnastego wieku z Ercolem młodszym, zaznacza się
również w sztuce Lorenza Costy.

H I S T O R Y A

WENECYA

LORENZO COSTA

1460 — 1535

LORENZO COSTA, uczeń Cossy i Ercola Robertiego, pochodził, podobnie jak oni, z Ferrary. Tak samo, jak Cossa i Ercole Roberti, udał się on do Bolonii, gdzie stał się współnikiem Francii i uprawiał swą sztukę od dwudziestego trzeciego roku życia (1483) aż do r. 1507, w którym ród Bentivoglich wygnano z tego miasta. W dwa lata później spotykamy go w Mantui, dokąd został wezwany przez dom Gonzagów na stanowisko malarza nadwornego, po nieboszczyku Mantegnii. Odtąd pracował w Mantui aż do śmierci w r. 1535. Na wątpliwą wartość pedantyzmu w rozdzielaniu tych kilku leżących w pobliżu Wenecyi miast, kiedy chodzi o ich styl i wyniki w zakresie sztuki, nie moglibyśmy znaleźć lepszego dowodu nad fakt, że Wawrzyniec Lorenzo Costa stał się w Mantui towarzyszem Francii, najwyższego ducha z tak zwanej szkoły bolońskiej — o którym będziemy mówili niebawem. Co do Costy, to czekają go należne mu wawrzyny — był to bowiem subtelny artysta. Podobnie, jak jego towarzysz Francia, objawia on wiekie umbryjskie uczucie w sztuce swojej, pokrewnej Peruginowi: wdzięczny, wytworny i wyrafinowany, był również świetnym pejzażystą, obdarzonym wybornem poczuciem barwy.

Prostu było tak, że szkoła padewska była zbyt blisko Wenecyi, żeby nie uległa wpływom świetnego geniuszu Wodnego Miasta. A to, co było w Padwie z pierwotnej surowości i szorstkiej siły w początkowych klasycznych jej intencjach, to zostało wkrótce przytłumione zmysłowym przepychem jej sąsiadki. Wskutek tego szkoły padewskie zaczęły wcześniej dążyć do sztuki wdzięcznej i miłej, która wkrótce wyrodziła się w bezsilność, nie zdającą sobie sprawy z tego, co można uczynić samą barwą.

M A L A R S T W A

Pod wpływem Mantegni pracował od r. 1467 do 1483
GIROLAMO DA CREMONA.

Z uczniów Costy i z Ferrarczyków z czasu schyłku
Odrodzenia największym kolorystą był GIOVANNI LUTERO,
znany jako Dosso Dossi.

DOSSO DOSSI
1479 — 1542

GIOVANNI DI LUTERO, zwany DOSSO DOSSI, był lepiej
znany ostatniej generacji, niż jego mistrz. Był on istotnie
pracownikiem niezmiernie płodnym. Rozwinął się pod uro-
kiem Giorgiona i Tycyana. I oto doszliśmy do tego stop-
nia rozwoju w sztuce tak zwanej szkoły ferrarskiej, inaczej
mówiąc — padewskiej, na którym sztukę padewską przygniata
pragnienie wdzięku, a Odrodzenie staje u najzupełniejszego
schyłku, przyćmione przez wielkich Wenecyan tak samo,
jak Dosso Dossi był we Florencyi przysłonięty cieniem
Rafaela.

Aryosto wspomina o Dosso Dossim jako o towarzyszu
Leonarda, Mantegni i Giovanniego Belliniego. Giorgione,
Tycyan i Palma Vecchio mieli mu później objawić szerszy
zakres w ogroju sztuki, tak, że doszedł do żaru i przepy-
chu barw, nieomal im dorównywającego. Dosso był w służbie
Alfonsa I z Ferrary, kiedy Tycyan zwiedził dwór ferrarski.
Arcydziełem jego jest wielki obraz ołtarzowy, który znaj-
dował się ongi w kościele S. Andrea w Ferrarze, a obe-
cnie jest w publicznej galerji — pyszne dzieło, będące
chwałą barwy. Dosso był wybitnie subtelnym portrecistą
i wiele jego portretów książąt ferrarskich można oglądać
w Modenie.

Uczniami jego byli GIROLAMO DA CARPI i BATTISTA DOSSI,
pejzażysta, który umarł około r. 1549.

MAZZOLINO (1478?—1528), uczeń Ercola Robertiego, za-

UCZ-
NIOWIE
SQUAR-
CIONA
Z PADWY
PRZENO-
SZĄ SZTU-
KĘ DO
MIAST PO-
BLIZKICH

M A L A R S T W O

WENECYA dłuży u Costy i Dossiego, miał pracować w pracowniach Ercola Robertiego, Dossiego i Pannettiego. Czy był uczniem jednego z nich, czy ich wszystkich, rzecz to małej wagi. Był on w każdym razie obdarzony bogatym i wspaniałym zmysłem kolorystycznym, chociaż nawet schodzi do stosowania złota, kiedy ma wzmódz światło na draperyach. Zazwyczaj malował rzeczy małe i z flamandzką drobiazgowością.

BENVENUTO TISI albo TISIO, bardziej znany jako GAROFALO (1481—1559) — ORTOLANO i uczeń Garofala, GIROLAMO DA CARPI (1501—1556), są ostatnimi malarzami tej szkoły. Na nich wymarła szkoła ferrarska. GIROLAMO DA CARPI był uczniem i pomocnikiem Dosso Dossiego. GIAMBATTISTA BENVENUTI, nazywany L'ORTOLANO, szewc z zawodu, był miernym malarzem. GAROFALO skończył jako zupełny naśladowca Rafaela. Jakiś czas cieszył się on ogromną wziętością, zwłaszcza dla swych małych obrazów sztalugowych. Był dobrym portrecistą. Umarł ślepy w r. 1559.

ROZDZIAŁ V

W KTÓRYM ODRODZENIE PRZELATUJE SZYBKO Z PADWY
DO BOLONII PRZEZ FERRARĘ.

TAK ZWANA SZKOŁA BOLOŃSKA.

Widzieliśmy, że tak zwana szkoła ferrarska nie była ni- OD-
czem innym, jak tylko szkołą padewską, przeniesioną do RODZENIE
innego miasta. Tak samo rzecz się ma z tak zwaną szkołą PRZELA-
bolońską, która może była raczej dziecięciem dziecka Padwy TUJE
i Ferrary, niż samej Padwy — jeśli to stanowi tak wielką SZYBKO
różnicę. Rzeczywista szkoła bolońska oznacza w oczach Z PADWY
wielu tę szkołę bolońską, która za czasów schyłku Odro- DO BOLO-
dzenia wydała Carracciego. NII PRZEZ

Było w Bolonii kilku dawniejszych malarzy takich, jak FERRARĘ
VITALI i LIPPO DI DALMASIO (działający od 1376—1410),
który miał wielkie wzięcie za obrazy pobożne, a którego
uczenicą była zakonnica BEATA CATERINA VIGRI. Pierwszym
atoli znacznym artystą, którego nazwisko jest związane ze
szkołą tego miasta, był Marco Zoppo.

MARCO ZOPPO

1440? — 1498

MARCO ZOPPO był uczniem Cosima Tury, który wywarł
wielki wpływ na jego sztukę. Marka Zoppa nie należy mie-
szać z Foppą, założycielem szkoły medyolańskiej. Sztuka
Zoppa jest, podobnie jak sztuka jego mistrza Tury, nace-
chowana oschłą, twardą manierą Squarciona, błędy jednakże
objawiają się w niej w stopniu jeszcze wyższym. Później
przeszedł on do pewnego stopnia pod wpływ Giovanniego
Belliniego.

H I S T O R Y A

WENECYA Najświetniejszym atoli duchem, jakiego Bolonia dała sztuce Odrodzenia, był Francesco Francia.

FRANCIA 1450—1517

Francesco di Marco di Giacomo RAIBOLINI, albo, jak jest lepiej znany, FRANCESCO FRANCIA, urodzony w Bolonii w jakie dziewiętnaście lat potem, jak Mantegna ujrzał światło dzienne w Padwie, wypełnia swem czynnem życiem mniej-więcej te same lata, co wielki Padewczyk.

Francia zaczął swój zawód artystyczny jako odlewacz stempli i twórca medali, czem tłómaczy się zamianowanie go mistrzem mennicy bolońskiej i stąd zapewne pochodzi jego podpis na obrazach jako „aurifex“ lub „aurifaber“ (złotnik).

Widzieliśmy już, jak Marco Zoppo i Francesco Cossa, a później Lorenzo Costa, przenieśli się z Bolonii do Ferrary. Przybycie Cossy do Bolonii w r. 1470 przypada na dwudziesty rok życia Francii i młody złotnik, już w wieku dojrzałym, nabrał przy tej sposobności gorącej chęci do spróbowania sztuki malarskiej. Ponowne przybycie Lorenza Costy w trzynaście lat później, w r. 1483, objawiło młodemu człowiekowi, już wyćwiczonemu w rysunku, pełniejszy zakres malarstwa — i oto stał się on jego uczniem i towarzyszem. W trzydziestym piątym roku życia postawił sobie pierwsze poważne zagadnienie z dziedziny sztuki. A kolor jego wykazuje od razu, tak samo jak jego uczucie, że podziałał nań jakiś inny wpływ, pochodzący z poza Ferrary, a wiadomo, że Perugino bawił jakiś czas w Bolonii. Skądkolwiek to się wzięło, istnieje w jego dziełach wyraźne umbryjskie uczucie i zajmującym jest fakt, że Francia, na którym odbił się blask płomienia ducha Umbryi, miał przekazać ten płomień, a wraz z nim gorący żar weneckiego

M A L A R S T W A

rozkochania się w barwie, poprzez ucznia swego, Timotea OD-
Vitiego, największemu z Umbryjczyków, Rafaelowi. RODZENIE

Trzeba w samej Bolonii oglądać większą część dzieła PRZELA-
Francji w takich arcydziełach, jak *obraz ołtarzowy w ka-* TUJE
plicy rodziny Bentivoglio w kościele S. Giacomo Maggiore, SZYBKO
malowany w r. 1499, pod koniec pięćdziesiątego roku jego Z PADWY
życia. Mając lat pięćdziesiąt (1500), pracował nad obrazem DO BOLO-
ołtarzowym Calcina, znajdującym się obecnie w petersbur- NII PRZEZ
skim Ermitażu, lecz pierwotnie malowanym dla kanonika FERRARĘ,
Ludwika de Calcina z przeznaczeniem do kościoła San
Petronio w Bolonii. Dzieła jego są rozprószone po wszyst-
kich prawie wielkich galeryach, a jednym z najpiękniejszych
jest *Madonna z kratą różaną* w Monachium.

Sławny *obraz ołtarzowy Buonvisich*, obecnie w Natio-
nal Gallery londyńskiej, może najdoskonalsze z jego dzieł,
został namalowany w r. 1510, w jakie trzy lata po wypę-
dzeniu jego protektorów z Bolonii. Chociaż teraz znajduje
się przeważnie na płótnie, pierwotnie malowany był na de-
skach. Treść tego obrazu, *Najświętsza Panna z Dzieciąt-
kiem i Św. Anną na tronie, otoczeni świętymi*, była wy-
raźnie przeznaczona dla Benedetta Bonvisiego, który w te-
stamencie swym ufundował kaplicę, poświęconą Św. Annie,
matce Maryi Panny, w kościele San Frediano w Lukce, na
wieczny odpoczynek dusz rodziny Bonvisich. Trzej święci,
św. Wawrzyniec z kratą męczeńską, św. Benedykt i św.
Paweł z mieczem, są patronami ojca Bonvisiego, Lorenza,
jego samego, bo miał na imię Benedetto, i jego brata, Paola,
a św. Sebastyan był jednym z świętych, wzywanych w Lukce
przeciw zarazie, która w tym roku wymiotła to miasto.
Charakterystyczny podpis Francji złotymi literami można
widzieć na tronie, u stóp Madonny — „FRANCIA .AURIFEX .
BONONIESIS .P.“

Górna część tego obrazu ołtarzowego, luneta, ze zwło-

H I S T O R Y A

WENECYA kami Chrystusa Pana, leżącymi na kolanach Maryi Panny, z aniołem po każdym boku, znajduje się na pierwotnej desce. Mamy tu jedną z najszlachetniejszych w całej sztuce włoskiej *pietà*, malowaną z rzadką wstrzemięźliwością i właśnie z powodu tej wstrzemięźliwości najpatetyczniejszą. Ciało Chrystusa pełne jest godności i uroczystej piękności, pokrewnej potężnemu dziełu Michała Anioła w sławnym marmurze w Rzymie, a całość jest arcydziełem, pełnym harmonii barwnej, uczynionej jakby z muzyki rytmicznej, dźwięcznej, głęboko uroczystej.

Nazwisko Francii jest ogólnie związane z głęboko odczutymi i wielce patetycznymi obrazami jego religijnymi, jego portret atoli *Bartolommea Bianchiniego* ukazuje go jako potężnego portrecistę.

W całej swej sztuce ujawnia Francja złotniczą zręczność — czule zabawia się szczegółami szat kościelnych i klejnotami, a również jest w swoim żywiole, kiedy chodzi o wymodelowanie słodkich linii muzycznego narzędzia. Krytyka naukowa, co od niedawna uczyniła tak wiele, przyznając prawdziwym twórcom ich dzieła, które im bez skrupułów rabowała beztroskliwa przeszłość, zwróciła uwagę na cechującą Francję osobliwą właściwość, że unikał malowania uszu. Właściwość ta zdumiewa tem bardziej, kiedy się rozważy jego wykwintny rysunek i jego wytworny dar modelowania twarzy ludzkiej. A także często zwracano uwagę na to, że malował ręce tak, jaby w nich nie było kości. Od Lorenza Costy przyjął niedbały nawyk malowania draperyi w luźnych fałdach wzdłuż tła. Od Costy też powziął jeszcze gorszy zwyczaj zatajania kształtów pod draperyami, zamiast ujawniania ich zapomocą tychże draperyi, a dalej jeszcze okropniejszy nałóg umieszczania swych postaci na powierzchni, na której stoją, bez śladu stałości i mocy.

M A L A R S T W A

Z drugiej wszakże strony doszedł do bogactwa barw, o ja-
kiem Costa nigdy nie marzył. OD-
RODZENIE

Francia zmarł w swej rodzinnej Bolonii, w której spędził na pracy całe życie, 5 stycznia w r. 1517, licząc rok PRZELA-
TUJE
SZYBKO

Nazwisko Francii znajduje się często na gorszych dzie-
łach jego syna, GIACOMA FRANCI. Z PADWY
DO BOLO-

Francia wywarł ogromny wpływ, co zresztą musiała
uczynić jego szczerą sztuka, skoro przypomnimy sobie, że NII PRZEZ
FERRARĘ
przez pewien czas pracowało pod nim jakich paruset uc-
niów. Z tych uczniów największą sławę mieli zdobyć TIMOTEO
VITI i MARC-ANTONIO RAIMONDI.

TIMOTEO VITI (1467—1523), który spędził pięć lat swej
nauki u Costy i Francii, od r. 1490 do 1495, był Um-
bryjczykiem. Obrazy jego są bardzo rzadkie, ale jemu
przeznaczoną było rzeczą wyrzec osobliwy wpływ, albo-
wiem, powróciwszy do rodzinnego Urbino, wyćwiczony
w sztuce swego mistrza, miał tam przyjąć do swej praco-
wni młodego ucznia, który później zyskał sławę na cały
świat jako Rafael.

ROZDZIAŁ VI

W KTÓRYM WRACAMY NA CHWILĘ DO WERONY,
PODCZAS GDY ODRODZENIE SPIESZY DO WENECYI.

WENECYA

Widzieliśmy już, że wpływ Pisanella na sztukę Werony był bardzo wielki, ale w połowie piętnastego wieku sztuka Mantegni w Padwie przytłumiła wszelkie inne wpływy, zrodzone w jej sąsiedztwie. Mimo to tradycja Pisanella trwa i ujawnia się w dziełach LIBERALA DA VERONA (1451—1536) i późniejszych malarzy werońskich. Liberale, który zaczął swój zawód artystyczny jako miniaturzysta i iluminator w klasztorze Benedyktynów na Monte Oliveto, wrócił do Werony w r. 1477 i poddał się zupełnie przemożnemu wpływowi Mantegni i Bellinich, co zresztą stało się z całą sztuką Werony i Padwy owego czasu. Londyn posiada czarowne panneau Liberala, *Śmierć Dydony*. Skończył on w późniejszym już wieku pod urokiem wdzięku Rafaela.

Najświetniejszy uczeń Liberala, FRANCESCO CAROTO, uległ wielce wpływowi Mantegni i Bonsignorigo, a w późniejszych swych latach poddał się, podobnie jak jego mistrz, urokowi Rafaela.

Innym uczniem Liberala da Verona był FRANCESCO TORBIDO, zwany IL MORO, działający w Weronie (urodzony około 1486, umarł po r. 1546); dostał się on pod czar Giorgiona i Tycyana, a potem Giulia Romana. Do gorszych uczniów Liberala należał NICCOLO GIOLFINO (1476—1555).

Równorzędnie z dekoracyjną sztuką Liberala i jego naśladowców rosła w Weronie silniejsza i surowsza sztuka w pracowni DOMENICHINA MORONA (1442 po 1503), zwanego *Pellacane*, gdyż ojciec jego był grabarzem. Ten to Domeni-

M A L A R S T W O

chino ugruntował swą sztukę na wizyi Mantegnii. Jakkol- WRACAMY
wiek Domenico Morone wykształcił swą sztukę na wiel- NA CHWILĘ
kiem poczuciu formy Mantegnii, to również dostał się pod DO
wpływ Gentilego Belliniego, a także przejawiał swe we- WERONY,
rońskie zamiłowanie do procesyi, przepychu i bogatych PODCZAS
strojów, które dobitnie charakteryzowały to miasto i jego GDY OD-
sztukę od czasów Altichiera. A i w przyszłości też miały RODZENIE
te same cechy być znamienymi cechami sztuki tego mia- SPIESZY DO
sta w największym jego geniuszu, Paolu Veronese. Sława WENECYI
Domenica Morone jako nauczyciela była bardzo wielka.
Nie tylko zgromadził wokoło siebie wielką liczbę uczniów,
lecz nadto tak silny wywarł wpływ na nich, że oparli się przy-
gniatającemu wpływowi Wenecyi, który miał już ogarnąć
całą sztukę północną. Znakomity kolorysta FRANCESCO CAROTO
zrodził się ze zjednoczenia tego wpływu Morona z nauką
Liberala. Wynikiem tego zjednoczenia był silny styl Carota,
który jest niemal weneckim, tak bogatym jest jego zmysł
kolorystyczny i tak rzetelnem poczucie formy.

Z uczniów i naśladowców Domenica Morona najzna-
komitszym był syn jego, FRANCESCO MORONE (1473—1529) —
Morone Młodszy, który, podobnie jak przed nim jego ojciec,
ugruntował swą sztukę na Mantegnii i Bellinich. Jego główne
dzieła, odznaczające się godnością i troskliwym wykończe-
niem, znajdują się w jego rodzinnej Weronie.

Innym uczniem Domenica Morona był GIROLAMO DAI
LIBRI (1474—1556), „od książek“, zwany tak, bo ilustrował
książki; jemu zwykło się mylnie przypisywać znajdującą
się w Londynie *Pannę Maryę z Dzieciątkiem*, której rze-
czywistym twórcą był Francesco Morone. Jak nazwisko
jego pokazuje, był on iluminatorem książek i miniaturzy-
stą. PAOLO MORANDO, zwany *Il Cavazzola* (1486—1522),
i MICHELE DA VERONA (14—?—1525) byli również uczniami

H I S T O R Y A

WENECYA Domenica Morona. Jak głębokim był wpływ Domenica Morona na nich, widać z tego, że oparli się stylowi Wenecyan i prowadzili dalej jego tradycję, która wyszła z Mantegonii i Donatella. Paolo Morando (Il Cavazzola) był bardzo wybitnym artystą. Umarł przedwcześnie, lecz nawet krótkim swem życiem przygotował drogę Paolowi Veronese. Najlepsze jego dzieła, to pięć tematów z *Pasyi*, w Weronie.

Zalew wszakże wenecki ogarnął całą sztukę północną, opanował Weronę i inne pobliskie miasta. W Parmie miał się narodzić wielki Correggio. W Weronie PAOLO CAGLIARI miał stać się nieśmiertelnym jako PAOLO VERONESE. O nim to myślimy jako o jednym z największych Wenecyan, czem zresztą był w zupełności, mimo, że się urodził w Weronie. Tak samo był jego towarzysz i uczeń, BATTISTA ZELOTTI (1532?—1592), nawskróś Wenecyaninem w swej sztuce. I zaiste, dzieła jego mieszają się z dziełami jego większego towarzysza, jak n. p. w National Gallery znajdująca się i dobrze znana *Sw. Helena* Zelottiego bywa przyznawana jego większemu rodakowi. A oto wykroczyliśmy daleko poza wiek piętnasty, gdyż właśnie mistrz Paola Veronese, uczeń Carota, ANTONIO BADILE (1517—1560), i uczeń Giolfina, PAOLO FARINATI (1522—1606), który przyczynił się do ukształtowania Zelottiego, należą do wieku szesnastego i tkwią najzupełniej w Wenecyi.

O jednym przecież mężu z Werony należy tu jeszcze powiedzieć, gdyż, odwrotnie, niż wszyscy dotąd, ulegał on najpierw Wenecyi, a potem dopiero przeszedł pod wpływ Mantegonii.

FRANCESCO BONSIGNORI

1455 — 1519

BONSIGNORI, mylnie przez Vasarięgo zwany MONSIGNORI, a również znany jako FRANCESCO DA VERONA, chociaż po-

M A L A R S T W A

chodził z Werony i początek swego artystycznego życia WRACAMY
spędził w Wenecyi — (jego wytworny *Portret senatora we-* NA CHWILĘ
neckiego w Londynie jest jednym z jego najlepszych pod- DO
pisanych obrazów z tego okresu) — dostał się później pod WERONY,
wpływ Mantegni i stał się w szerokim zakresie naśladowcą PODCZAS
stylu Mantegni. Tak, zacząwszy jako uczeń Bartolommea GDY OD-
Vivariniego i Alvisa Vivariniego, przeszedł potem pod RODZENIE
wpływ Giovanniego Belliniego, a skończył pod znakiem SPIESZY DO
Padewczyka Mantegni. WENECYI

WENECYANIE

ROZDZIAŁ VII

W KTÓRYM ODRODZENIE WKRACZA DO MORSKIEGO MIASTA.

Obecnie staję przed naszymi oczyma widok dzieł wiel-
kich kolorystów włoskiego Odrodzenia — Wenecyan.

Wenecya, rzecz dziwna, jakkolwiek była targiem całego
świata, ostatnia z miast włoskich wyzwoliła się z pod
wpływu bizantynizmu. Zato, zacząwszy późno, również ostat-
nia pochylila się do upadku. Dzieło jej było prawdziwszem
malarstwem, niż cała reszta Odrodzenia włoskiego, gdyż
ona czuła i myślała w granicach barw.

Sztuka wenecka wykwitła z dwóch pierwotnych szkół,
które pracowały równorzędnie w piętnastym wieku — a dały
im początek dwie rodziny prymitywów: VIVARINICH i BELLI-
NICH. Szkoły te współzawodniczyły ze sobą: szkoła Viva-
rinich uprawiała tradycję kościelną, która kazała malować
dzieła, mające wypełnić złożone z wielu panneau obrazy
ołtarzowe, zestrojone z architekturą, w którą były ujęte,
Belliniowie zaś wyzwolili malarstwo ze służby u innej sztuki
i wnieśli w nie ducha Odrodzenia, zapewniając mu samo-
istne znaczenie.

Prawdą jest, że przed nimi pracowali w Wenecyi, mniej
więcej od roku 1370 do 1450, zanim tam przybyło Odro-
dzenie, artyści NICCOLO SEMITECOLO, LORENZO VENEZIANO,
ANTONIO VENEZIANO, JACOBELLO DEL FIORE i MICHELE GIAM-
BONO, Wenecya atoli trzymała się jeszcze długo tradycji bi-
zantyńskiej, kiedy reszta Włoch już dawno z pod niej się
wyzwoliła — bo oto w samej rzeczy pozostawała ona w ści-
słym związku z wystawnym duchem Wschodu i trudno przy-

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

szło jej otrząsnąć się ze wschodniej atmosfery. I gdyby nie to, że w przepysznych, bogatych kolorach znalazła zastępstwo dla sztywnego przepychu Wschodu, to byłaby się może nigdy nie wyzwoliła z bizantyzmu. Wenecka Akademia posiada obraz ołtarzowy Antonia Veneziana (urodz. 1312), jednego z najwcześniejszych malarzy weneckich — widać u niego wpływy florenckie, — dalej *Zwiastowanie* Lorenza Veneziana, *Koronację Najśw. Panny Semitecola* i *Koronację Najśw. Panny Jacobella del Fiore*.

Dwie gałęzie weneckiego malarstwa Odrodzenia wyrosły z dwóch pierwotnych szkół. Jedna, na wyspie Murano, w której styl bizantyński uległ wpływom sienneńskim, wydała rodzinę VIVARINICH, druga zaś pod wpływem Squarciona z Padwy zrodziła JACOPA BELLINIEGO i jego dwóch znakomitych synów, Gentila i Giovanniego Bellinich. Jacopo był, co prawda, uczniem Umbryjczyka Gentilego da Fabriano, ale urobił swą sztukę w atmosferze padewskiej, Padwa zaś była istotną wychowawczynią sztuki weneckiej. Wpływ Mantegni i na Bellinich i na ich rywalkę, szkołę murańską, był głęboki. On to stworzył prawdziwą sztukę wenecką.

RODZINA VIVARINICH Z MURANA.

Na weneckiej wyspie Murano, siedzibie hut szklanych, gdzie się wyrabiało mozaiki, co ugruntowały sławę Wene cyi w tej umiejętności, żyła rodzina Vivarinich. Najwybitniejszymi ze starszego pokolenia byli Giovanni i Antonio, lecz, ponieważ nazywa się ich także Giovanni da Murano i Antonio da Murano, panuje tu pewne zamieszanie, które jeszcze wzrasta wskutek tego, że Giovanni, dumny ze swego niemieckiego pochodzenia, nazywał sam siebie Giovanni d'Alemagna.

Malarstwo weneckie dostało się po swem późnem wynurzeniu się z bizantyzmu pod wpływ Padwy: oto Squarcione wycisnął swe piętno na rozwoju malarzy z Murana,

M A L A R S T W A

a zwłaszcza na BARTOLOMMEU VIVARINIM widać wpływ jego ODRODZE-
surowego, oschłego, rzeźbiarskiego punktu widzenia. Stąd NIE
istnieje wielce różna atmosfera w sztuce braci Vivarinich WKRACZA
z Murana, a w sztuce malarskiej weneckiej, tej, która miała DO MOR-
zakwitnąć pod Bellinimi. SKIEGO

Niewiele wiadomo o GIOVANNIM, ANTONIU i BARTOLOMMEU MIASTA
VIVARINICH. Giovanni d'Alemagna wyniósł swą sztukę ze
szkoły kolońskiej, Antonio zaś Vivarini (14—? — 1470?)
był pomocnikiem Giovanniego d'Alemagna. Jak zobaczymy,
Wenecyanie ulegli wpływom z drugiej strony Alp. — Ze
swym mistrzem to zdobył Antonio obficie złotem obrazy
ołtarzowe, które tworzył, — lecz, jakkolwiek przejęty nauką
niemiecką, widział przecież Antonio freski Pisanella i Gen-
tilego da Fabriano w pałacu dożów. W połowie wieku, jak
tego dowodzi data 1450 na obrazie ołtarzowym w Bolonii,
pracował Antonio razem ze swym bratem Bartolommeem.
Miał umrzeć około r. 1470.

Młodszy brat Antonia, BARTOLOMMEO VIVARINI (zmarły po
r. 1499), którego pierwszym dziełem był boloński obraz
ołtarzowy z r. 1450, był uczniem swych krewniaków, An-
toniego Vivariniego i Giovanniego d'Alemagna. Prawdopo-
dobnie był także u Squarciona w Padwie, jak można wnosić
z pewności jego w rysunku i wyraźnych ostrych cieniów;
brak mu łagodnego, jasnego kolorytu starszego brata. Dzieła
jego są bardzo rzadkie. Ostatnie jego dzieło nosi datę 1499.
Jego wytworna *św. Barbara* w Akademii weneckiej jest
najlepszym jego dziełem. Piękna święta, trzymająca model
wieży w ręce lewej, ma typowe obłączyste brwi, ciężką
brodę, pełny kark i przesadną wysokość.

ALVISE ALBO LUIGI VIVARINI

Urodz. po r. 1444, prawdopodob. 1450, działał od 1461 do 1503.

O największym z Vivarinich, niejakim ALVISEM VIVARINIM,

*

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

który tworzył swą sztukę w Wenecyi w tym samym czasie, co Mantegna w Padwie, wiadomo równie mało, jak o jego starszych krewnych. Był on uczniem swego stryja, Bartłomieja Vivariniego, a rówieśnikiem i poważnym rywalem największego z Bellinich, Giovanniego. Aż do bardzo późnych lat swoich pozostał wszakże nietknięty ruchem, na czele którego stał Bellini, a który miał rozwinąć się tak wspaniale pod Giorgionem i Tycyanem. Dopiero w ostatnich latach wyzbył się pierwotnej sztywności swej szkoły na Murano, a w medyolańskiej *Świętej Justynie* wyzwolił swój rysunek z wszelkiej twardości i sztywności i doszedł do rzadkich zalet artyzmu. Istotnie *Madonna i Święci*, obraz, malowany wcześniej, pokazuje, jak zostawia poza sobą swą murańską tradycję. Zdaje się, że uległ wielce wpływowi swego rówieśnika, Antonella da Messina, jak tego dowodzą jego portrety, i to uległ tak bardzo, że przez długi czas trudno było rozeznaczyć, co do którego z nich należy. Dopiero zdumiewające poszukiwania Berensona w zakresie umiejętnego przydzielania dzieł właściwym ich twórcom w odniesieniu do szkół włoskich odkryły nawyczkę Alvisa Vivariniego malowania podniesionej powieki górnej i obniżania prawego kącika ust modelu. Przejął on również od swego mistrza zwyczaj malowania ciał za długich w stosunku do głów.

Równocześnie z Alvisem Vivarinim miał pewien malarz, uczeń starszego Vivariniego, dojść do wielkich wyników i zasłynąć jako Crivelli.

CARLO CRIVELLI

Urodzony około 1430, umarł po r. 1493.

Zrodzony z ludu, w Wenecyi, o czym świadczy jego podpis, Crivelli był w sztuce swej tak indywidualnym, że trudno jest dociec, ile zawdzięcza przykładowi Bartolommea

III

CARLO CRIVELLI
1430? — 1493?

SZKOŁA WENECKA

„ZWIASTOWANIE“

(FRANKFURT N. M., MUZEUM MIEJSKIE)



M A L A R S T W A

Vivariniego. Wenecyanin nawskrós, spędził całe swe artystyczne życie wśród miast marchii — co może wpłynęło na to, że i styl jego był tak wyraźnie własny i tak zdumiewająco wolny od przemijających fal.

Przeniósłszy się w r. 1468 do Ascoli w marchii ankońskiej, wykonał Crivelli w tym roku wielki obraz ołtarzowy w Massa Fermana: było to jego najwcześniejsze zaopatrzone datą dzieło. National Gallery londyńska jest nie tylko bogata w dzieła da Messiny i Carla Crivellego, lecz posiada nadto najwyższe arcydzieło Crivellego, jeden ze swych największych skarbów, wspaniałe *Zwiastowanie*, malowane, jak świadczy podpis z datą w r. 1486, dla Zakonu Zwiastowania w Ascoli, gdzie znajdował się aż do roku 1790. Wspaniały koloryt i zdumiewające szczegóły tego obrazu charakteryzują doskonałą sztukę Crivellego. Londyńska kolekcja Bensona posiada znakomitą *Madonnę z Dzieciątkiem*. Artysta został pasowany na rycerza w r. 1490 i od tego czasu zjawia się po jego podpisie „Miles“. Podpis ten, którego na szczęście pilnie przestrzegał, jest najlepszym źródłem do jego biografii, bo zresztą mało wiadomo o jego życiu.

Istnieje przypuszczenie, że Crivelli umarł w r. 1493, lub też wkrótce potem, albowiem taką jest ostatnia znana data na jego obrazie ołtarzowym *Madonna w zachwycie*, znajdującym się w Londynie; wszelkie zaś bliższe szczegóły co do jego śmierci wymykają się z rąk poszukiwacza.

Crivelli jest Wenecyaninem czystej krwi, wykształconym, chciałoby się przypuścić, w Padwie, nietkniętym atoli przez nowe kierunki, które wzburzały sztukę jego czasu. Był prymitywnym do końca, i to doskonałym. Jest prawdziwie coś japońskiego w jego naiwnem traktowaniu wątłych, powiewnych madonn, odznaczających się wschodnim niemal uśmie-

M A L A R S T W O

WENE- CYANIE

chem i szczupłym, wysmukłym kształtem, przyodzianym w świetne, strojne draperye.

Malując tylko temperą na drzewie — jego rówieśnicy, Mantegna i Perugino, używali także jedynie tempery — i namiętnie rozmiłowany w drobiazgowym ornamencie, umiał ze zdumiewającą, genialną wytrawnością ocalać swe postacie od zatonięcia w draperyach, a doskonałość swego pomysłu od przytłoczenia szczegółami.

SZKOŁA ALVISA VIVARINIEGO

Z pracowni Alvisa Vivariniego i jego wielkiego rywala, Giovanniego Belliniego, wyszła wielka rzesza malarzy, którzy są chwałą Wenecyi. Zanim wszakże wybierzemy się w ślad za malarzami weneckimi szesnastego wieku, musimy zwrócić się do współzawodniczej szkoły Bellinich, a nadto zająć się garstką znakomitych ludzi, którzy malowali w Wenecyi w tym samym czasie, co rodziny Vivarinich i Bellinich.

ROZDZIAŁ VIII

KTÓRY ZAJMUJE SIĘ POWSTANIEM DOMU BELLINICH.

Chwała malarstwa weneckiego została stworzona w swych POWSTAPoczątkach przez rodzinę Bellinich. Chociaż malarstwo weneckie, wynurzywszy się z bizantynizmu, dostało się pod DOMU wpływ Padwy, i Squarcione wycisnął swe piętno surowej, BELLINICH oschłej obserwacji na malarzach z Murana, a zwłaszcza na Bartolommeu Vivarinim, to jednak Wenecyanie mieli rychło usunąć się z pod tego wpływu i rozwinąć się we wielką szkołę kolorystów za pośrednictwem Bellinich.

I niemasz w tem nic dziwnego, że Wenecyanie musieli odrzucić surową, rzeźbiarską sztukę, skoro przypomnimy sobie bogatą, ciepłą atmosferę, w której żyli, — przepiękne miasto wśród wód, które było ich siedzibą, i ich okazałe zwyczaje. Spędzając dni całe wśród czarownych lagun, patrząc zawsze na sceny, w których miasto ich wznosiło się z pośród lśniących wód, z kanałami zamiast ulic, w których piękność ich budowli odbijała się wtórnym dziwem i gdzie każda barwa to wzmagąca się, to słabła i lśniła od każdej igraszki światła i cieniów, — żyjąc przez całe swe życie pośród bogatej harmonii budynków, z pod stóp których malownicze statki rosły w górę tysiącami masztów i żagli, bogaci wskutek handlu z dalekim światem, albowiem ich bulwary portowe były targowiskiem morza Śródziemnego, wysyłający swe wielkie statki na daleki Wschód, na ludnych swych ulicach spotykający malownicze narody z różnych stref, opływający w dostatki, miłujący rozkosze, zamiłowani w wygodzie, zbytkowni i dziecinnie rozkochani we wspaniałym przepychu i świetnych uroczystościach, — musieli doznawać wrażeń barw-

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

nych i ulegać urokom życia. W ten sposób zaczęli myśleć i czuć barwami i przez umiejętnę rękę swych mistrzów-malarzy temiz barwami się wyrażać.

Wenecya zaznała lepszych rządów, więcej wolności i niezawisłości obywateli, niż cała reszta Włoch. Ustawiczne niesnaski i wojny domowe, które zatruwały każdą wioskę i miasto wszędzie indziej we Włoszech za Odrodzenia, były Wenecyi nieznane. Religia musiała wstrzymać swą prześladowczą i brutalną rękę na ulicach Wenecyi. Od trzynastego wieku zabroniła ona inkwizycyi wszelkiego działania na swoich terytoryach i przyznała sobie prawo karania heretyków i prawo banicyi, odmawiając władzy mnichom, przysyłanym z Rzymu. Mieszkańcy jej przyodziewali się w wykwintne szaty i chlubili się nimi we wspaniałych pałacach i na barwnych ulicach. A jak była wesoła i radosna w umyśle i duszy, tak samo musiała Wenecya być radosną w sztuce, która była duszy tej wyrazem. To też zobaczymy, że obrazy jej były wesołe i świetliste i przepelnione radością życia. Prawdziwie weneckie religijne obrazy były jeno pretekstem do przedstawienia wspaniałych procesyi i okazałych zebrań. Od końca piętnastego wieku weneccy święci i madonny nie wiedzą bynajmniej, co to jest ascetyzm. Ona to wynalazła *Święte rozprawy*, *Conversezioni*, w których święci i święte gromadzą się po to jedynie, by się zgromadzić, — ona stworzyła świeckie wycieczki, w których muzycy wśród wspaniałego krajobrazu przygrywają rozebranym lub rozbierającym się damom. Kiedy wybił rok 1500, madonny i święci zapomnieli marszczyć czoła i przestali być surowymi, lecz zakwitli jako piękne młode kobiety i piękni młodzieńcy, przystrojeni we wspaniałe szaty.

Wenecya była uszczęśliwiona swem życiem. Wprawdzie jaśniejsze niebiosy i świetne otoczenie nie zawsze stwarzają wspaniałą sztukę, częstokroć szare niebo sklepiło się nad

M A L A R S T W A

największymi kolorystami, Wenecya atoli była męska, bo-POWSTA-
gata i wolna. I jej synowie przynosili pyszne jej barwy na NIE
płótno, a farby swe czynili z różnorodnych jej świetlistości, DOMU
tak, jakoby jej niebios a i blask jej zwierciadlanych wód BELLINICH
zostały schwywane i w obrazach umieszczone.

RODZINA BELLINICH

Pierwszym mistrzem tego nazwiska, założycielem, a zatem
twórcą wielkiej szkoły weneckich kolorystów, był JACOPO
BELLINI, urodzony około r. 1400, a zmarły w 1470. Jacopo
Bellini był uczniem Umbryjczyka Gentilego da Fabriano i We-
rończyka Pisanella; lecz oprócz tego uległ silnie wpływowi
genialnego Donatella i szkoły, stworzonej w Padwie przez
Squarciona, z którym był w ścisłym związku i u boku
którego wykonał wiele swych dzieł. Mistrzem jego wszakże
był Gentile da Fabriano, którego pomocnikiem został zaraz
po skończeniu swej nauki. Podróżował z nim, a nawet
przesiedział się trochę w więzieniu za pobicie nieprzyjaciół
swego mistrza. Widzieliśmy go, jak przesiedlił się wraz
z dwoma swymi sławnymi synami do Padwy i jak wpłynął
wielce na młodego Mantegnę, który poślubił jego córkę.
Z drugiej strony na Jacopa wpłynęła silnie padewska za-
sada jednoczenia ideałów klasycznych z gotykiem.

Na nieszczęście mało znamy dzieł Jacopa Belliniego.
Starzy pisarze wysławiali go za „wiele portretów Wenecyan“
i za „portrety Petrarcki i Madonny Laury“. — Jego *Ma-*
donna z Uficyów i *Madonna* Tadinich w Lovere, *Madonna*
w Akademii weneckiej, jego *Chrystus ukrzyżowany* w We-
ronie i *Zwiastowanie* w San Alessandro w Brescii zacho-
wały się mimo wszystko do naszych dni i świadczą o jego
wartości i słusznym sądzie współczesnych. Jacopo Bellini
wyraził swą szczerą sztukę w bogatych harmoniach barw-
nych, które zapowiadają wyraźnie zbliżającą się sztukę we-

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

necką i kierują tę sztukę wyraźnie tam, kędy się ma rozpostrzeć jej wielkie królestwo.

Na szczęście istnieją jeszcze dwa szkicowniki Jacopa Belliniego — one służą badaczowi dziejów sztuki włoskiej za przewodnika. British Museum posiada wcześniejszy, a Paryż późniejszy.

Zaczynając swój zawód artystyczny w cieniu wielkiej katedry św. Marka w Wenecyi, Jacopo Bellini pomagał swym mistrzom Gentilemu da Fabriano i Pisanelłowi dekorować pałac dożów.

Nowe pogaństwo, które rozprzestrzeniło się po Włoszech, rzuciło urok na Jacopa Belliniego — i tak pracował więcej dla świeckich ciał rzeczypospolitej, niż dla kościołów.

Między duchem Odrodzenia w Wenecyi a we Florencyi istniała wielka przepaść. Florencki powrót do nowego pogaństwa, mający tak głębokie znaczenie, zaledwie widoczny jest w Wenecyi. Mieszkańcy jej kochali radość i byli wesołego serca. Jacopo Bellini odbył podróż do Florencyi i zetknął się z nową nauką; przyjmował ją atoli z wenecką swobodą.

Swą męską sztuką uwolnił Jacopo malarstwo weneckie od bizantyńskiego konwencyonalizmu. Udał się w r. 1423 z Wenecyi do Florencyi, by tam pracować ze swym mistrzem, Gentilem da Fabriano. Powróciwszy do Wenecyi, ożenił się, czy miał podobno się ożenić. Ostatecznie urodziło mu się dwóch synów i córka — dwóch synów, przeznaczonych do sławy większej, niż jego własna: starszy, GENTILE BELLINI (1426—1507), i młodszy, GIOVANNI BELLINI, urodzony około r. 1428 lub 1430. Obaj ujrzeli światło dzienne w Wenecyi. Również urodziła się Jakóbowi córka. Czy plotka o nieprawości jego dzieci jest słuszną, czy nie, Jacopo żył tak, jakby nieprawie potomstwo uważał za prawe.

Synowie jego urodzili się w świetnym okresie dziejów Wenecyi — chociaż, patrząc trochę naprzód, można było

M A L A R S T W A

spozrzedz, że znajdowała się ona w przededniu swego POWSTA-upadku. Wszystko w niej było świetnością, bogactwem NIE i wspaniałością. Chociaż była wstrząśnięta kosztownymi DOMU wojnami z Medyolanem i Florencją i długimi, szalonymi BELLINICH wojnami morskimi z Genuą, przecież przyłączyła okrągły tuzin prowincyi do swych posiadłości.

Nowa droga handlowa do Indyi nie była jeszcze odkryta i jeszcze ni Kolumb, ni Diaz nie odebrali Wenecyi handlu morskiego na korzyść Hiszpanii, co później spowodowało Wenecyi ruinę. Jeszcze obecnie grabiła Wschód i porty jej były pełne towarów. Mogła swobodnie zasypywać bogactwami swoich artystów. A artyści jej, nie zajęci architekturą, skupili cały swój geniusz w malarstwie. Mieszkańcy jej oddawali się weselu i niejeden mógł rozkoszować się obrazem, podczas gdy niewielu mogło przeczytać książkę.

Istnieje plotka Vasariego, iż Jacopo Bellini malował na płótnie, nie na drzewie, ponieważ płótno nie pęka, jest wolne od robactwa, łatwo się je przenosi i można je ukroić na wszelki format. Zapomniał dodać, że powietrze morskie było fatalne dla malarstwa freskowego.

Ku środkowi piętnastego wieku Jacopo przeniósł się z Wenecyi do Padwy, zabierając wraz z sobą swą pomnożoną rodzinę; krótko przedtem Donatello przybył do Padwy na swój dziesięcioletni tam pobyt od r. 1443 do 1453. Prawdopodobnie, kiedy ta rodzina tam przybyła, Donatella wielki pomnik konny Gattamelaty stał już trzy lub cztery lata i był przedmiotem rozmów w całym mieście. Ojciec i obaj synowie musieli się zająć głęboko tą rzeźbą i innymi bronzami Donatella. Wkrótce po ich przybyciu przybrany syn Squarciona, Mantegna, ożenił się z córką Jacopa Belliniego, Niccolozyą, w r. 1453 — co doprowa-

M A L A R S T W O

WENE- CYANIE

dziło do rozłamu między Squarcionem a Bellinimi i do poważnego zatargu między Squarcionem a Mantegną.

Okolo r. 1460 trzech Belliniowie wrócili do Wenecyi i tu styl i dążenia obu braci, wykształconych przez swego ojca i razem wzrosłych, rozwinęły się nagle na drogach zupełnie odrębnych.

Jacopo Bellini cieszył się życiem szczęśliwym i pełnym powodzenia. Sztuka jego miała wziętość u świeckich instytucyi, Kościół zaś patrzył na nią trochę z ukosa. Umarł szanowany, pozostawiając po sobie sławę prawego człowieka.

S Z K O L A W E N E C K A

V I V A R I N I O W I E

Giovanni da Murano
Antonio da Murano
14..? — 1470?

BARTOLOMEO VIVARINI
14..? — 1499?

CRIVELLI
1430?—1493?

A L V I S E
V I V A R I N I
1450?—1503?

ANTONELLO
DA MESSINA

Boccaccio Boccaccio 1467?—1525
Basaiti 1470—1527
Jacopo di Barbari 1450?—1516
Montagna 1450?—1523

C I M A
1460—
1517?

L O T T O
1480—
1556

Pellegrino czyli Martini da Udine
1466 — 1547

B I S S O L O
C A T E N A
P R E V I T A L I

S E B A S T I A N O
D E L P I O M B O
1485?—1547

G I O V A N N I B E L L I N I
1428? — 1516
G I O R G I O N E
1477 — 1510

G E N T I L E B E L L I N I
1426? — 1507
B A S T I A N I
1425 — 1512

T Y C Y A N
1477 — 1576

P A L M A V E C C H I O
1480? — 1528

C A R I A N I
1480?—1544

B O N I F A Z I O
V E R O N E S E
14..?—1540

C A R P A C C I O
1460 — 1522

Bartolommeo
Veneziano
1505?—1555

Pordenone 1483 — 1540
Meldolla 1522—1582
Bordone 1495—1570
TINTORETTO 1518 — 1594
BASSANO 1510 — 1592

ROZDZIAŁ IX

W KTÓRYM GENTILE BELLINI ZACZYNA CHWAŁĘ PRZEPYCHU

GENTILE BELLINI

1426? — 1507

I WENECCY MALARZE PROCESYI

Gentile Bellini, urodzony około r. 1426, był wraz ze swoim bratem, Giovannim, uczniem swego ojca w Padwie. Po powrocie rodziny tej do Wenecyi Gentile Bellini został wezwany w r. 1474 do odnowienia malowanych przez Gentilego da Fabriano fresków sali Wielkiej Rady w pałacu dożów. Skończywszy tę pracę, otrzymał w dalszym ciągu zamówienie na dekorację sali Wielkiej Rady seryą malowideł. Zaczął je, ale zostawił w r. 1479 nieskończone, by odbyć podróż do Konstantynopola, albowiem sułtan Mahomet II, zdobywca tego wielkiego miasta, prosił Wenecyę o przysłanie mu jakiego dobrego malarza, któryby namalował jego portret. Odwiedziny te przyniosły Gentilemu Belliniemu znaczne dostatki, zaszczyty i godność rycerza.

Gentile Bellini miał zakończyć swe odwiedziny w dramatycznych nieco warunkach. Oto sułtan zarzucił mu, że w obrazie jego, przedstawiającym Salome, głowa św. Jana Chrzciciela za mało krwawi, i, chcąc mu tego dowieść, kazał natychmiast zawołać niewolnika i w oczach jego ściął niewolnikowi głowę. Gentile podobno zachował zupełny spokój, ale osądził, że musi wrócić do Wenecyi, co też niebawem uczynił.

Gentile Bellini, wiozący z powrotem ze złupionego grobu wielkiego doży Dandola jego miecz i zbroję, wrócił do

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

Wenecyi, gdzie złączył się z bratem swoim, Giovannim, który pracował nad seryą malowideł dla Wielkiej Rady, przez niego porzuconych, a oddanych po nim Giovanniemu. Teraz obaj bracia wykończyli razem tę pracę. Z wielką szkodą dla sztuki malowidła te zniszczył ogień w r. 1577.

Odtąd sztuka obu braci na zupełnie różne weszła drogi. Gentile poświęcił się takim procesyjnym i ceremonialnym obrazom, jak *Kazanie św. Marka*, obecnie w Brerze, i *Cuda Krzyża świętego* w Akademii weneckiej, w których temat jest jedynie pretekstem do przedstawienia wspaniałych procesyi na tle Wenecyi. Wpływ Gentilego zaznaczył się przemożnie na jego wielkim uczniu Carpacciu i innych „malarzach procesyi“ w Wenecyi. W Gentilem Bellinim wenecki przepych bierze swój początek.

TAK ZWANA WENECKA SZKOŁA MALARZY PROCESYI

LAZZARO BASTIANI ALBO SEBASTIANI

Okolo 1425

—

1512

Nic nie wiadomo o urodzeniu Bastianiego i tyleż samo o jego wczesnych latach. Urodzenie jego wyznaczają czasem aż na r. 1450. Był on jednym z tych niewielu weneckich malarzy owego czasu, którzy nie byli ani pod pośrednim, ani pod bezpośrednim wpływem szkoły padewskiej, chociaż podobno urodził się w Padwie. W swoich wcześniejszych dziełach stoi on poza obrębem tego wpływu. Jego bizantyzm wszakże, który na nim mocno ciążył, został wcześniej złagodzony przez wpływ Jacopa Belliniego i jego synów. Tak tedy, chociażby nawet nie był pobierał nauki bezpośrednio u padewskiego mistrza, to z pewnością za pośrednictwem Belliniego zawdzięczał niejedno Mantegnii. Czy on wpłynął na Gentilego Belliniego, czy Gentile Bel-

IV

CARPACCIO

1460 — 1522

SZKOŁA WENECKA

„Z ŻYCIA ŚW. URSZULI“

(POSŁOWIE KRÓLA ANGIELSKIEGO
WRACAJĄ Z ODPOWIEDZIĄ KRÓLA
MAURÓ, OJCA ŚW. URSZULI)

(WENECCYA, AKADEMIA)



M A L A R S T W A

lini na niego, jest rzeczą zupełnie pewną, że Gentile zaraz po swym powrocie z Konstantynopola, około r. 1480, winął swe malarstwo procesyjne w kierunku zupełnie różnym od swej poprzedniej sztuki. Wnosząc z licznych prac powierzanych mu przez prokuratorów św. Marka, dożów weneckich i innych potężnych protektorów, Bastiani cieszył się wielką sławą za swego życia. A w r. 1508 przypadł mu w udziale wraz z Carpacciem wysoki zaszczyt: oto został wybrany do ocenienia malowideł Giorgiona na fasadzie Fondaco dei Tedeschi.

Za arcydzieło Bastianiego uchodzi *Santa Veneranda*, obecnie znajdująca się w Akademii weneckiej. Z tegoż samego najlepszego jego okresu od 1470 do 1480 pochodzić ma także jego *św. Antoni Padewski ze św. Bonawenturą i św. Łukaszem* w Akademii weneckiej. Do tego czasu należy również obraz *Najśw. Panna z Dzieciątkiem na tronie, ze Świętymi i dożą Giovannim Mocenigo, składającym hołd*, obecnie w Londynie, malowany jako votum po ustaniu zarazy, która chłostała Wenecję w r. 1478.

Bastiani miał zwyczaj robienia swoich postaci za długimi w stosunku do małych głów, która to nawyczka ciążyła na nim w późniejszym życiu.

CARPACCIO

1460 — 1522

Radosny Carpaccio pochodził ze szlacheckiego, starego rodu. Zaczawszy w stylu nieco oschłym, wczesnie wypłynął na widownię, jako znakomity, sławny malarz. Niezależnie od tego, czy był uczniem Gentilego Belliniego czy Bastianiego, czy też ich obu, jest on duchowym synem Gentilego Belliniego. VITTORE CARPACCIO jest najdoskonalszym malarzem weneckich uroczystości i przepychu. Zacerpnawszy natchnienia w obrazach Gentilego Belliniego, przedsta-

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

wiających procesy, uczynił dla Wenecyi to, co dla Florencyi Benozzo Gozzoli. Jako sławny dekorator t. zw. *scuole* czyli brackich domów, przekazał nam nieśmiertelne wspomnienie życia i zwyczajów, obyczajów i strojów swojego czasu w siedmiu obrazach przepysznej seryi z życia „świętej królowej“ św. Urszuli — i tym podobnych.

Carpaccio wchodzi w przyjaźń z nami od razu, jak dziecko. Powiadano o nim, że był jednym z najmiłszych Włochów, i to jest prawdą. Geniusz jego był wielki i oryginalny. Jego *Legenda o św. Urszuli* w Akademii weneckiej jest cyklem ilustracyi, odtwarzających radośnie jego czas. Jest on kronikarzem Wenecyi. Raduje się życiem w poważny sposób. Marzenia jego są pełne sugestyi, radości i zastanowienia się.

Św. Urszula, córka króla brytańskiego, była pobożną dziewicą, która odrzuciła wielu konkurentów, postanowiwszy poświęcić się kościołowi. Kiedy król angielski poprosił o jej rękę dla swojego syna, Konona, ojciec jej błagał ją, żeby go przyjęła. Urszula uczyniła to pod trzema warunkami: że król angielski da jej jedenaście tysięcy szlachetnych dziewic jako świtę, że wyruszą na trzy lata na pielgrzymkę do Rzymu i że królewicz Conon i jego drużyna zostaną chrześcijanami. Konon, zdaje się, był wielce rozmiłowany w skromnej dziewicy, albowiem przyjął te drobiazgowy warunki. Wyszykował się tedy, by odwiedzić ją jeszcze przed jej pielgrzymką do Rzymu. W Rzymie Urszula opowiedziała Kononowi, że jej się śniło, iż ona i wszystkie jej towarzyski miały zostać umęczone w Kolonii podczas powrotu do kraju. Królewicz, głęboko wzruszony pewnością śmierci, która miała wyprzedzić ich małżeństwo, przyjął chrześcijaństwo wraz ze wszystkimi swymi towarzyszami. W Kolonii sen królowej spełnił się: napadli ją i jej drużynę Hu-

M A L A R S T W A

nowie, którzy wówczas oblegali to miasto. Wszyscy ponieśli śmierć, a Konon zginął u stóp swej umiłowanej.

W tej seryi legend Carpaccio stanął u szczytu swej twórczości. Należą tu *Król angielski, proszący o rękę córki Maura*, i *Rozmowa między królem Maurą a Urszulą*, *Król Mauro żegnający postów*, *Powrót postów z odpowiedzią do króla Maura*, *Pożegnanie się króla angielskiego z synem* i *Spotkanie się Konona z Urszulą*, wykonane po obu stronach masztu klasowego, *Spotkanie się papieża z Urszulą*, rozgłosny *Sen Urszuli*, noszący na sobie podpis Carpaccia i datę 1495 i — niestety — zarozumiały, a potępienia godny napis „Cortinus R (restauravit) 1752“, ujawniający bezczelny śmiech „odnowiciela“, — potem następują *Przybycie Urszuli do Kolonii* na flocie, z którym się wiąże *Męczeństwo* i *Pogrzeb Urszuli*, a wreszcie *Chwała św. Urszuli*.

W Akademii weneckiej znajduje się obraz ołtarzowy *Presentazione*, lepiej znany w świecie z powodu dziecięcia z lutnią, które siedzi u stóp Madonny.

BARTOLOMMEO VENEZIANO

Działający od r. 1505 — 1555

Innym uczniem Gentilego Belliniego był portrecista BARTOLOMMEO VENETO albo BARTOLOMMEO VENEZIANO, który atoli przeszedł później pod wpływ malarzy z Medyolanu i Bergamo.

BENEDETTO DIANA

Około 1450 — około 1525

Benedetto Diana jest najlepiej znany jako pomocnik Carpaccia i Mansuetiego, a mianowicie, kiedy pracował u św. Jana Ewangelisty, i jako współpracownik Bastianiego, a cechuje go czekoladowy koloryt tempéry oraz styl i rysunek, oba surowe.

M A L A R S T W O

WENE-
CYANIE

GIOVANNI MANSUETI

GIOVANNI MANSUETI, uczeń Bastianiego, był urobiony z zupełnie innego tworzywa. Dzieła jego, zaopatrzone w datę i podpis, rozłożone pomiędzy r. 1490 a 1500, ukazują człowieka, który nie mógł nigdy dojść do uznania, chociaż nawet starał się udoskonalić swą sztukę, naśladowując swego współpracownika Carpaccia i Gentilego Belliniego. Urodzony około 1450, pracował wraz z Bastianim nad dekoracjami scuoli bractwa św. Jana Ewangelisty, w których wykazuje swój ubogi rysunek w krótkich i niezgrabnych postaciach, brak ruchu i oschły, twardy koloryt. Był rozmiłowany w strojach wschodnich. W jednym ze swych obrazów w Akademii weneckiej podpisuje się jako uczeń Giovanniego Belliniego. Jego najlepszem dziełem, w którym usiłuje zbliżyć się do Carpaccia, jest *Lud aleksandryjski, słuchający kazania św. Marka*, w Akademii weneckiej, która również posiada jedną z jego najlepszych prac, *Uścienie córki Benvenuta*.

V

GIOVANNI BELLINI

1428? — 1516

SZKOŁA WENECKA

„VENUS PRZY TOALECIE“

(WIEDEŃ, MUZEUM NADWORNE)



ROZDZIAŁ X

W KTÓRYM GIANBELLINI KSZTAŁCI TWÓRCÓW ŚWIETNOŚCI WENECYI.

JACOPO BELLINI miał w sobie coś z poganina. W kilka GIAN-
lat potem, jak Fra Angelico został przyjęty do zakonu BELLINI
Dominikanów w Fiesole, drugi syn Jakóba, Giovanni Bel- KSZTAŁCI
lini — ów wielki Bellini — jako czternastoletni zaledwie TWÓRCÓW
chłopak, słyszał św. Bernarda, głoszącego w Padwie swoją ŚWIET-
doktrynę o bogobojności, nie pozbawioną pewnej dozy NOŚCI
antysemityzmu, która zyskiwała posłuch wśród ludu. Chło- WENECYI
pak doznał głębokiego wrażenia i całe swoje życie poświęcił
sztuce, służącej Kościołowi. Był wytrwałym pracownikiem
po wszystkiek swój wiek. A jak zupełnie odosobnił się od
pulsujących dziejów swojego czasu, pogrążony w zapale
religijnym, to poznajemy, szukając w jego dziełach jakie-
gokolwiek śladu wielkich chmur, które gromadziły się nad
Wenecją, czy to od strony zdobytego w r. 1453 Konstan-
tynopola, czy też od strony ligi w Cambrai. Z nowego
poganizmu, który się rozprzestrzenił po Włoszech, ani
śladu. Obaczmy później, jak wielcy uczniowie Belliniego
w następnym wieku mieszały świętych i pogańskich bogów
z prawdziwie renesansową bezstronnością. Teraz atoli straż-
nicy nocni na wieżach św. Marka mogli sobie wypatrywać
łuny płonących w dali miast, chrześcijaństwo mogło chwiać
się pod naporem Maurów, Giovanni malował w pogodzie
ducha równie pogodne swoje ołtarzowe obrazy.

GIOVANNI BELLINI

1428 do 1430 — 1516

GIOVANNI BELLINI, albo, jak go nazywają, GIAN BELLINI,

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

lub też — jak pisali współcześni — GIANBELLINI, syn młodszy i uczeń swego ojca, wykształcony na tradycji Gentilego da Fabriana i Pisanella, udał się, już jako człowiek dojrzały, ze swym ojcem i bratem do Padwy i z konieczności dostał się równocześnie pod wpływ Donatella i Mantegni, który poślubił jego siostrę. Wychowanek Padwy, Giovanni miał stać się istotnym twórcą pełnego rozwoju sztuki weneckiej. Sztuka jego przeszła przez tyle stopni rozwojowych, że, jak trafnie ktoś określił, był on sam w sobie całą szkołą malarską. Jego najwcześniejsze dzieła, oschłe w traktowaniu i wytworne w szczegółach, są ściśle związane z Mantegna — chociaż ujawnia on w nich surowość i ekscentryczność rysunku, jemu tylko właściwą. Jednym z jego wczesnych dzieł jest *Krew Odkupiciela* w National Gallery londyńskiej, gdzie Chrystus zmartwychwstały obejmuje lewym ramieniem krzyż, ukoronowany koroną cierniową. Zajmującą jest rzeczą porównać nieproporcjonalną długość ciała i wykwintne malowanie wielkiego palca prawej ręki na obrazie z wiszącym obok *Dożą*, namalowanym w czasie okrągło o pięćdziesiąt lat późniejszym, kiedy artysta stał już na szczycie swej mocy. I dobrze jest zauważyć w tej samej galeryi jego *Chrystusa w Ogrojcu* i porównać ten obraz i tego samego miana arcydzieło Mantegni z rysunkiem na ten sam temat Jacopa Belliniego w jego szkicowniku: najoczywiściej obaj z niego zaczerpnęli swe natchnienie. U nich obu widzimy padewską rzeźbiarską tradycję Squarciona, czy to w figurach, czy skałach, ciepły atoli, bogaty kolor weneckiej wizji Jacopa znajduje się w obu krajobrazach, — a także dramatyczna odpowiedniość krajobrazu w stosunku do zdarzenia ma w sobie wenecką miarę, tak różną od tradycji florenckiej. Giovanni Bellini namalował ten obraz w Padwie w r. 1459, na rok przedtem, nim z rodziną powrócił do Wenecyi. W Wenecyi Giovanni podjął się dekoracyi sali Wielkiej

M A L A R S T W A

Rady, którą pośpiesznie porzucił brat jego, jadąc do Konstantynopola, i pracował około niej aż do chwili, kiedy Gentile wrócił ze Wschodu, poczem razem dokończyli tej pracy. Niestety, wielkie te dzieła zniszczył ogień.

Odtąd obaj bracia rozwijali swą sztukę na zupełnie innych drogach. Giovanniego wzrastała szybko. Zjawiała się w nim świetność kolorytu i męska siła, które pchnęły go do arcydzieł. I pracą swą tak rozwinął swych uczniów, że dokonali dzieł, będących chwałą Wenecyi.

Giovanni Bellini żył długo, a jego skrzętna pracowitość, poddana silnej woli, stworzyła w dojrzałym już wieku szereg arcydzieł o niezwykłej wartości artystycznej. Wypełnia on całkowicie pole rozwoju sztuki włoskiej od Mantegni do Tycyana. Jedyłą zdaje się rzeczą, której brak było jego umiejętności, to była zdolność do oddawania ruchu. Nigdy się o to nie kusił.

Człowiek szlachetnego i podniosłego charakteru, Giovanni Bellini poświęcił się sztuce religijnej. Przykład jego wielkiego powinowatego, Mantegni, rzadko prowadził go do mitów klasycznych lub tematów pogańskich.

Londyn posiada jedną z jego wczesnych madonn, *Madonnę z granatami* — tymi granatami, symbolem cierpień ludzkości i dobrych czynów, które tak często zjawiają się w sztuce Odrodzenia. Obraz ten jest podpisany pełnem nazwiskiem z drugim L w Bellinus większem, niż reszta liter nazwiska — co było zawsze znakiem własnoręcznym autentyczności jego obrazów, w przeciwieństwie do inicjałów, które były umieszczane na dziełach jego pomysłu i rysunku, wykonanych przez uczniów. Ma też Londyn i piękną, poważną *Madonnę* Giovanniego, dobrze charakteryzującą jego wielką sztukę i Wenecję. Giovanni Bellini był jednym z pierwszych artystów, którzy w tle za swemi madonnami umieszczali krajobraz.

H I S T O R Y A

WENE-
CYANIE

Madonna Frari, namalowana w r. 1488, a zatem w okresie jego dojrzałości, pod koniec piętnastego wieku, jest dziełem jeszcze większego zakroju. Obraz ten, złożony z trzech części, znajduje się w pięknym starym kościele Sta Maria Gloriosa dei Frari w Wenecyi. Dzieło to ujawnia wzrost godności Belliniego i tego patosu i religijnego żaru, które znamionują jego sztukę.

Opowiadają o nim anegdotę, że jako młody chłopiec, pragnąc koniecznie wywiedzieć się o tajemnicy malarstwa olejnego, przebrał się za szlachcica weneckiego i, poszedłszy do pracowni Antonella da Messina, pozował mu do portretu, bacznie przypatrując się tymczasem sposobom malarza i odkrywając jego tajemnice. Jest to dobra historyjka o granicach rzetelności człowieczej, a czy była czystą tylko plotką, czy nie, zawsze pozostanie faktem to, że Bellini zrazu malował jedynie temperą. Tymczasem używanie farb olejnych rozpowszechniło się szybko w Wenecyi, i Bellini wcześniej zaczął używać oleju i udoskonalił go. Miał on zauważyć, jak Da Messina zanurzał od czasu do czasu swój pędzel w oleju lnianym, osiągając w ten sposób miękkość i jednolitość barwy, której nie mogła dać tempera, a „nauczwszy się sposobu mieszania farb z olejami, stosował go sam“ i wdrażał do niego swych uczniów.

Jakkolwiek Giovanni Bellini poświęcił się malarstwu religijnemu, to jednak posiada również sławę jako twórca czterech wielkich portretów dożów weneckich. Na nieszczęście zaledwie jeden jest nam znany, mamy atoli w nim jeden z najlepszych portretów z owych czasów. Jest to pyszny portret *Doży Loredana w uroczystym stroju*, znajdujący się obecnie w Londynie, namalowany w r. 1503 albo 1504. Jest to pełne żywotności, głębokie i wspaniałe przedstawienie szlachetnego męża, który był dożą weneckim od października 1501 aż do swej śmierci w r. 1521, podczas

VI

GIOVANNI BELLINI

1428? — 1516

SZKOŁA WENECKA

*„PORTRET DOŻY LEONARDA LOREDANA,
W UROCZYSTYM STROJU”*

(LONDYN, GALERYA NARODOWA)



JOHANNES BELLINUS

M A L A R S T W A

gdy w Rzymie byli papieżami Juliusz II i Leon X, burzliwi GIAN-
protektorowie Michała Anioła. Przypatrzywszy się zblizka BELLINI
temu *doży*, znajdziemy na białej, tak Belliniemu właściwej KSZTAŁCI
karcie, zastosowanie wielkiego drugiego L w podpisie: TWÓRCÓW
„IOANNES BEL LINUS“.

Do madonn Belliniego, później namalowanych, należy sze-
roko znana *Madonna z dwoma drzewami* w Akademii we-
neckiej, w której Bellini ukazuje się w całym swoim bo-
gactwie, mimo niefortunnego odnowienia obrazu. Wielki
Obraz ołtarzowy w San Zaccaria w Wenecyi i *Św. Paweł,*
każący w Aleksandryi, obecnie w Brerze w Medyolanie,
pochodzą z ostatnich jego lat, jak również pyszna *Alle-*
gorya Drzewa Życia w Ufficyach, w której to galeryi znaj-
duje się także portret, długo uważany błędnie za jego
portret własny.

Akademia wenecka posiada Belliniego sławny obraz oł-
tarzowy *Madonna di San Giobbe*, namalowany około roku
1488, na którym znajduje się owo dziecko, grające na lutni
u stóp Maryi, tak powszechnie znane, jak podobne dziecko
z Carpaccia *Presentazione* w tejże samej galeryi.

Pod koniec życia Belliniego pracownia jego stała się
istną fabryką obrazów. Liczba jego uczniów była ogromna.
I malowali oni bez liku obrazy, do których Giovanni
przyczyniał się tylko swymi inicjałami.

Z pośród uczniów Giovanniego Belliniego BISSOLO, RON-
DINELLI, MARCONI, CATENA i inni namalowali wedle jego ry-
sunków wiele dzieł, które potem on kończył i zaopatrywał
swymi inicjałami. Sprytną jakąś sztuką był ten książę Fer-
rary, który kazał Belliniemu zabrać niedokończony obraz
do Ferrary i wykończyć go w swoich oczach, zanim mu
zapłacił osiemdziesiąt pięć dukatów. Szerzyło to zły przy-
kład wśród uczniów Belliniego, i Tycyan bywał w ten sam
sposób nieuczciwym wobec swych protektorów. I zaiste jest

H I S T O R Y A

WENE- CYANIE

rzeczą zdumiewającą, jak wielcy artyści mogli tak nisko cenić swoją dobrą sławę. Ba — Tycyan stał się nawet jeszcze gorszym i całą chyba sympatyę każdego posiada ów Fryderyk, książę Mantui, który w liście do Tycyana żąda, żeby mu wysłał dzieła, które nietylko podpisał, ale i wykonał.

Giovanni był blizki siedemdziesięciu lat, kiedy sławna Izabella d'Este, księżna Mantui, zamówiła u niego obraz świecki, płacąc mu z góry zadatek. W rezultacie tylko się nagniewała wobec jego mnogich wykrętów, aż wkońcu uciekła się do doży — którego portret wisi do dziś w Londynie — by kazał artystę uwięzić za oszustwo. I tylko *Narodzenie Chrystusa* i pokorny list z usprawiedliwieniem się zdołały mu odzyskać uśmiech pięknej Izabelli.

W r. 1506 był w Wenecyi Albrecht Dürer i oddał głęboki pokłon geniuszowi Belliniego. Ostatnie lata Giovanniemu zatruły zabiegi jego ucznia, Tycyana, około zastąpienia go w malowaniu sali Wielkiej Rady, nad którą stary mistrz pracował bardzo powoli.

Giovanni Bellini umarł 24 listopada 1516 r. tuż po dziewięćdziesiątym roku życia. Z nim odszedł ostatni poważny malarz religijny Wenecyi.

UCZNIOWIE GIOVANNIEGO BELLINIEGO

Świetność malarstwa, rozwinięta w szesnastym wieku w Wenecyi, w pracowni Belliniego, jako pyszny kwiat, osiągnęła swój najwyższy rozkwit w wielkim tryumwiracie: Giorgione, Tycyan i Palma Vecchio. Oprócz tego istniał rój mniejszych ludzi, którzy uczyli się u Belliniego, a z których najznacześniejszymi byli może Bissolo, Catena i Previtali.

Żadna pracownia w całych dziejach sztuki nie wydała tak wielkich mistrzów, jak ożywiona pracownia Giovanniego Belliniego. Większość artystów, którzy dokonali wielkiego

M A L A R S T W A

działa Wenecyi w szesnastym wieku, uczyła się rzemiosła GIAN- i tajemnic swej sztuki pod jego okiem, a dzieje ich są BELLINI głównym przedmiotem niniejszego tomu. GIORGIONE przybył KSZTAŁCI do tej pracowni jako jedenastoletni chłopak. TYCYAN rów- TWÓRCÓW nieź przyszedł jako chłopiec, i tak samo PALMA VECCHIO. ŚWIET- Do ludzi, którzy siadywali u jego stóp, należeli także PRE- NOŚCI VITALI, CATENA i CARIANI. Większymi z nich zajmiemy się WENECYI niebawem. O mniejszych, jak BISSOLO, RONDINELLI i tym podobni, którzy byli właściwie tylko naśladowcami, używanymi przez Giovanniego Belliniego głównie do wykonywania dzieł, podpisanych jego inicjałami, powiemy tu za ledwie kilka słów.

PIER FRANCESCO BISSOLO

1464

—

1508

PIER FRANCESCO BISSOLO, urodzony w Treviso, przybył do Wenecyi, do pracowni Gianbelliniego, i doszedł do dokładnego naśladowania swego mistrza. Cechowała go pewna przesadna jaskrawość barw i oschłość w malowaniu ciał. Później dostał się pod wpływ Giorgiona i Palmy i tak łączył pierwiastki, wzięte z tych trzech mistrzów, w swoim rysunku. Bissolo miał zdolność do delikatnych barw, stosowanych z pewną miękkością, która dodawała wartości nawet jego chwiejnym i słabym kształtom i po części wynagradza bezduszość jego zwietrzałych twarzy. Akademia wenecka posiada najlepsze jego z bardzo nielicznych dzieł: *Chrystusa, koronującego św. Katarzynę ze Sieny, i Madonnę ze św. Jakobem i Jobem.*

MARCONI

ROCCO MARCONI, również z Treviso, uczeń Belliniego i Palmy Vecchia, malujący pięknym przejrzystym kolorem, był zdolny do szlachetnego wyrazu i wykwintnego uczucia,

*

H I S T O R Y A

WENE-
CYANIE

choć nieumiejętnie stłaczał swoje figury i używał typów wątych.

CATENA

Pracował już w 1495 — umarł w 1531

VINCENZO DI BIAGIO, lepiej znany jako CATENA (pracował już w 1495 — umarł 1531), umie silniej ujmować formy i posiada styl szerszy, niż jego towarzysz Bissolo. W późniejszych latach rozwinął swój styl pod wpływem Carpaccia i swego wielkiego towarzysza, Giorgiona, któremu w samej rzeczy przypisywano przez długi czas *Wojownika, uwielbiającego Dzieciątka Jezus* (w Londynie), a któremu dotąd jeszcze przypisują Cateny *Adorację Magów* z tego samego zbioru, podczas gdy jego *Św. Hieronima* (z teje samej galerii) przypisywano długo jego mistrzowi, Giovanniemu Belliniemu. Catena był autorem *Obrzezania*, obecnie znajdującego się w Londynie, a podpisanego przez Giovanniego Belliniego.

PREVITALI

1480? — 1528

ANDREA PREVITALI (1480? — 1528) z Bergamo miał być, jak przysięgali Crowe i Cavalcaselle, identyczny z ANDRZEJEM CORDELLE AGHI albo Cordegliaghi, co kto woli. Morelli śmiało zaatakował tożsamość. Atoli uczeni rzeczoznawcy skłaniają się do zdania, gloszonego przez Crowe'a i Cavalcasellego. Zawrzała na ten temat walka. Wiele faktów staje po stronie Morellego. Różne dzieła są podpisane różnymi nazwiskami, a styl ich jest dosyć różny, wyjąwszy chyba to, że obaj malarze dosyć licho rysowali. Previtalego można głównie widzieć w Bergamo, — National Gallery w Londynie posiada jego *Madonnę z Dzieciątkiem i Fundatorem*. Drugiego z nich, Cordellego Agii, można widzieć również w tej galerii, a mianowicie jego *Mistyczne małżeństwo św.*

VII
CATENA
? — 1531

SZKOŁA WENECKA

„*PORTRET KANONIKA*“

(WIEDEŃ, MUZEUM NADWORNE)

VINCENTIVS CATENA PINXIT



M A L A R S T W A

Katarzyny z datą 1504. Starzy pisarze opowiadają o Pre-
vitalim, że jego umiejętność zbliżała się do tego stopnia
do umiejętności jego mistrza, iż wiele jego portretów ucho-
dzi za dzieła Belliniego. Opowiadają również o tem, że
Tycyan rozkoszował się *Zwiastowaniem* Previtaliego w Ce-
neda, „oczarowany jego pobożnym duchem“.

GIAN-
BELLINI
KSZTAŁCI
TWÓRCÓW
ŚWIET-
NOŚCI
WENECYI

MARZIALE

MARCO MARZIALE mógł być uczniem Belliniego. Nieliczne
atoli jego dzieła są zupełnie niepodobne do sztuki wene-
ckiej i są raczej pokrewne sztuce Dürera, który był w We-
necyi w r. 1505, a miał podobno być w tem mieście je-
szcze przedtem, między r. 1490 a 1494.

Zanim przejdziemy do olbrzymiego dzieła wielkich ucz-
niów Alvisego Vivariniego i Giovanniego Belliniego, którzy
uczynili szesnasty wiek wspaniałym ogrojcem sztuki w We-
necyi, dobrze będzie spojrzeć na genialnego męża, który
przybył z Sycylii i, nauczony się tajemnic malarstwa olej-
nego w Niderlandach, objawił Wenecyanom środki, zapo-
mącą których sztuka ich miała się wyrazić w całej swej
pełni. Był on znany jako Da Messina — „z Messyny“.

ROZDZIAŁ XI

W KTÓRYM PRZYBYWA DO WENECYI Z SYCYLII CZŁOWIEK
GENIALNY I PRZYNOŚI TAJEMNICĘ MALARSTWA OLEJNEGO
Z NIDERLANDÓW

WENE-
CYANIE

Obok dwu wielkich szkół, które rywalizowały w piętnastym wieku w Wenecyi — Vivarinich i Bellinich, miała wejść do wczesnej sztuki weneckiej przybyła z południowych krańców Włoch trzecia osoba, która miała wyrzec wpływ bardzo głęboki, — był to Antonello da Messina.

ANTONELLO DA MESSINA

1444

—

1493

Urodzony na Sycylii, ANTONELLO DA MESSINA udał się do Flandryi, by tam uczyć się tajemnic malarstwa olejnego od jakiegoś naśladowcy Van Eycka — przypuszczalnie Petrusa Christusa. Jest rzeczą możliwą, że używanie oleju nie było tajemnicą dla Wenecyi dzięki jej morskim stosunkom z Flandryą, lecz w każdym razie należy pamiętać o tem, że w tych wczesnych latach we Włoszech oleju używano jedynie do nadania ostatecznego połysku malowidłu, które było wykonane farbami, zmieszanymi z białkiem jaja, — co nazywa się „temperą“.

Jakkolwiek się ta rzecz miała, Antonello da Messina był pierwszym wybitnym włoskim malarzem, który używał olejnych werniksów do *panneau*, malowanych temperą. Że opowieść Vasariego, wedle której artysta wy dobył sekret malowania olejno z Jana Van Eycka, jest częścią plotką, to jasne już choćby dlatego, że Van Eyck umarł na trzy lata przedtem, nim Sycylijczyk się urodził. Dobrze tu będzie przypomnieć, że Roger van der Weyden dotarł aż do

M A L A R S T W O

Rzymu w r. 1450 i mógł Włochów wtajemniczyć w niderlandzkie sposoby.

Niewątpliwie studyum Holendrów stworzyło sztukę Da Messiny, albowiem jego wybornie malowany *św. Hieronim w swej pracowni* w National Gallery w Londynie jest tak szczególny i „holenderski“, jak jakie panneau Jana Van Eycka. Ale do jakiego stopnia Antonello jedynie wernikso- wał swą temperę, czy też w zupełności malował olejno, trudno rozstrzygnąć. Starzy pisarze, którzy opowiadają o Giovanni- vanim Bellinim, że poszedł w przebraniu do jego pracowni, by podpatrzeć sposób olejnego malowania, mówią, że Bellini zauważył, iż „od czasu do czasu maczał swój pendzel w oleju lnianym“ i w ten sposób osiągał „pewną miękkość i jednolitość barwy, której nie można wydo- być temperą“. Jego najwcześniej datowane dzieło, z r. 1475, to *Salvator Mundi* czyli *Zbawiciel Świata* w Londynie.

W r. 1473 przybył do Wenecyi, by namalować obraz dla kościoła *św. Kassjana*. Jego portret własny, *Młodzieniec*, namalowany około 1474, znajduje się w National Gallery. Wielce wykwintny portret *Condottiere* w Luwrze pochodzi z r. 1475, tak samo małe *Ukrzyżowanie* w Antwerpii. Portret *Młodzieńca* w Berlinie, namalowany w r. 1478, wykazuje, że w pięć lat po jego przybyciu do Wenecyi czerwone tony ciała jego wcześniejszego stylu ustąpiły miejsca wpływom Belliniego i Vivariniego. Natomiast z drugiej strony portrety jego wpłynęły mocno na Belliniego — co widać w tegoż wielkim portrecie *Doży*.

Da Messina, którego sztuka jest wybitnie spokrewniona z duchem holenderskim i niemieckim, miał po swej śmierci w czterdziestym dziewiątym roku życia być zaszczycony napisem nagrobkowym, położonym przez weneckich towarzyszy w sztuce: jako że przyniósł do Włoch umiejętność malowania olejnego.

VIII

ANTONELLO DA MESSINA

1430 — 1478

SZKOŁA WENECKA

„*PORTRET MŁODZIENCA*“

(BERLIN, MUZEUM CESARZA FRYDERYKA)



PROSPERANS ✦ MODESTVS ✦ ESTO ✦ INFORTVHATVS ✦ VERO ✦ PRVDENS ✦

WSPANIAŁY OGROJEC SZTUKI
W WENECYI W SZESNASTYM
WIEKU

I 5 0 0 0

ROZDZIAŁ XII

W KTÓRYM UCZNIOWIE VIVARINICH ZBIEGAJĄ DO
SZKÓŁ ICH WSPÓŁZAWODNIKÓW

SZKOŁA ALVISEGO VIVARINIEGO

Widzimy tedy, że około r. 1500 sztuka wenecka była UCZNIOWIE
w pełnym rozwoju, stworzonym przez Vivarinich i Bellinich. VIVA-

Nielatwa to rzecz rozgraniczyć uczniów tych dwóch wiel- RINICH
kich początkowych szkół, bo, chociaż uczniowie i naśla- ZBIEGAJĄ
dowcy Alvisiego Vivariniego byli równie liczni, jak Giovan- DO SZKÓŁ
niego Belliniego, to wpływ Belliniego przygniótł wpływ Vi- ICH
variniego już z początkiem szesnastego wieku i zagarnął WSPÓŁ-
uczniów i naśladowców Vivariniego w swój strumień — ZAWODNI-
do tego stopnia, że do niedawna, dzięki mniej rzetelnemu KÓW
zwyczajowi Giovanniego Belliniego, który mu pozwalał pod-
pisywać swymi inicjałami dzieła swych uczniów, ogromną
część ich dzieł przypisywano jego ręce. To, że wziętość
Belliniego zrodziła fabrykację obrazów jego uczniów, zao-
patrzonych w podpis mistrza, musiało pociągnąć za sobą
wielkie zamieszanie. Dopiero nowoczesne naukowe badania
zaczęły śledzić autorstwo artysty w samym jego rzemiośle,
zamiast w nazwisku, przywiązaniem do jego dzieła.

CIMA DA CONEGLIANO

1460 — 1517?

Urodzony w tym samym roku, co Carpaccio, CIMA DA
CONEGLIANO albo GIOVANNI BATTISTA CIMA był jednym z naj-
zdolniejszych uczniów Alvisiego Vivariniego — a również jed-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

nym z tych uczniów, którzy dostali się później pod uroczny wpływ Belliniego. Urodzony w Conegliano, we Friulu, przeżył swe wcześniejsze lata wśród Alp i czar niebieskich gór nigdy go nie opuścił. Znajdują się one w oddalonych na jego krajobrazach, które umieszczał w tle. Być może także, że góry przyczyniły się do oziębłości jego harmonii barwnych, posiada on bowiem równie wykwintny zmysł kolorystyczny, jak rysunkowy. Dzieła Cimy odznaczają się troskliwym wykończeniem. Chociaż obrazom jego brak zapału, doszedł on do wielkiej dostojności. Wpływ Giovanniego Belliniego na jego późniejsze dzieła jest niezaprzeczony i widoczny jest w jego arcydziele w Akademii weneckiej, wielkiej *Madonnie z sześciu świętymi*, u której stóp znajdują się dwaj muzycy. Cima malował wdzięczne Madonny, jeszcze poważne, lecz już świadome swej piękności; ich krągłe kształty stoją w wyraźnym przeciwieństwie do bardziej kanciastej surowości Madonn florenckich.

BOCCACCIO BOCCACCINO

1467? — 1525

Innym uczniem Alvisego Vivariniego był Boccaccio Boccaccino, prawdziwy poeta tak zwanej szkoły kremonskiej (Cremona), który również uległ wpływom wielkich Weneccyan swojego czasu i zawdzięczał niejedno Foppie i Bramantinowi. Akademia wenecka posiada jego arcydzieło, *Matężństwo św. Katarzyny*.

MARCO BASAITI

1470? — 1527

Uczniem Alvisego Vivariniego, mniej atoli wybitnym i zdolnym od swego współtowarzysza, Cimy, był MARCO BASAITI, który, chociaż był uczniem i pomocnikiem Alvisego, później przyznał się również do Giovanniego Belliniego.

M A L A R S T W A

Basaitiego można poznać po skąpej roślinności w jego UCZNIOWIE krajobrazach, umieszczanych w tle, i po piękności w ich VIVA-traktowaniu. Posiadał on rzadki zmysł proporcji w sto-RINICH sunku figur do tła i do całej kompozycji. Jego arcydzie- ZBIEGAJĄ łami są *Wniebowzięcie* w S. Pietro Martire na Murano, DO SZKÓŁ *Chrystus umarły* w Akademii weneckiej, *Powołanie synów* ICH *Zebedeusza* we Wiedniu i pyszny *Św. Sebastyan* w Salute WSPÓŁ- w Wenecji, który jest najwyższem jego dziełem. Basaiti był, ZAWODNI- zdaje się, jednym z tych, którzy namalowali niektóre pod- KÓW pisane przez Belliniego obrazy. Prawdopodobnie tedy zo- stał on uczniem Belliniego po porzuceniu pracowni Viva- riniego. Sztukę jego cechował surowy rysunek Vivariniego, złagodzony mniej surową modelacją Belliniego.

JACOPO DI BARBARI
1450? — 1516?

JACOPO DI BARBARI, którego *Św. Sebastyan* znajduje się u Pittich, namalował freski kaplicy, leżącej przy chórze we Frari w Wenecji; był on również uczniem Alvisego Vi- variniego, a później dostał się pod wpływ Antonella da Messina.

BARTOLOMMEO MONTAGNA
1450? — 1523

Innym uczniem Alvisego Vivariniego, który przeszedł do Gentilego Belliniego i do pewnego stopnia przejął się sztuką Giovanniego Belliniego, był BARTOLOMMEO MONTAGNA z Brescii, malarz, który stworzył zdumiewające mnóstwo obrazów. Sztukę jego atoli znamionuje surowość i okaza- łość, raczej pokrewna stylowi Mantegnii, któremu, zdaje się, zawdzięczał ostatecznie swe główne natchnienie, chociaż teoria Berensona, że swoją rzeźbiarską dostojność zawdzię- cza padewskiemu rzeźbiarzowi Bellano, schodziłaby się ra-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

czej z jego bardziej padewskim rysunkiem. Ten sam znawca dopatruje się w nim dalej raczej wpływu Gentilego Belliniego, niż jego brata, Giovanniego. Montagna, urodzony w Brescii, obracał się wiele między weneckimi miastami, jako to Veroną i Padwą, i pracował w samejże Wenecyi, większa atoli część jego działalności przypada na Vicenzę. Malarstwo jego i rysunek cechował nieco pierwotny styl, pokrewny raczej piętnastemu wiekowi, w którym się urodził, niż szesnastemu, w którym umarł.

GIROLAMO DA SANTACROCE i FRANCESCO DA SANTACROCE byli pomniejszych naśladowcami Giovanniego Belliniego. Pochodzili oni ze wsi Santa Croce, tuż obok Bergamo. Francesco był starszym bratem czy też bliskim krewnym Girolama. Jego najwcześniejsze dzieło nosi datę 1504, najpóźniejsze 1547, i w tem zawiera się większa część znanych jego dziejów. Girolamo miał być pomocnikiem Francesca. W dziełach ich widoczny jest wpływ Belliniego, lecz żaden z nich nie ma pretensyi do wielkości. Girolamo Santacroce pracował w Wenecyi i jej okolicach od r. 1520 do 1556.

GIROLAMO DA TREVISO (1497—1544), urodzony w Treviso, był uczniem swego ojca, PIER MARIA PENNACCHI. Związki jego atoli z Wenecją rozciągają się mało co poza jego uczniowskie lata, — sztuka jego powstała w Genui i Bolonii, lecz w żadnym z tych miast nie osiągnął wielkiej sławy. Skończył jako inżynier wojskowy w służbie u szorstkiego króla angielskiego, Henryka VII, zabity kulą armatnią w pobliżu Boulogne w r. 1544. Trzeba też o nim powiedzieć, że należy raczej do zastępu malarzy rafaelowskich, niż wielkich Wenecyan, do którego to tytułu nie ma żadnego prawa.

M A L A R S T W A

PIER MARIA PENNACCHI, urodzony w Treviso 1464, UCZNIOWIE kształcił się pod Bellinim, lecz wykazuje również wpływ VIVARINICH ZBIEGAJĄ DO SZKÓŁ ICH

LORENZO LOTTO
1480 — 1556

Największym z pośród uczniów Alvisiego Vivariniego był WSPÓŁ-LORENZO LOTTO, i on wszakże dostał się też pod wpływ ZAWODNI-Giorgioniego Belliniego i jego wielkiego ucznia, Giorgiona, KÓW żeby już nie mówić o Tycyanie.

Urodził się w Wenecyi w r. 1480, — testament jego, zrobiony w 1546, stwierdza, że umierając liczył około sześćdziesięciu lat. Jego wysoka i wrażliwa sztuka wyróżnia go wśród dzieła szesnastego wieku. Człowiek wstrzemięźliwy i skromny, bez uczniów, przenoszący się z miasta do miasta, popadł on w zapomnienie i długo musiał czekać, nim mu oddano należyte uznanie. Wiele jego najwykwintniejszych dzieł przypisywano innym mistrzom, których sztuka była zupełnie różną od jego sztuki — nawet chociaż były przezeń podpisane, bo brud wieków ukrył jego nazwisko. Niektóre z tych przydziałów były zupełnie fantastyczne.

Człowiek czysty i prosty, szlachetny, wrażliwy, rzetelny, jak dziecko, zdolny do głębokich sympatyj, był Lotto miłą indywidualnością.

Przy badaniu jego rozwoju zajmującą jest rzeczą przypatrzeć się jednemu z jego najwcześniejszych znanych dzieł, *Św. Hieronimowi* w Luwrze, z podpisem i datą 1500. Hr. Ellesmere posiada w Bridgewater House *Najśw. Pannę z Dzieciątkiem wraz z św. Hieronimem, św. Józefem, św. Klarą i św. Franciszkiem*, obraz, malowany w trzy lata później. W r. 1508, licząc lat dwadzieścia osiem, stworzył pierwsze wielkie swoje dzieło w sześciu częściach, obraz ołtarzowy w Recanati, *Madonnę na tronie między św. Ur-*

H I S T O R Y A

WSPA- *banem i św. Grzegorzem, z św. Dominikiem i puttami.*
NIAŁY W tym samym roku namalował on *Portret szlachcica*
OGROJEC w Hampton Court z długimi czarnymi włosami, który długo
SZTUKI uważano za portret własny Giorgiona.
W WENECYI Wędrując z miasta do miasta, przybył Lotto w r. 1509
W SZESNA- do Rzymu, gdzie wywarł na nim wielkie wrażenie genialny
STYM Rafael, który zjawił się tam na rok przedtem i zyskał wielką
WIEKU sławę.

W National Gallery w Londynie można widzieć jego dwuportret *Agostino i Niccolò della Torre*, namalowany w roku 1515, a trzydziestym jego życia, kiedy Lotto wstąpił do Padwy, by namalować Agostina della Torre, profesora medycyny na tamtejszym uniwersytecie, trzymającego w ręku tom Galena, starożytnego pisarza o medycynie. Potem zabrał Lotto obraz ten do Bergamo, gdzie mieszkał Niccolò, i tam musiał dodać postać Niccola, zatracając w ten sposób początkową jednolitość dzieła, prawdopodobnie na usilne nalegania Niccola, dla którego było ono namalowane i który za nie płacił.

W następnym, 1516 roku widzimy Lotta, pracującego około obrazu ołtarzowego w San Bartolommeo w Bergamo. W pięć lat później był on znowuż w tem mieście i malował tam wielką *Madonnę* w kościele San Bernardino. Tegoż samego roku powstała *Madonna z św. Hieronimem i św. Antonim Padewskim*, obecnie należąca do National Gallery, wielce uszkodzona wskutek restauracji farbami wodnymi i pozbawiona wykwintnych zalet jego wielkiego *Portretu protonotaryusza Giuliana* w tej samej galeryi, namalowanego w tym samym roku.

Madryt posiada jego *Parę narzeczonych* z r. 1523, namalowanych w tym samym czasie, co bogata i wspaniała *Rodzina* w Londynie, która jest podpisana i zaopatrzona w datę w prawym rogu u góry, a w której widzimy, jak

M A L A R S T W A

Lotto stosuje wenecki zwyczaj malowania pomarszczonych rękawów i fałdów draperyi bardzo jasnymi światłami. UCNIAOWIE VIVA-

W r. 1527, roku złupienia Rzymu, Lorenzo Lotto wrócił do Wenecyi i wszedł w ścisłe związki przyjaźni ze swym dawnym przyjacielem, Palmą Vecchio, i zaznajomił się z Ty- RINICH ZBIEGAJĄ DO SZKÓŁ ICH sztuki, do których to ostatnich należał Andrea Odoni. WSPÓŁ-

W Hampton Court znajduje się *Portret Andrea Odoniego*, trzymającego w rękach posążek, i z torsami i posągami poza sobą, dzieło, przypisywane długo Correggiowi i jakoby przedstawiające rzeźbiarza Baccia Bandinello, aż wreszcie, kiedy je odczyszczono, odnaleziono na niem podpis LAVRENTIUS LOTUS 1527 i sprawdzono, że odpowiada ono Vasariemu i Anonima opisowi portretu Andrea Odoniego. Lotto przejął się, zdaje się, wszelkimi sposobami malarskimi swego czasu i bez wątpienia bywał czasem do pewnego stopnia podobny w swej pracy do Correggia, albo może, jak po prostu powiada Morelli, „Lotto bywał czasami correggiowskim, zanim Correggio doszedł do sławy“, chociaż faktem jest, że Correggio doszedł do sławy przed r. 1527, albowiem, liczył wtenczas lat trzydzieści i trzy, stworzył większość swych arcydzieł, podczas gdy Lotto miał przed sobą o dwadzieścia dwa lat dłuższe życie. Lotto atoli był już niedaleki lat schyłku swej sztuki. W r. 1530 namalował on *Chrystusa i cudzołożnicę*, obraz, znajdujący się obecnie w Luwrze, a w r. 1534 *Madonnę, św. Annę, Joachima i św. Hieronima*, obecnie w Uficyach, które już noszą znamiona upadku. ZAWODNI-KÓW

W sierpniu 1552 przesiedlił się Lotto do Loreta, gdzie 8 września 1554 r. poświęcił siebie i wszystko, co posiadał, Świętemu Domowi (Santa Casa) w Lorecie, który wedle legendy był domem Najśw. Panny w Nazarecie, w r. 1294

H I S T O R Y A

WSPA- został atoli przeniesiony przez aniołów w pobliże Recanati.
NIAŁY Tutaj Lotto szukał schronienia przed walkami i burzami
OGROJEC tego świata. Kiedy malował szereg obrazów w Lorecie,
SZTUKI wędrowne życie jego było blizkie końca, gdyż umarł tam
WWENECYI pod koniec 1556 r. Umarł z nim wielki malarz i człowiek
W SZESNA- szlachetny, czystego serca i prostej duszy.
STYM Z krainy Friulu przybył niejaki MARTINO DA UDINE
WIEKU albo, jak go nazywają, PELLEGRINO DA S. DANIELE, syn

Dalmatyńca Battisty, malarza z Udine. Urodził się on około r. 1460 lub 1470, a miano „Pellegrino“ (mały cudzoziemiec) wykazuje jego pochodzenie. Wykształcony przez ojca, został wojną zagnany do Wenecyi, tu wyzwolił swą sztukę z pierwotnego twardego i oschłego stylu i wydoskonalił się pod wpływem Belliniego i jego uczniów, Giorgiona, Pordenona, Romanina, Tycyana i Palmy Vecchia. Umarł w r. 1547. Miał być nauczycielem Pordenona.

PORDENONE

1483 — 1540

Innym uczniem Alvisego Vivariniego, który miał dojść do wielkiej sławy za życia, był GIOVANNI ANTONIO DA PORDENONE, zrodzony w Padwie w r. 1483, a zmarły w 1540. Niewiadomo dokładnie, czy był uczniem samego Vivariniego, czy też któregoś z jego uczniów, lecz wkońcu i on również zaczął hołdować stylowi Giovanniego Belliniego i ugruntował swą sztukę na sztuce Giorgiona i Tycyana. Miał podobno uczyć się także w pracowni Pellegrina.

W r. 1528, czterdziestym piątym swego życia, zdobył naraz tak wielką wziętość, jako malarz freskowy, że zagroził nawet stanowisku Tycyana w Wenecyi. Prawdopodobnie dzięki temu, że Tycyan nieszlachetnie wstrzymywał się od pochwały prac swego rywala — a brak uznania dla Pordenona i Tintoretta nie był u Tycyana pozbawiony niższych

M A L A R S T W A

pobudek — wieki przystępowały do oceny sztuki Pordenona z stronnictwem uprzedzeniem, wywołanem uwielbieniem dla Tycjana. Rehabilitacya atoli świetnego geniuszu Pordenona nie ulega wątpliwości.

Jego wielkie dzieła w kościołach i budowlach publicznych w Pordenone, Udine, Conegliano, Kremonie i Treviso wiele ucierpiały — ba, niektóre z nich pokryto nawet tynkiem, ale jego wielkie zdolności, jego pyszny rysunek, poczucie ruchu, bogactwo i rozległość kolorytu, jego mistrzowski światłocień, swoboda i szlachetność jego wizyi, wszystko to składa się na geniusz człowieka, który śmiało może zająć miejsce obok największych malarzy swego wieku. Na nieszczęście nie tylko malował freski, ale też malował je w takiej liczbie, że mało zostawało mu czasu na malarstwo olejne. To też wyniki jego w tym zakresie nie mogą równać się z świetnymi jego freskami.

W r. 1540, roku swej śmierci, był najpoważniejszym współzawodnikiem Tycjana, a chociaż nie można go postawić obok niego, to jednak zasługuje na wysokie stanowisko w dziejach sztuki weneckiej. Od czasu, gdy przybył do Wenecyi w r. 1528, stał się jednym z najbardziej cenionych malarzy swego czasu. A stanowisko Tycjana wobec niego było tak nieprzyjazne, że Pordenone zaczął się podobno lękać o swoje życie — prawdopodobnie jeszcze bardziej obawiał się burzliwego Aretina, — to też zawsze chadzał uzbrojony, gotowy do odparcia każdego napadu. A przecież w młodości swej Tycjan chwalił niektóre dzieła Pordenona.

Akademia wenecka posiada jego obraz *Św. Wawrzyniec Giustiniani z św. Janem Chrzcicielem i innymi świętymi*, bogaty, świetlisty i promienny w barwie, i wzniosłą *Madonnę del Carmelo*, która, chociaż wielokroć przemalo-

M A L A R S T W O

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI

wywana, zawiera wykwintne portrety rodziny Ottobonich z Pordenone, dla których obraz ten malował w r. 1526.

UCZNIOWIE PORDENONA

W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Jednym z uczniów Pordenona był BERNARDINO LICINIO, działający od r. 1520 do 1544, o którego życiu mało wiadomo, wyjąwszy to, że był krewnym i uczniem Pordenona i urodził się albo w mieście Pordenone, we Friulu, albo w Wenecyi, a umarł około r. 1549. Jest on głównie znany ze swych portretów, z których grupa, zwana *Artysta i jego rodzina*, w Palazzo Borghese, jest jego arcydziełem. Jest to portret zbiorowy brata artysty, Arriga Licinia, i jego rodziny. Hampton Court posiada jego wykwintny portret *Damy, grającej na szpince*, jak również inną grupę rodzinną. Prócz swego mistrza, Pordenona, uległ Bernardino Licinio głębokiemu wpływowi Giorgiona i Palmy Vecchia, jak również Bonifazja.

Innym uczniem Pordenona był FRANCESCO BECCARUZZI, którego działalność przypada na połowę szesnastego wieku, a który naśladował po kolei wszystkich wielkich współczesnych sobie Wenecyan, kończąc na Paolu Veronesem. Jego najlepszym dziełem jest *Św. Franciszek, odbierający stygmaty*, obecnie w Akademii weneckiej, obszerna kompozycja z postaciami naturalnej wielkości, która ukazuje go, jako mistrza w komponowaniu, zdolnego do namalowania tak pięknej twarzy, jaką ma św. Katarzyna. Był to obraz ołtarzowy dla kościoła Franciszkanów w Conegliano.

ROZDZIAŁ XIII

W KTÓRYM GRUBY JERZY STWARZA ŚWIETNOŚĆ WENECYI

Oto przybywamy teraz do olbrzymów sztuki weneckiej, GRUBY JERZY STWARZA, którzy zaprawili się w tajemnicach i rzemiośle sztuki malarzkiej w pracowni Giovanniego Belliniego. Pierwszym i najprzedniejszym z nich, twórcą ich wszystkich, był Giorgione. ŚWIETNOŚĆ WENECYI

GIORGIONE
1477 — 1510

GIORGIONE albo ZORZON DA CASTELFRANCO, albo GIORGIO BARBARELLI, jak go długo nazywano, dzięki plotce, która robiła zeń nieprawego syna jednego z rodziny Barbarellich i wiejskiej dziewczyny z Vedelago, urodził się w Castelfranco w r. 1477, jako syn niejakiego Giovanniego z Vedelago, wsi, leżącej tuż blisko, który stał się obywatelem Castelfranco w r. 1460. Że należał do cizby sławnych na cały świat nieprawych dzieci i że go pochowano w grobowcu rodziny Barbarellich — zaszczyt ogólnie zastrzeżony dla krewnych rodziny, a we Włoszech potomstwo nieprawie uchodziło za blizkich krewnych — są to po prostu baśnie. A gdyby nawet był tak pogrzebany, to blizkim przyjacielom rodziny przyznawano także ten zaszczyt — jeden z tych pięknych gestów, podobnych do kwiatów, kładzionych na grobie, gest, którym radowali się raczej żywi, niż umarli. Faktem jest, że współcześni ani razu nie dali mu nazwiska „Barbarelli“; jest to podanie z późniejszego czasu, podpis zaś Giorgiona: „V“ usilnie nasuwa przypuszczenie, że nazywał się Giorgio da Vedelago.

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Prawy syn, czy nieprawy, Giorgione, Zorzon, czy Barbarelli, wiekom jest on znany pod przewiskiem „Giorgione“ czyli „Gruby Jerzy“ (Jerzysko), a nazwisko jego stanowi znaczną część świetności Wenecyi. Jako zupełnie młodego chłopca, wysłano Giorgiona do rozcierania farb i do zaprawiania się w tajemnicach sztuki malarskiej do pracowni Giovanniego Belliniego, gdzie wkrótce zaczął objawiać zdumiewającą inteligencyę i wybitnie się odznaczył, opanowawszy rychło wszystko, czego mógł go nauczyć Bellini. Temperament genialnego młodego marzyciela rozmiłował się w czarownej sztuce Carpaccia, co zaznaczyło się na jego rozwoju. Niebawem stał się duchem naczelnym wśród świetnej grupy uczniów Belliniego, obejmującej Jacopa Palmę Vecchia, Sebastiana Lucianiego, którego znamy jako Sebastiana del Piombo, i Tycyana z Cadore. Wielkiego serca i duszy, tak samo, jak był potężnego wzrostu, niebawem nie tylko stworzył szkołę pośród swych towarzyszy, ale nawet sam Bellini uległ jego wpływowi.

Giorgione był dla sztuki weneckiej w wielkim stopniu tem, czem Watteau stał się później dla sztuki francuskiej. Zaprawdę, obu ich cechowała sielankowa i marzycielska wiza i obu im była przeznaczona wczesna śmierć. Obaj stworzyli *Fête Champêtre* i obaj wywarli wielki wpływ na sztukę swej rasy. Obaj stworzyli impresjonizm dla swej rasy.

Jego krótkie trzydziestodwuletnie życie stało się objawieniem dla całej sztuki weneckiej i wywarło dalekosiężny wpływ skróś Apeninów na Toskanię. Czar jego przekroczył granice Włoch, i Giorgionowi tudzież Correggiowi zawdzięcza swe objawienie nie tylko sztuka wenecka, ale także hiszpańska i francuska. Geniusz Giorgiona wcześniej zauważył Giovanni Bellini, którego ostatnie lata wykazują, że przystosował swoją sztukę do świata, otwartego mu przez Gior-

M A L A R S T W A

giona, a sztuka jego w znacznej mierze stworzyła dzieło jego wielkiego współuczni, Tycyana. Tak tedy Hiszpania i Flandrya, Francya i Anglia są jego dłużniczkami.

O życiu wszakże Giorgiona wiemy zbyt mało. Plotka opowiada, że przybył z pracowni Belliniego do Castello, by tam namalować swój sławny obraz ołtarzowy; żałując atoli wesołego życia w Wenecyi, wrócił tam i wynajął dom na Campo di San Silvestro, gdzie zgromadził około siebie grono przyjaciół, „z którymi żył sobie, grając na lutni i weseląc się“. Tam wymalował front swego domu, by przyciągać protektorów. Jest w tem coś patetycznego: pomyśleć, że jego wielka moc marnowała się na malowanie tarcz herbowych, komnat, łóżnic i t. p. Starzy pisarze mówią o jego malarstwie: „wiele obrazów“, a znowu o jego dziełach dokonanych: „lecz mało obrazów“. Prosty wszakże zdrowy rozsądek powiada, że było to rzeczą niemożliwą, iżby Giorgione wywarł tak wielki wpływ, jaki wywarł, a na który mamy dostateczne dowody tak ze strony pisarzy ówczesnych, jak z tego jeszcze dobitniejszego faktu, że wpłynął na największych malarzy swojego czasu, gdyby nie był stworzył wielu dzieł poważnych. Z drugiej strony życie jego było za krótkie, żeby mógł zdziałać tyle, co Tycyan lub Tintoretto.

Giorgione wyraża ducha swego wieku. Objawia on nagle sztukę, która nie opiera się na żadnych mistrzach. Wiek jego tętnił w jego krwi, on zaś, dając wyraz grającym w nim instyktom, stworzył potężne dzieło Wenecyi.

Giorgione narodził się w Wenecyi, kiedy przybyło do niej nowe pogaństwo Odrodzenia, znajdując tam urodzajne podłoże. Był to właśnie czas, w którym ex-królowa Cypru, Katarzyna Cornaro, osiadła ze swym małym dworem w Asolo, gdzie gromadzili się uczeni i poeci — gdzie rozprawiano jeno o miłości. Również wszystkie książki i poezye owych

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

dni prawią jedynie o miłości mężczyzny dla kobiety. Nastrój ten stworzył *Fête Champêtre* Giorgiona tak pewnie, jak to, że iskry lecą w górę. KATARZYNA CORNARO urodziła się w r. 1454. Musiała ona mieć czterdzieści do czterdziestu pięciu lat — około roku 1500 — kiedy Giorgione namalował jedno ze swych arcydzieł, jej świetny portret, znajdujący się obecnie w galeryi Crespich w Medyolanie, a znany, jako *La Schiavona*. Po śmierci króla Cypru Katarzyna przekazała swe prawa Wenecyi, a sama usunęła się w r. 1489 do Asolo, w pobliżu Castelfranco. Giorgione namalował tę swoją łaskawą i miłą przyjaciółkę z taką mocą, że uśmiech jej prawdziwie żyje, a oczy patrzą naprawdę. Przeznaczone jej było umrzeć w tym samym roku, co jej nieśmiertelnemu malarzowi. Portret jej — to jeden z najwspanialszych portretów z owego czasu. Czemu Tycyan go podpisał, trudno dojść, albowiem, kiedy Vasari widział go w r. 1544, był on uznany za dzieło Giorgiona. Być może, że Tycyan go później wykończył.

Polityka współczesna nie miała dla Giorgiona żadnego znaczenia, — zajmowało go jedynie życie. Wzruszając obojętnie ramionami na huczącą wokoło niego burzę życia publicznego, zwrócił Giorgione uwagę swoją w zupełności na Wenecyę, która leżała przed nim w całej swej czarownej piękności. Pięknej i uroczej postaci, był Giorgione ulubieńcem kobiet. Zdobywszy cenną przychylność ex-królowej Cypru, Katarzyny Cornaro, zyskał niebawem wielkie powodzenie, albowiem ona dokładała wszelkich starań, żeby mu przysporzyć zamówień.

Artystyczne objawienie malarskie, które przyszło na Giorgiona, jest zdumiewające. Kiedy zestawimy *Fête Champêtre* z najlepszym dziełem Belliniego, to taka ziele między nimi przepaść, że Giorgione wydaje się cudem. Jedyńnią przewodnią, którą mamy do częściowego wytłóma-

X

GIORGIONE

1477 ?—1510

SZKOŁA WENECKA

„JUDYTA“

(PETERSBURG, EREMITAŻ)



M A L A R S T W A

czenia tego zjawiska — i to jedynie w bardzo ograniczo- GRUBY
nym sensie — jest twierdzenie Vasariego, że, kiedy Leonardo JERZY
da Vinci był w Wenecyi w r. 1500, młody dwudziestoletni STWARZA
artysta widział niektóre jego dzieła i został wielce uderzony ŚWIET-
„nadzwyczajną miękkością“ i sposobem, w jaki Leonardo NOŚĆ
osiągał „doskonałą wypukłość krańcową mroczością cie- WENECYI
niów“. Vasari musiał naturalnie lubować się tą myślą, że
Wenecyanin „zawsze później naśladował“ Florentczyka; jest
to jednakże dosyć możliwą rzeczą, że światłocien Leonarda
objawił Giorgionowi wspaniałą możliwość traktowania barwy
w ten sam sposób.

Jest coś patetycznego w myśli, że tyle jego geniu-
szu zmarnowało się na malowanie zewnętrznych ścian do-
mów weneckich, na pastwę słonym wiatrom morskim.
Wiadomo nam, że Giełdę Kupców Niemieckich, odbudo-
waną po pożarze w r. 1504, ozdobił Giorgione w roku
1508 dekoracją, którą uważano za jego arcydzieło. Czy
tak było w istocie, czy nie, nigdy się nie dowiemy. Freski
te były już blizkie zupełnego zniszczenia, kiedy Vasari wi-
dział je w r. 1541.

Że wymalował freski na froncie swego domu, to rzecz
pewna, jak również to, że wraz z Tycyanem namalował
zaginione dawno już freski na fasadzie Fondaco dei Tede-
schi w Wenecyi. Starzy pisarze twierdzą, że dożył lat
trzydziestu czterech. Artystyczne jego życie ograniczyło się
w zupełności na Wenecyi i Castelfranco, a zaraza, która
wymiotła Wenecję w r. 1510 i pochłonęła dwadzieścia ty-
sięcy jej obywateli, zabrała również Giorgiona — bezlitośnie
wyrządzając sztuce jedną z najcięższych krzywđ.

Artysta wyraża zawsze wzruszenia i wrażenia, do któ-
rych jest zdolny. Żeby zużyć nie wiem ile sztuczności, pozy
czy naśladownictwa, istota człowieka ukryć się nie da.
Nieszczerość wyjdzie zawsze jako nieszczerość, szczerokość

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

zaś zawsze sobą się przejawia. Nie potrzeba chyba wspominać, że Giorgione był miłośnikiem muzyki (a wiemy o tem, że grał dobrze na lutni), albowiem ugruntował swe harmonie barwne na harmoniach siostrzanej sztuki, muzyki, stwierdził jedność sztuk i w ten sposób stworzył li-ryczną wartość barw, co stało się objawieniem dla całych wieków. Obdarzony marzycielską, poetycką naturą, wyrażał swe wzruszenia czystą barwą i, wyzwalając sztukę malarską z przewagi architektury, uczynił obraz sztalugowy rzeczą samoistną — zupełnym poematem, niezależnym od jakichkolwiek zewnętrznych względów. Oczyszczył naraz sztukę i dał barwie, formie i atmosferze zdolność wyrażania pożądanego nastroju wzruszeń niezależnie od wszelkich innych warunków. Wskutek tego postać ludzka i krajobraz stają się uczestnikami tego pożądanego nastroju i najzupełniej niezależnie od rysunku czy barwy, jako wartości samych dla siebie, wyrażają muzykę, która stawia Giorgiona między największymi poetami i malarzami owego czasu.

Uwolniony sztukę swoją od szablonów religijnych i odsunawszy od siebie wydarzenia polityczne, oddał się wyrażaniu ducha i nastroju swojego wieku.

Wiadomo nam, jak zdumiewająco wiele zdziałali w swem krótkim życiu Masaccio i Rafael. Działalność Giorgiona musiała również być ogromna, podobnie jak Watteau, żeby mógł wyrzucić ten cudowny wpływ, który wywarł. Wiemy od Anonima, że wielu jego dzieł obecnie już nie można odnaleźć. W jego wcześniejszych dziełach widać, rzecz naturalna, wpływ jego mistrza, Giovanniego Belliniego, a także Carpaccia. Jego wczesną działalność, w której przejawia się sztuka Belliniego, zaokrągliła *Obraz ołtarzowy w Castel-franco* — arcydzieło, o którym Ruskin napisał, co, zdaje się, uczynił też w kilkunastu innych wypadkach, że był to „jeden z dwu najdoskonalszych istniejących obrazów“, i do-

M A L A R S T W A

daje z większą dozą zapału, niż zrozumienia nauki Chrystusowej: „jedyne w świecie jako obrazowe przedstawienie chrześcijaństwa, z mnichem i żołnierzem z każdej strony”. Zdanie to jest szczególnie jałowe, bo wszakże jedną z podstawowych zasad chrześcijaństwa jest zakaz wojny, której miejsce winno zastąpić przebaczenie wszelkiej napaści. National Gallery w Londynie posiada *Rycerza w zbroi*, który był prawdopodobnie studium do wojownika, *św. Liberale*. *Obraz ołtarzowy w Castelfranco* jest mistrzowskim arcydziełem, skoro zaś przypomnimy sobie, że został namalowany w r. 1504, kiedy Giorgione miał rok dwudziesty siódmy i ujawniał jeszcze nieco wpływu Belliniego, to wyda się nam cudem, że, mając żyć jeszcze jakie sześć lat tylko, zdołał od tego czasu tak zdumiewająco rozwinąć swą sztukę. Pogodny, doskonały, wykwintny i delikatny ten obraz ołtarzowy posiada pewien wyraz liryczny, który jest wyłączną własnością Giorgiona. Krajobraz, skąpany w świetle wczesnego porannego słońca, rozbudza marzycielską zadumę.

Do dzieł Giorgiona z przed roku 1500 należy jedno z najsławniejszych, będące obecnie w National Gallery, tak zwany *Aryosto* — który to portret *Barberiga* posiada podwójne „V” podpisu Giorgiona na właściwym mu parapiecie i najistotniejszy jego styl w każdym szczególe, aż do traktowania oka, co wszystko razem jest autentycznym znakiem sztuki Giorgiona. Czemu Tycjan później nad nim pracował i czemu go podpisał nad inicjałami Giorgiona, prawdopodobnie nie dowiemy się nigdy, chyba, że był to portret wczesny, który został w pracowni niewykończony w pewnych szczegółach, kiedy Giorgione umarł na zarazę.

Mniej więcej z tego samego czasu pochodzi *Portret poety* w londyńskiej Galerii Narodowej, obecnie przypisywany Palmie Vecchio lub Tycyanowi. Nie jest on dziełem ani jednego, ani drugiego i nie jest portretem poety. Palma

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Vecchio nie był zdolny do namalowania tego obrazu. Jest to najczystszy Giorgione — w swem wyrafinowaniu, podniosłej zadumie, w całym opracowaniu, w owalnym uogólnieniu i wysokim czole oblicza, w swej poetyckiej abstrakcyi. Jest to portret *Prospera Colonna*, oswobodziciela Włoch (1464—1523), w jego trzydziestym szóstym, lub coś koło tego, roku życia, kiedy odwiedził Wenecję.

Jakkolwiek pysznym jest w kolorze i godności swej, a nade wszystko w swem nieodparcie działającym marzycielstwie *Obraz ołtarzowy w Castelfranco*, jakąż olbrzymia odziera go przepaść od objawienia *Fête Champêtre* w Luwrze!

Z pośród wczesnych jego dzieł z dziewiątego dziesiątka lat piętnastego wieku Ufficya posiadają *Sąd Salomona* i *Przesłuchanie Mojżesza*, pani Gardner zaś z Bostonu w Stanach Zjednoczonych jest właścicielką *Chrystusa, niosącego krzyż*, z Vicenzy.

Adoracya Magów (albo *Święto Trzech Króli*) z roku 1500 znajduje się w National Gallery w Londynie, a namalował ją Giorgione na krótki czas przed *Obrazem ołtarzowym z Castelfranco*. *Mała Święta Rodzina* pochodzi z tego samego mniej więcej czasu, płomienna zaś *Adoracya pasterzy* Wentworth Beaumonta pochodzi z okresu *Zołnierza i Cyganki*, do którego przystąpimy niebawem. Wiedeńska replika *Adoracyi pasterzy* jest dosyć prawdopodobnie również dziełem ręki Giorgiona.

A teraz musimy wrócić na chwilę do okresu wczesnych portretów, do tego nieprzeparcie pociągającego i cudownego *Portretu młodzieńca* w Berlinie, namalowanego z początkiem dziewiątego dziesiątka lat piętnastego wieku, wraz z jego doskonałym, pełnym poezyi, mistrzowskim opracowaniem, z niepokojącym parapetem, zaopatrzonym w podwójne „V“, i giorgionowskim wprowadzeniem do portretu znaczenia i charakteru ręki, które odtąd miało wejść w zwyczaj.

M A L A R S T W A

Z czasów wymienionego wyżej obrazu ołtarzowego po- GRUBY
chodzi także *Apollo i Daphne* w Seminario w Wenecyi, JERZY
pierwotnie panneau na skrzyni lub kufrze. Padwa posiada STWARZA
również cztery przepiękne panneau ze skrzyń pendzla Gior- ŚWIET-
giona, a Bergamo posiada jedno, *Orfeusz i Eurydyka*, NOŚĆ
z doskonałym giorgionowskim krajobrazem. *Adrastes i Hy-* WENECYI
psipyle jest wraz z *Obrazem ołtarzowym w Castelfranco*
i *Eneaszem, Euandrem i Palladą* w Wiedniu jednym
z trzech dzieł Giorgiona, których autentyczności nigdy nie
kwestyonowano. Tu Giorgione najdoskonalej ujawnia swój
impresyonistyczny i liryczny styl. Nie mogę zgodzić się
z Cookiem, że dzieło to wyprzedza stylem swym obraz oł-
tarzowy. *Eneasze, Euander i Pallada* (zwany również *Trzej*
filozofowie albo *Mędracy chaldejscy*) jest prawdopodobnie
równie wczesny, albo wcześniejszy — chociaż Anonim po-
wiada w r. 1525, że został on skończony przez ucznia
Giorgiona, Sebastjana del Piombo. Aliści, czy tak było,
czy nie, nie jest to dowodem, że obraz ten nie był wcześ-
niejszym nieskończonym dziełem; nie musiał wszakże nale-
żeć do późnych, żeby pozostać w stanie niewykończenia.

Z roku 1500 pochodzi Giorgiona piękna *Śpiąca Wenus*
w Dreźnie, na której później Tycyan dorobił krajobraz
i dodał Kupidynka, potem usuniętego. Tu również ukazuje
się Giorgione, jako prawdziwy poeta, mistrz wyrafinowanego
wdzięku, malujący ze zdumiewającą uroczą subtelnością,
wysławiający niezwykłą muzyką linii piękność kobiecą. Z ja-
kimże dojrzałym smakiem podnosi on wrażenie odpoczynku
podłużnym, poziomym rytmem pięknego ciała! Do tego
samego okresu należy wspaniała i podniosła *Judyta* w Pe-
tersburgu, w której znowuż widzimy Giorgiona, jako wytraw-
nego artystę, z doskonałą umiejętnością wyrażającego wzru-
szający pomysł. Pogodna, majestatyczna, w spokojnem
pogrążona marzycielstwie, stoi ta pięknie ustawiona postać,

H I S T O R Y A

WSPA- z dłonią na rękojeści miecza, tak, jak jej nigdy męskie nie
NIAŁY dzierżyły palce, z ciemnym z tyłu drzewem, wzmagającym
OGROJEC jej wspaniałość i dodającym podniosłego nastroju absolutnie
SZTUKI doskonałemu układowi całości.

WWENECYI W Wenecyi, w S. Rocco, znajduje się Giorgiona *Chry-*
W SZESNA-*stus, niosący krzyż*, a w Akademii weneckiej *Św Marek,*
STYM *uciszający burzę*, uważany za dzieło późne, ale tak fatalnie
WIEKU przemaalowany, że trudno dopatrzeć się w nim nawet wy-

obrażnią natchnienia Giorgiona, tem bardziej, że jest to obraz bardzo oddalony od typu jego sztuki. Jest on o wiele więcej zbliżony do sztuki Parisa Bordone, z którego *Rybakiem, przedkładającym doży pierścień*, wisiał swojego czasu, jako pendant w Scuola di S. Marco. *Portret damy* w Borghese, chociaż zniszczony, ujawnia wysokie poczucie charakteru, które znamionuje portrety Giorgiona — a posiada także charakterystyczny parapet i ręce, oparte na parapecie.

Do dojrzałej sztuki Giorgiona, ukazującej go, jako przemożnego portrecistę, należy *Rycerz Maltański* w Ufficyach i piękny, pełny poezyi portret *Nieznajomego mężczyzny*, własność pani Meynell-Ingram w Temple Newsam w Yorkshire, arcydzieło, nacechowane, jakby podpisem, giorgionowskim zadumanem, patrzącem okiem, jego pięknym kolorytem, jego parapetem i całkowitym stylem. Pełen pozy i nieudały *Sąd Salomona* w zbiorach Bankesa (o którym pisze Ridolfi) pochodzi z lat 1507—8, ale Giorgione nie czuł się sobą wobec tego tematu: dręczył go on, będąc najzupełniej obcym jego duchowi — i artysta poprawiał go i poprawiał, aż wreszcie zostawił obraz nieskończonym. O wiele bardziej odpowiadającym usposobieniu Giorgiona, subtelnym okazem jego zdolności portretowych jest budapeszteński *Portret Antonia Broccarda* (albo *Młodzieniec*), namalowany około tego czasu, w r. 1508, utrzymany w tonie srebrzystym, który wyprzedza Velasqueza. Jest to

M A L A R S T W A

dzieło głębokie i pełne, z cudownem w tle niebem, chmu- GRUBY
rami i dalekimi wzgórzami, ze złotoobrzeżonymi szatami, JERZY
czarnymi włosami i jasnym czołem — obraz zadumanej, me- STWARZA
lancholijnej duszy. I tu również znajdujemy parapet — i „V“. ŚWIET-

W *Trzech dobach żywota ludzkiego* u Pittich we Floren- NOŚĆ
cyi, bardzo uszkodzonych i przypisywanych to temu, to tam- WENECYI
temu, to jeszcze innemu malarzowi, Giorgione rozpoczyna
tak zwane „conversazioni“, w których stwarza grupy portre-
towe, przeważnie z trzech osób, jakby zebranych przypad-
kiem. Jego obraz *Nimfa i Satyr* z tejże samej galerii, fa-
talnie przemalowany, jest również późnem dziełem. W Prado
znajduje się bardzo subtelna i charakterystyczna *Madonna*
z *Dzieciątkiem i świętymi* — wykwintna kompozycja Gior-
giona. Miał później jeszcze namalować inną taką grupę
„conversazione“, sławne *Concerto* u Pittich, które spowo-
dowało tyle sporów wśród krytyków — w znacznej mierze
dzięki temu, że było jednym z dzieł, których wykończenie
po śmierci Giorgiona przypadło Tycyanowi.

Obecnie zbliżamy się do świetnej działalności Giorgiona
z dwóch jego ostatnich lat, w których rozwinął swą sztukę
nagłymi i olbrzymimi krokami aż do wspaniałego impresyo-
nizmu, objawiającego się w przesyconej światłem *Fête Cham-
pêtre*, czyli *Symfonii sielskiej*, w Luwrze. Jest to jedną
z największych tragedii sztuki, że artysta już właśnie do-
chodził do rozkwitu swego wielkiego geniuszu, kiedy za-
raza nagle przecięła świetny ciąg jego żywota i ubezwład-
niła tę cudowną rękę. Niektórzy z krytyków nie uznają
tego wielkiego dzieła za utwór jego ręki, lecz mieliby słusz-
ność jedynie w tym wypadku, gdyby zdołali wykazać, że
żył wówczas w Wenecyi jakiś geniusz, większy od Gior-
giona, a zupełnie nieznany, którego sztukę odnaleziono do-
piero później, którego atoli współcześni artyści niedocenili!
Krytyk, któryby przypisał je jakiemuś naśladowcy, byłby

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

wprost naiwny. Zatem Giorgionowi należy przypisać to dzieło, albo komuś większemu od Giorgiona. Gdzież znajdziemy doskonalszą sielankę od tej, która stworzyła ogół dzieła weneckiego i wprowadziła geniusz wenecki na wybie w zupełności. Ręka jego obraca się swobodnie. Poświęca on pieczęć o szczegóły i wypracowany rysunek wrażeńiu ogólnemu. Wybucha tu pełnym śpiewem.

Od owego *Niewiadomego tematu* (czy *Wiek Złotego*) w londyńskiej Galeryi Narodowej, w którym Giorgione zjawia się, jako młodzieńczyk, rozwijający w malarstwie swój liryzm, do tej wspaniałej *Symfonii sielskiej* jakże nagle umiejętność jego doszła do mistrzostwa! W czarownym *Niewiadomym temacie* podlega on jeszcze Carpacciowi i Belliniemu, chociaż wyraża swoją zupełnie własną wizję.

Ta *Symfonia sielska* Giorgiona ma wielkie znaczenie dla sztuki malarskiej. Poetycka wizja odkryła tu to, co było zupełnie odmówione Florency. Naraz, jednym krokiem, weszła sztuka w obszerniejsze królestwo. Narodził się impresjonizm.

Wyjaśnijmy sobie dokładnie to nazwanie „impresjonizm“ — albowiem słowo to, w druku niedbale przekreślane tak przez ignorantów, jak przez akademickie umysły, ulega zupełnie chaotycznej interpretacji.

Sztuka, czyto wyrażona barwami, czy mową, kształtem, czy dźwiękiem, czy to w malarstwie, literaturze, czy rzeźbie, musi znaleźć muzykę dla swego wyrażenia się za pośrednictwem form, mających objawić nam zamiar i myśl artysty. Zaczyna się ona w tem, co nazywamy dziedziną klasyczną, która stwarza linię swą czystą surowością form, poddając tej linii masy. Na przykład literatura twórcza za-

XI

GIORGIONE

1477?—1510

SZKOŁA WENECKA

„*SYMFONIA SIELSKA*“

(PARYŻ, LUWR)



M A L A R S T W A

czyzna się jako wiersz — który krótkowidzący nazywają GRUBY poezją — albowiem wiersze, idące rytmem, co w pewnej JERZY mierze odpowiada rytmowi linii, łatwiej wnikają w pamięć STWARZA ludzi, niezdolnych dopatrzeć się o wiele subtelniejszego ŚWIET-rytmu wielkiej prozy. Ta emfaza linii, czy rymów, czy wier-NOŚĆsza i t. p. jest nieuniknionym wytworem wszelkiej sztuki WENECYI w jej początkowych wysiłkach.

Znajdziemy zawsze umysły akademickie, wyrażające się z nabożeństwem i głębokością o takich początkowych usiłowaniach w porównaniu z wysiłkami pełniejszymi. Wskutek tego pospolita krytyka, chociaż w sercu swem tego bynajmniej *nie czuje*, mówi zawsze o Włoszech, że stworzyły one największą sztukę malarską!

Otóż, kiedy jakaś sztuka rozwija się i artyści czują konieczną potrzebę pełniejszego wypowiedzenia i wyrażenia wzruszeń i wrażeń, szersze zataczających kręgi i subtelniejszych, to z jednej strony czują się oni skrzepowanymi ograniczeniami swych poprzedników, z drugiej zaś znajdują równocześnie ludzi, do których mają zwrócić swoją sztukę, o wiele więcej przygotowanych do przyjęcia tego, co chcieli wyrazić. Wówczas artyzm stara się znaleźć pełniejszy sposób wyrażenia się. Najbliższem tedy stadyum rozwojowem dla klasycznego rytmu linii jest i był zawsze ruch w kierunku ogólnego wrażenia (*impresyi*) — rozmieszczania mas w harmonijnym stosunku, wartość obok wartości, światło obok cienia, i w kierunku poddawania w ten sposób linii takiemu zestawianiu mas, żeby z niego *ogólne wrażenie* (*impresya*) wynikło jako całość i jako całość uderzyło oko, zamiast żeby to oko miało podążać tuż za rysunkiem i wyławiać szczegół po szczególe.

Kiedy sztuka dochodzi do pełni, głębszy i dźwięczniejszy wyraz impresyonizmu zagarnia dla siebie przewagę linii, otwierając sobie szerszą możliwość wyrażenia wrażeń i głębi-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

sza, bardziej wzmoczoną orkiestracyę z całą w dodatku potęgą suggestyi i nieodpornego uroku misteryum. Impresyonizm daje sprawności ręki jej najwyższą moc, wnosząc w sztukę zdolność wyrażania w najpierwszym zakresie, od najwyżej nastrojonego liryzmu światła do dramatycznej głębi najciemniejszych otchłani, suggestyjnej, nieprzepartej mocy głębokich cieniów.

Sztuka klasyczna, jako już poddana prawom, jest zawsze umiłowana przez akademie, a książkowe umysły zawsze skwapliwie oceniają sztukę wedle tych praw, impresyonizm zaś jest zawsze dziedziną buntu.

Wenecya, rozszerzająca wskutek objawienia Giorgiona ustawnie swe granice w dziedzinie sztuki poprzez Tycyana, Veronesa, Correggia i Tintoretta, wzmogła potęgę artystycznego wyrazu i otworzyła wrota Hiszpanii i Holandyi, a przez Hiszpanię i Holandję Francyi i Anglii, aż w Turnerze impresyonizm miał znaleźć jeszcze szersze objawienie i za pomocą muzyki, zawartej w barwach, miał wyrazić świeżość świtu w dobranej harmonii barw, chwałę zachodu słońca w orkiestracyi barwnej, o jakiej nie marzyło się nawet żadnemu z Włochów. Miał on wykryć harmonie, odtwarzające chłód łąk i bieżących potoków, miał wyrazić dramatyczną gwałtowność żywiołów tak, że huk grzmotów i majestatyczny gniew niebios znajdują swą absolutnie dokładną i właściwą interpretacyę, dzięki czarodziejskiej mocy, która miała przypaść w udziale synowi londyńskiego balwierza.

Zawrzyjmy na chwilę określenie impresyonizmu w prostych granicach przykładu dla człowieka z ulicy. Przypuśćmy, że artysta maluje stokrótkę na łące tak dokładnie, jakby malował odosobnioną stokrótkę w szklance. Stokrótka ta będzie absolutnie zgodna z wiedzą, — może nawet zwieść oko, zestawiona z prawdziwą stokrótką; lecz oddalmy się od płótna: jeśli ta stokrótka nie jest namalowana w praw-

M A L A R S T W A

dziwej swej wartości w stosunku do reszty łąki, to nie tylko GRUBY trud cały będzie zmarnowany, lecz także ta stokrótka będzie JERZY zupełnie nieprawdziwą i będzie się wyrywała z całości. STWARZA

Jest coś patetycznego w myśli, że właśnie, kiedy Giorgione ujrzał ziemię obiecaną — nie — więcej! — kiedy ŚWIET-NOŚĆ postawił na niej pierwszy swój krok, musiała go zabrać WENECYI nieubłagana śmierć.

Niedawno temu zmieniono wiele nazw obrazów, zonglowano wielu nazwiskami malarzy. Po największej części czyniono dobrze, lecz było tam również wiele pedanteryi. Zniszczona *Wenus, rozbrajająca Kupidyna* straciła nazwisko Giorgiona, co jednakże nie zaradzi temu, że to jest jego dzieło. Z obrazu *Wenus i Adonis* w Galeryi Narodowej zdarto nazwisko Giorgiona. Im prędyj je tam umieszczą z powrotem, tem lepiej. Jest to pełne żaru i bogate barwą dzieło z ostatnich wielkich lat Giorgiona, z lat jego wspaniałej *Symfonii sielskiej* w Luwrze.

Jeśli nie Giorgione namalował te dzieła, *Symfonię sielską* i *Wenerę i Adonisa*, w takim razie jakiś większy od niego artysta żył i tworzył wówczas w Wenecyi. W moich oczach nie ma to najmniejszego znaczenia, czy ten lub ów dowód doda jaką kreskę, czy też kropkę do dziejów malarstwa — cała jego istota tkwi w samej sztuce malarskiej, w jej wyrazie i znaczeniu. A temu, który nie jest w stanie dosłuchać się muzyki, zawartej w tych rzeczach, oschłe, naukowe szczegóły rzeczoznawstwa nie przyniosą nic, prócz zadowolenia antykwarskiego umysłu.

A ponieważ już mówimy o podkopaniu kredytu Giorgiona, przydałoby się tu i ówdzie badaczom, żeby przypatrzyli się z blizka innemu dziełu Giorgiona, które krytyka jemu zabrała, a przyznała Tycyanowi. Sławna *Madonna cygańska* w Wiedniu to najczystszy Giorgione, dzieło, któ-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

regu niedojrzała ręka Tycjana, chociażby nie wiem jak biegła w naśladowaniu, nie mogła stworzyć — i w rzeczy samej nie stworzyła. Tu w każdym dotknięciu się mamy Giorgiona, a także jego parapet. W zbiorach Bensona znajduje się *Święta Rodzina* z wcześniejszego okresu Giorgiona, jak również jego czarująca *Madonna z Dzieciątkiem*. Sławną *Madonnę cygańską* przypisano Tycyanowi prawdopodobnie dlatego, że zrobił on z niej kopię, którą podpisał, a która znajduje się obecnie w Rovigo.

Cudzołżnicę przed Chrystusem odrzucają rzeczoznawcy, że jakoby nie jest dziełem Giorgiona. Co prawda, taki temat nie nadawał się do lirycznej sztuki Giorgiona. Lecz tutaj także, mimo wszelkiego wahania się i niedociągnięcia, wyraźnie we wszystkim wypisana jest ręka Giorgiona — w jego typach, postawach, szczegółach, a przede wszystkim w jego artyzmie, jego świetnym kolorze, duchu romantycznym, jego gorącym *chiaroscuro*, we wszystkich jego bogatych zaletach. Obraz ten podziela wraz z *Sędem Salomona* ten zaszczyt, iż jest dziełem Giorgiona, chociaż jest równie jak on nieudaną próbą malarstwa dramatycznego.

Stratę atoli, jaką poniosła sztuka wskutek śmierci Giorgiona, właśnie kiedy jego wielki geniusz doszedł do dojrzałości, mierzymy *Symfonią sielską* w Luwrze i tym drugim skarbem Luwru, jego bogatem i gorącym arcydziełem, *Madonną z Świętymi*, z przeszytym strzałą św. Sebastyanem. Wprawdzie radosny liryzm przedwcześnie zmarłego Giorgiona przeszedł od niego do Tycjana i innych genialnych Wenecyan; mimo atoli całej ich świetności, zgon Giorgiona pozostawił po sobie wieczystą próżnię.

Giorgiona wielki portret *Katarzyny Cornaro* stwarza portret Odrodzenia. Jego liryczne napięcie w *Symfonii sielskiej* stwarza sztukę wenecką. Uległ mu jego uczeń, Sebastyan del Piombo, i jego pomocnik, Tycjan. Lotto, Palma

XII

GIORGIONE

1477?—1510

SZKOŁA WENECKA

„KONCERT“

(FLORENCYA, PALAC PISTI)

XII

GIORGIONE

1477-1510

SZKOŁA WENECKA

„KONCERT”

(FLORENCYA, PAŁAC PITTI)



M A L A R S T W A

Vecchio, Bonifazio, Bordone, Pordenone, Cariani, Dosso GRUBY Dossi, Romanino zawdzięczali mu ogromnie wiele — cała JERZY Wenecya była jego zdobyczą. On stworzył krajobraz z figu- STWARZA rami, — odkrył poezję życia swojego czasu. Ciało użyczało ŚWIET- jego pendzłowi swych powabów; tkaniny, jedwab, atlas, NOŚĆ czy brokat, bogate materye, czy kamienie parapetów, prze- WENECYI kazywały mu swoją naturę. Słońce poddawało mu swoje światło, a krajobraz swój ciepły przepych. Wnika on w nasze zmysły drogą czarów i misteryum barw.

Przesławny obraz *Fête Champêtre* czyli *Symfonia sielska*, albo też *Koncert wiejski* — nazwijcie go, jak chcecie — wprowadził w zwyczaj malowanie sielanek, które miały doprowadzić Wenecję do prawdziwego lirycznego wybuchu barw. Muzycy czynili muzykę dla rozebranych lub rozdzielających się niewiast poto, żeby umożliwić Giorgionowi wyrażenie radości życia, utrwalonej w postawie i blasku ciała wśród magicznego światła ciepłego krajobrazu. Ten cudowny obraz natchnął cały zastęp malarzy do świetnych dzieł. W nim to Giorgione jest pierwszym Wenecyaninem, objawiającym istotne znaczenie sztuki, której tak dobrze służył. A kiedy usiłuje wyrazić muzykę barw, pendzel jego, jakoby wiedziony magiczną ręką, skwapliwie wyraża zrodzony w jego duszy poemat. Czy postanowił wyrazić nastroj nawskróś romantyczny w dramatycznej grozie swej tak zwanej *Rodziny Giorgiona*, albo, jak również nazywają ten obraz, w *Burzliwym krajobrazie z żołnierzem i cyganką* (w gruncie rzeczy ilustracyi do Adrastesu i Hypsipyle z „Thebaidy“ Statiusa, w Palazzo Giovanelli w Wenecyi), czy wyrażał spokojną pogodę zmierzchu w *Trzech filozofach*, w Wiedniu, czy też umiejętną ręką urzeczywistniał przepiękną wizję *Śpiącej Wenery*, w Dreźnie, — objawia Giorgione światu, że narodził się poeta barw, użyczący głosu sztuce, która popycha malarstwo do wypowiedzania w gra-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

nicach barw tego, czego przedtem próbowano jedynie w śpiewie. Od tego dnia, w którym przyszedł Giorgione, królestwo sztuki powiększyło się ogromnie: oto zdobył on cały ład. Hampton Court posiada *Pasterza z piszczałką Pana*, który wskazuje na wyraźny wpływ Giorgiona, jeśli już nie jest dziełem jego ręki. A nazwisko jego przez całe pokolenia wiązano z wielką liczbą dzieł, na których nie powstało nigdy nawet jego oko, cóż dopiero pendzel! I jest rzeczą możliwą, że obecne tak ograniczone pole jego działalności równie prędko się rozszerzy, jak prędko odrzucono odeń fałszywe rejestry przeszłości. Jest rzeczą nieprawdopodobną, żeby mógł bardzo wiele stworzyć, bo wszakże żył bardzo krótko.

Tak mało wiadomo o życiu Giorgiona, że stał się ofiarą wielu baśni. Podobno miał umrzeć z bóleści, kiedy odkrył, że kochanka zdradza go z jego przyjacielem i uczniem, MORTO DA FELTRE. Lecz temu najzupełniej zadaje kłam korespondencya między Izabellą d'Este, margrabiną mantuańską, a jej agentem w Wenecyi, Abano. W liście tym — można dodać mimochodem — jest mowa o dwóch obrazach nocnych, co do których przenikliwie przypuszcza Cook, że to są *Adoracye pasterzy* (albo „Natività”) Wentworth Beaumonta i wiedeńska.

Giorgione pozostawił w swej pracowni wiele prac nieskończonych, kiedy padła nań zaraza. Dzieła te mniej lub więcej wykończył Tycyan. Był to *Portret Barberiga*, obecnie w londyńskiej Galeryi Narodowej, zwany czasami *Aryostem Darnleya* (Aryostem on nie jest), i sławny *Koncert* u Pittich we Florencyi. Oba te obrazy są niewątpliwie Giorgiona, o czym świadczą giorgionowskie oczy i sposób opracowania. Nadto t. zw. *Aryosto* ma Giorgiona parapet i jego podwójne „V” podpisu, żeby już nie mówić o giorgionowskiem opracowaniu włosów i głowy. Galerya Querini-Stampalia

M A L A R S T W A

w Wenecyi posiada jego nieukończony *Portret mężczyzny*. GRUBY
Jednym z ostatnich dzieł jego ręki był tak zwany *Portret* JERZY
lekarza z Parmy we Wiedniu, pospolicie przypisywany STWARZA
Tycyanowi, chociaż nie jest ani dziełem Tycyana, ani też ŚWIET-
portretem lekarza i nie z Parmy. Wszystko w nim jest NOŚĆ
sztuką Giorgiona. WENECYI

Z końcem października 1510 r. zaraza, która nawiedziła Wenecyę, wkroczyła do domu „Grubego Jerzego“ i powaliła ogromne ciało Giorgiona. Tak to on umarł pod koniec trzydziestego czwartego roku swego życia, ku gorzkiej żałości zastępu przyjaciół, którym stał się drogim wskutek swego osobistego uroku. Pogrzebano go prawdopodobnie w Wenecyi wraz z 20.000 innych ofiar zarazy i, zdaje się, niemasz nic prawdy w tej legendzie, że kości jego przeniesiono w r. 1638 do grobowca rodziny Barbarellich, do Castelfranco. Wymysł to, uzupełniający mit o Barbarellich.

Giorgione stworzył wielką sztukę Wenecyi w jej wielkim szesnastym wieku. Znalazła w nim Wenecya swego słowika. Tycyan, Sebestyan del Piombo i Morto da Feltre byli jedynymi jego sławnymi uczniami — albo może powiedzmy: pomocnikami. Zarówno Tycyan, jak Sebestyan opracowali jego niewykończone dzieła.

ROZDZIAŁ XIV

W KTÓRYM WSPANIAŁY PŁASZCZ GRUBEGO JERZEGO
SPADA NA OLBRZYMA.

TYCYAN

1477 lub 1489 — 1576

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

W małym górskim miasteczku Pieve di Cadore, leżącym pośród przedgórz Alp, na północ od Wenecyi, gdzieś w czasie między 1477 a 1490 urodził się Gregoriowi Vecellemu, mężowi dzielnemu w boju i w radzie, pochodzącemu z jednej z najznacniejszych miejscowych rodzin, i jego żonie Łucyi drugi syn, Tiziano Vecelli, który miał stać się sławnym na cały świat, jako Tycyan.

Stare, tradycyjne przekonanie co do urodzenia się Tycyana w 1477 r. mocno osłabia świadectwo współczesnego mu człowieka, który mówi o Tycyanie, że pomagał Giorgionowi malować zewnętrzne frèski Fondaco dei Tedeschi w Wenecyi, kiedy miał „około dwudziestu lat“. Odjąć dwadzieścia lat od 1507—8, a znaleźlibyśmy rok urodzenia się Tycyana 1488. Późniejsze poszukiwania przeniosły je na r. 1489. On sam zwał siebie „Tiziano da Cadore“ i rok 1477 był, jak *on* twierdził, rokiem jego urodzenia się.

Starszy chłopak, Francesco Vecelli, i Tycyan okazali tak wcześniej zdolności do sztuki, że w dwunastym i dziesiątym roku wysłano ich do ich wuja, prawnika, do Wenecyi, ażeby się wtajemniczali w sztukę malarską. Tycyana posłał wuj do niejakiego SEBASTYANA ZUCCATO; chłopak atoli, zdaje się, niemal zaraz przeszedł do Gentilego Belliniego. Że korzystał ze zbioru greckiej rzeźby starożytnej w domu Gentilego Belliniego na Rialto, to rzecz pewna, — zdaje się atoli, że

XIII
T Y C Y A N
1477 lub 1489—1576
SZKOŁA WENECKA
„WNIĘBOWZIĘCIE“
(ASSUNTA)
(WENECCYA, AKADEMIA)



M A L A R S T W A

młody Tycyan przeszedł wcześniej pod opiekę Giovanniego WSPA-Belliniego, gdzie stał się członkiem grupy uczniów, którzy NIAŁY mieli osiągnąć nieśmiertelną sławę — jako to Giorgio di PŁASZCZ Barbarelli, którego znamy jako Giorgiona, Jacopo Palma, GRUBEGO którego nazywamy „Palma Vecchio“, i Sebastiano del Piombo. JERZEGO

Chłopięcy Tycyan przybył do Wenecyi w czasie, kiedy SPADA NA stała ona u szczytu swej sławy, — bo czyż nie napisał OLBRZYMA o niej w r. 1495 Filip de Commines: „najwspanialsze miasto, jakie kiedykolwiek widziałem“, a widział niejedno, — świetność zaś jego wpiła się w wizję chłopca, zabarwiła jego krew i drażniła jego sprawną rękę, żeby ją wyraził.

Czy chłopak dziesięcioletni lub dwunastoletni przybył do pracowni, na której czele stała ogromna postać młodego olbrzyma, Giorgiona, będącego wówczas już w dojrzałym wieku, o jakie dziesięć czy dwanaście lat starszego, czy też byli w tym samym wieku, kiedy się spotkali, — w każdym razie młodziutki Tycyan wcześniej uległ czarowi wielkiego ucznia Giovanniego Belliniego, najpotężniejszego i najsubtelniejszego z nich wszystkich, Giorgiona, albo „Grubego Jerzego“, jak powiada przezwisko — również głowy i czoła grupy uczniów. Giorgione, wielki wzrostem i wyróżniający się swą indywidualnością, zdobył serca wszystkich. Jego oryginalna zdolność patrzenia i niezależna sztuka rozplomieniła wielkie dzieło szesnastego wieku, w którym on sam miał żyć tak krótko, i ona to przedewszystkiem stworzyła geniusz jego wielkiego naśladowcy, Tycyana. Jego uroczna sztuka rozwarła wrota do ogrojca, w którym Wenecya odkryła muzykę, tkwiącą w barwach, a z wszystkich jego towarzyszków przedewszystkiem Tycyanowi. Tycyan nigdy nie dotarł do subtelności jego objawienia, lecz wszystko inne uczynił swoją własnością i zbudował na tym fundamencie wspaniałą sztukę, która, chociaż pozbawiona wybornego zmysłu poetyckiego, właściwego Giorgionowi,

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

powiodła jego artyzm do szerszej zakrojonych i majestatyczniejszych dzieł. Tycyan wydobyl z głębokiej gamy muzycznej, tkwiącej w barwach, tyle tonów, ile można wydobyc tylko z potężnej orkiestry. I chociaż jego typy czarnobrodych mężczyzn są często nieco pospolite, odkrył on zarówno piękność formy, jak świetność barwy, by niemi wyrażać wspaniałość życia. Oddychał duchem przyrody nowego pogaństwa, a kiedy się brał do malarstwa religijnego, to obchodziła go raczej treść dramatyczna jego dzieł, niż jego duchowe znaczenie.

Kiedy Tycyan uczył się tajemnic swego rzemiosła, quattrocentyści florenccy byli już na odchodnym. Verrocchio umarł w r. 1488 — Piero dei Franceschi w 1492 — Ghirlandajo w 1494 — Crivelli prawdopodobnie w rok później (podpisał on swe ostatnie dzieło w r. 1494) — Pollaiuolo i Benozzo Gozzoli w 1498. Tycyan zdobył już rozgłos w r. 1504, kiedy umarł Filippino Lippi, a *Dawid* Michała Anioła został postawiony we Florencji. Padewczyk Mantegna umarł w 1506. We Florencji umarł Botticelli w 1510, a Pintoricchio w 1513. Tycyan miał przeżyć wielką działalność florencką i wenecką szesnastego wieku, a kiedy umarł, jedynie dwaj jeszcze genialni mężowie żyli w królestwie malarstwa włoskiego — Tintoretto i Paolo Veronese, obaj ze szkoły weneckiej.

Sroga zaraza, która w r. 1510 wymiotła Wenecję i zabrała Giorgiona, oszczędziła Tycjana. Imię jego było już wówczas cenione wśród towarzyszków. Pracował wraz z Giorgionem nad freskami na froncie Niemieckiej Spółki Kupieckiej, Fondaco dei Tedeschi, które zniszczyły bezlitośnie słone wiatry lagun, jak wogóle morskie powietrze niszczyło wszelkie freski.

Tycyan udał się w roku dwudziestym pierwszym, czy

M A L A R S T W A

też trzydziestym czwartym, swego życia, w rok po śmierci WSPA-Giorgiona, do Padwy. Donatello atoli i kierunek sztuki to- NIAŁY skańskiej nie miał mu nic do powiedzenia. W ciągu roku PŁASZCZ wrócił znowu do Wenecji, gdzie z trzech swoich wielkich GRUBEGO towarzyszków znalazł już tylko Palmę, bo Sebastyan del JERZEGO Piombo wyjechał do Rzymu. Niebawem zabrał się do wy- SPADA NA kończenia niedokończonych dzieł swego przyjaciela, niebo- OLBRZYMA szychyka Giorgiona, i rychło ustalił się na jego miejscu, jako pierwszy malarz w Wenecji. W r. 1513 wnosi podanie w niepokornych wcale zwrotach o stanowisko oficjalnego malarza państwa — pierwsze z owej seryi podań, które tyle krwi napsuły Belliniemu, a zaczynające się sławnem zdaniem: „Ja, Tycyan z Cadore, od lat chłopięcych kształ- ciłem się w sztuce malarskiej, żądny raczej kęsa sławy, niżli zysku“. Najwidoczniej Rzym kusił go do wyjazdu na po- łudnie, gdyż odwołuje się do „wysokich i potężnych Jaśnie Wielmożnych Panów“, iżby go zwolnili od tej pokusy. Za- palczywie zwalczali go między innymi Bellini i Carpaccio, i tak, mimo trzyletnich wyteżonych wysiłków w celu zajęcia tego stanowiska, odmawiano mu go, aż dopiero śmierć Belliniego opróżniła je na jego korzyść. Trudno byłoby utrzymywać, że Tycyan wykazał wykwintny takt w wysił- kach, dążących do zajęcia stanowiska swego mistrza.

Do tego tedy stanowiska, nadającego godność malarza państwa, dobił się Tycyan w r. 1516 i zajął natychmiast mieszkanie obok San Samuele wraz z pracownią, gdzie za- brał się do rysunków dla sali Wielkiej Rady, dzieła, które go tak parło do zdobycia tego stanowiska. Tycyan zawsze rad spoglądał na złoto, to też korzystniejsze zamówienia odciągnęły go wkrótce gdzieindziej; ochoczo porzucił pracę nad salą i wcale nie okazywał wielkiej ochoty do spełnie- nia swych pompatycznych obietnic. Zamówienia te pocho- dziły nie tylko od możnych Wenecyan, lecz także książęta

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

sąsiednich państw współzawodniczyli ze sobą w chęci posiadania dzieł rosnącego w sławę młodego mistrza. Alfonso d'Este I, książę Ferrary, wprowadził tę modę w 1516 r. i hojne to poparcie przetrwało dwadzieścia lat.

Z objęciem stanowiska malarza państwa zaczyna się, żeby użyć tego mniej subtelnego określenia, to, co nazywa się drugim okresem Tycjana. Aż dotąd wykazywał on bezpośredni wpływ geniuszu Giorgiona, nie bez tego zresztą, żeby nie był zadłużony wobec Palmy Vecchia, który z drugiej strony zawdzięczał niejedno Tycyanowi. W ciągu pierwszego czyli wczesnego okresu zajmował się Tycyan portretami, sielankami w duchu Giorgiona, świętami rodzinami i „conversazioni“, jak nazywano zebrania świętych, tudzież nielicznymi malowidłami wotywnymi. Okres ten, obejmujący jego lata młode i uczniowskie, wydał wśród jego głównych arcydzieł *Mężczyznę z rękawiczką* (obecnie w Luwrze) w zakresie portretu, a wspaniałą *Niebiańską i ziemską miłość* (u Borghesów) z sielank w duchu Giorgiona. Zobaczymy, że w początkach swego rozwoju Tycyan działa w myśl tradycji Belliniego, — widzimy, jak pracuje nad konwencyonalnem malarstwem religijnem, traktowanem w konwencyonalny sposób, ugruntowanem na konwencyonalnej kompozycji. Na środkowej części płaskiej zasłony znajduje się Madonna i Chrystus, z tyłu jest krajobraz, po obu zaś stronach i nieco niżej środkowych postaci stoją nabożni święci. W drugim swym okresie wyzbył się Tycyan, jak to zobaczymy, tej formalistyki, umieszczając główną postać z jednej strony i rozmieszczając nabożne postacie po całym płótnie, stwarzając tak później typowe weneckie *sante conversazioni* w miejsce pierwotnego hierarchicznego zestawienia. A, czyniąc to, niewątpliwie szedł za wzorem Giorgiona, który umieszczał swe postaci na otwartem powietrzu. Jego własne, odziedziczone po Giorgionem, sielanki dopro-

M A L A R S T W A

wadziły go do tego. I widzimy go malującego te sielanki WSPA-
w czasie, kiedy wyzwał się od konwencyonalizmu Belli- NIAŁY
niego. Z tych sielanek, takich, jak *Niebiańska i ziemska* PŁASZCZ
miłość, stworzył to, co sam nazywał *poesie* czyli poematami, GRUBEGO
w swym drugim okresie, z których pyszny *Bachus i Aryadna* JERZEGO
jest jednym z największych arcydzieł. SPADA NA
OLBRZYMA

Wróćmy wszakże do pierwszego okresu.

Jednym z najwcześniejszych sławnych dzieł Tycjana jest wiedeńska *Madonna cygańska*; obraz jednak ten nie jest wogóle dziełem początkowem — a z pewnością nie Tycjana. Jego dojrzała kompozycja i styl jego — to dzieło Giorgiona. Przyznawana czy to Giorgionowi, czy Tycyanowi *Madonna cygańska* uchodzi często w oczach osób, piszących o sztuce, za dzieło, ubogie pod względem kompozycyjnym. Jakikolwiekby przyznać wady Tycyanowi — a miewał on czasami wady jaskrawe, — to przecież nigdy nie należał do nich brak kompozycji. Zdolność kompozycyjna była mu wprost wrodzona, a *Madonna cygańska*, czy jest jego dziełem, czy nie, dowodzi wybornego zmysłu kompozycyjnego, — co więcej, jest kompozycją zupełnie oryginalną. Wobec niej nie ma się ani tego uczucia niesmaku, które powoduje brak kompozycji, ni owej chęci odcięcia tu lub ówdzie jakiejś części obrazu.

Bogaty i potężny dom Pesarów był jedną z największych rodzin weneckich. W r. 1503 Jacopo Pesaro zwrócił się do młodego Tycjana, żeby uwiecznił bitwę pod Santa Maura, w której zwyciężył Turków. Dla niego to namalował Tycyan wielki antwerpski obraz, niegdyś własność Karola I, króla angielskiego, nazwany *Papież Aleksander VI (Roderigo Borgia), przedstawiający Jacopa Pesaro, biskupa z Paphos (Baffo), św. Piotrowi*. Wczesne to dzieło ukazuje Tycjana ulegającym jeszcze wpływowi Belliniego, ale widać w niem już znaczny, jak na tak młodego malarza,

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

postęp, mimo pokurczonego i karłowatego Piotra i rwącego się rysunku jego podnóżka. Jeśli, jak to przypuszczają, obraz ten został wykonany w r. 1502—1503, to jest rzeczą niewiarygodną, żeby czternastoletni chłopiec mógł go namalować. I nachodzi nas chęć przyjęcia daty urodzin Tycjana, podanej przez niego samego: r. 1477. A dziełem dwudziestopięcioletniego artysty obraz ten mógł być doskonale. Jednakowoż później, niż w r. 1503, nie został z pewnością namalowany, gdyż znenawidzony papież z rodu Borgiów umarł 18 sierpnia tegoż roku i nikt byłby go później nie zechciał namalować na obrazie wotywnym. Na te wczesne lata przypada *Chrzest Chrystusa*, na Kapitolu w Rzymie, długo przypisywany Giorgionowi, — *Madonna z św. Ulfusem i św. Brygidą*, w Prado, — wykonanie portretu jakoby Aryosta, namalowanego między 1505—1508, i *Koncertu* (1506—1508) u Pittich, obu dzieł, zaczętych przez Giorgiona, — monachijska *Vanitas* (1509) — i jeden z prawdziwie najwcześniejszych, *Chrystus między św. Jędrzejem a św. Katarzyną*, w kościele S. Marcuola.

Koncert i *Aryosto* należą oba do nieskończonych dzieł Giorgiona, które wykończył Tycjan.

Rok 1510 zatem, który przyniósł na Wenecję zarazę i zabrał Giorgiona, popchnął Tycjana naprzód na naczelne wśród artystów weneckich stanowisko. Po powrocie swym z rocznego pobytu w Padwie i jej okolicach w r. 1516, kiedy włożył na się płaszcz swego zmarłego przyjaciela, skończywszy jego niewykończone dzieła, wszedł również w królestwo sielanki swym pysznym, w srebrzystym tonie utrzymanym obrazem *Trzy doby żywota ludzkiego* i sławną na cały świat *Niebiańską i ziemską miłością*, u Borgheśów w Rzymie. Naraz pogański duch Tycjana, podobnie jak Giorgiona, czuje się wyzwolonym i rozpina skrzydła. Mając obecnie dwadzieścia trzy, czy trzydzieści pięć lat,

M A L A R S T W A

hołduje jedynie Giorgionowi, lecz jest w nim już więcej WSPA-
Tycyana, niż Giorgiona. Rysunek jego jest wciąż jeszcze NIAŁY
troskliwy i jeszcze nie znalazł właściwego, wolnego, tycya- PŁASZCZ
nowskiego stylu. Oba te dzieła odznaczają się rzadką pięk- GRUBEGO
nością rysunku i barwy i są przesycone powietrzem i ży- JERZEGO
ciem, oddychającym wokół. Na tych sielankach ugruntował SPADA NA
artysta swoje przyszłe *poesie*, w których miał dać najwyż- OLBRZYMA
szy wyraz utajonej w nim muzyce. Jest tu młodość i życie,
radość, objawiona w świetności ziemi i w jej poezyi. Z po-
wodu *Niebiańskiej i ziemskiej miłości* napsuto mnóstwo
atramentu: chciano ją „wytłómaczyć“. Crowe i Cavalcaselle
nazwali ją *Prostą i sztuczną miłością* — do czego utkali
bardzo szczegółową teorię; Wickhoff atoli zbliżył się praw-
dopodobnie bardziej do Tycyana, twierdząc, że jest to ilu-
stracya epizodu *Wenus i Medea* z „Argonautica“ Waleryu-
sza Flakka, w którym Medea, zdjeta miłością ku Jazonowi,
wrogowi jej ojca, napróżno walczy ze sobą, aż wreszcie
przemaga ją Wenus w postaci Cyrce, namawiając ją, żeby
poszła do kochanka, który jest w poblizkim lesie. Czy rzecz
się ma tak, czy nie, dzieło sztuki należy sądzić z tego, co
ono stwarza, a nie z fabuły, i chociaż Tycyan fabulizuje
jako ilustrator, naciągając swą sztukę poza jej granice,
przedstawia on z powodzeniem kobiecość, wzburzoną przez
miłość, pośród gorącego krajobrazu, zestrojonego z tą mi-
łością. Giorgiona i Tycyana wzrusza świetność pięknego
ciała w przeciwstawieniu do draperyi i radosnego krajo-
brazu. W nagiej Wenerze w *Niebiańskiej i ziemskiej mi-
łości* daje nam Tycyan naraz najpiękniej namalowaną ko-
bietę z całego malarstwa włoskiego. Cała „klasyczna“ wie-
dza i badawczość Florencyi nigdy się do niej nie zbliżyła.

Do tego mniej więcej czasu należą *Św. Marek na tro-
nie z czterema świętymi*, w S. Maria della Salute, *Hero-
dyada z głową św. Jana Chrzciciela*, w galerji Doria,

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Madonna z św. Antonim Opatem, w Ufficych, drezdeńska *Madonna z czterema świętymi*, pełen poezji *Noli me tangere* czyli *Chrystus, objawiający się Maryi Magdalenie po swem zmartwychwstaniu* na tle znakomitego krajobrazu — i *Św. Rodzina z pasterzem*, oba ostatnie w Galeryi Narodowej w Londynie. Bogaty i wspaniały kolor *Świętej Rodziny* zapowiada przyszlą świetność kolorystycznego geniuszu Tycjana i uderza w pewniejszy ton. I tu właśnie trzeba rozważyć objawienie kolorystyczne, które Tycyan dał światu. Niedbały, surowy rysunek tego dzieła musi uderzyć każdego, a niezgrabna głowa Józefa zaprawiła niejedno pióro atramentem potępienia — lecz tkwią w tem dziele jeszcze inne, ważniejsze wartości. Przedewszystkiem religijnej jego atmosfery nie można nazwać żarliwą. Tycjana obchodzi jedynie rzeczywistość, dramatyczna sytuacja. A i jeszcze inna, znamienna, pełna wielkiej doniosłości właściwość tkwiła w tem dziele. Poczyna się ona w tej *Świętej Rodzinie*, w *Groszu czynszowym* (1514), w Dreźnie, w portrecie tak zwanego *Allesandro de' Medici* (1515), w Hampton Court. Również jest ona wyraźną w rozgłośnej *Florze* z tegoż samego roku, obecnie będącej w Ufficych. Jest to oczywisty wzrost umiejętności, która wzmaga moc ogólnego wrażenia, wywieranego na widzu. Zaraz potem następuje popularna *Madonna z wiśniami*, w Wiedniu, i *Madonna i trzech święci* w Luwrze.

Tu oto leży cała tajemnica objawienia sztuki weneckiej, jej wyższości malarskiej nad sztuką florencką. Uczynimy dobrze, tu rzecz tę rozważając. Giorgione wyraził swoje objawienie wobec świata; Tycyan wzmógł je i wypracował. Velasquez miał podjąć to objawienie tam, gdzie je zostawił Tycyan — i chociaż nie dana mu była wenecka rozległość instrumentacyi czy gama kolorów, ani wenecka świetność, to przecież miał zobaczyć subtelniejsze wartości tonów.

XIV

T Y C Y A N

1477 lub 1489—1576

SZKOŁA WENECKA

„VENUS I MEDEA“

CZYLI TAK ZWANA

„NIEBIAŃSKA I ZIEMSKA MIŁOŚĆ“

(RZYM, PAŁAC BORGHESE)

XIV

T Y C Y A N
1477 lub 1480—1576

SZKOŁA WENIECKA

„VENUS I MEDEA”

„CYLLI TAK SWANA

„WIEBIAŃSKA I SZKESKA MIŁOŚĆ”

(Rzym, Pałac Borghese)



M A L A R S T W A

Spróbujmy to określić. Stary Vasari, mimo wszystkie WSPASWE ograniczenia, coś o tem wiedział, chociaż nienawidził NIAŁY Wenecyi i wszystkiego, co Wenecya stworzyła. „Jego rze- PŁASZCZ miosło“ — pisze Vasariego bajczarskie pióro o Tycyanie — GRUBEGO „w późniejszych jego dziełach jest bardzo różne od dzieł JERZEGO młodości. Pierwsze jego dzieła, zapamiętajmy to, są wyko- SPADA NA nane z niewiarygodną delikatnością i starannością, tak, że OLBRZYMA można patrzeć na nie zarówno z blizka, jak z daleka. Ostatnie zasię uczynione są szerokiemi, nieokrzesanemi pociągnięciami i plamami barw w ten sposób, że nie można na nie spoglądać z blizka, a jeno z daleka doskonałemi się widzą... i ten sposób czynienia jest rozważny, piękny, zdumiewający, bo sprawia, że obrazy zdają się żywymi“.

Otóż to właśnie! Tylko, że Vasari nie zauważył jednego zasadniczego faktu. Żadnego dzieła nie można „oglądać zarówno z blizka, jak z daleka“. Ognisko (focus) obrazu musi się znajdować albo w jednym, albo w drugim oddaleniu i wskutek tego, co można słusznie o obrazie powiedzieć z jednego oddalenia, to będzie nieprawdą z oddalenia drugiego. Wenecyanie odkryli właśnie znaczenie tego faktu, Tycyan zaś, coraz to lepiej zdający sobie z tego sprawę, wcześniej porzucił wartość liniijną dla wartości mas. Jego obchodził jedynie i zupełnie kolor. Zauważył on wcześniej, że tokańskie znaczenie linii i tokańskie ugruntowanie sztuki na rzeźbiarskim sensie nie da barwie pełnego wyrazu. Florentczyk bywał zarówno rzeźbiarzem, jak i malarzem, a jeśli często było inaczej, to w każdym razie zasadzał swą sztukę na rzeźbie. Dla niego kształt był rzeczą zasadniczą w sztuce. Komponował za pomocą harmonii linii, używając barwy za pierwiastek pomocniczy tylko. Wenecyanie natomiast po początkowym wysiłku Padwy, dążącym do ugruntowania sztuki na rzeźbie, obdarzeni bardziej rozwiniętym zmysłem kolorystycznym, niż Toskańczycy, wkrótce doszli do tego

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

okresu, w którym ograniczenie linią i formą zaczęło krępować pełny ich wyraz kolorystyczny. Doprowadzali dotąd kolor tak daleko, jak się dało, w granicach, zakreślonych przewagą linii. Wtedy objawił się im Giorgione. I oto naraz Wenecyanie, odczuwający życie w granicach barwy i światła, zaczęli usilnie dążyć do wypowiedzenia się barwą, używając formy za środek pomocniczy, artykulacyjny. Florentczykom przeszkodził intelektualizm i wiedza do pełnego wypowiedzenia się. Co prawda, doszli oni na swój sposób do cudownej umiejętności stosowania linii i kształtów. Wenecyanie zaś wyrażali swą muzykę, tak, jak śpiewają ptaki, głosząc w pełnym swym śpiewie wszystko, co czują wobec życia, wypowiadając swe wrażenia w czystych harmoniach barwnych. Wskutek tego sztuka ich trzyma się jako całość, jedność jej narzuca się, — postacie ludzkie i krajobrazy, światła i cienie, nastrój i rytm, wszystko się łączy w jedność. Są oni niezależni od wszelkich innych pierwiastków, wprowadzających zamieszanie.

Tak tedy Tycyan w tym swoim przejściowym okresie szybko usuwa rysunek na drugie miejsce i zmusza barwę do wyrażania głębszej muzyki. Formę swą buduje, zestawiając masy. Podobnie, jak Giorgione, staje się on impresyonistą — tak samo, jak później po nich w Hiszpanii Velasquez. Zrazu potyka się. Szpetny rysunek głowy Józefa w *Świętej Rodzinie* jest dlań przestrożą. Często tak potykał się Tycyan na niedbałym rysunku. Był jednakże mistrzem w rysunku — i odtąd polega na swej umiejętności rysunkowej, nie dając na nią osobliwego baczenia, zespala zaś wszystką swą siłę na masie, barwie i atmosferze. Kiedy maluje portret, widzi swego modela w masach i ogranicza się stworzeniem charakteru i wyrażeniem go w barwach, zgodnych z tym charakterem. Chwyta wyraz człowieka — przeziera nawskróś jego złość lub wady i inne jego właści-

M A L A R S T W A

wości. Tycyan posiadał tak zdumiewającą pamięć kształtów WSPA- i barw, że był w stanie, jeśli tego zachodziła potrzeba, NIAŁY malować portret bez modelu. Istotnie, było to dla niego PŁASZCZ rozkoszą odtwarzać sobie obecność modelu zapomocą ja- GRUBEGO kiegoś malowidła czy medalionu, jeżeli tylko mógł z nich JERZEGO poznać barwy i wyczytać charakter modelu — lecz był to SPADA NA proceder kapryśny. Również ćwiczył się w tem, żeby za- OLBRZYMA chować daną scenę tak w pamięci, iżby ją mógł namalować równie świetnie, jak z natury, chociaż przeszła ona tylko przez zdolność jego ręki i czarodziejską moc jego wzroku. Czasami wszakże musimy zgodzić się, że w Tycyanie odzywał się dworski pochlebca, że miał dar odnawiania młodocianej piękności u wiekowej księżnej w sposób zatrwajający. Czasami musimy piękną Gonzagę czy też Este brać ze szczyptą niedowierzania. Tycyan umiał ujmować lat malowanym przez się kobietom.

Malował on mało szkiców. Rysował trochę, zanim zaczął malować na płótnie. Służąc wiernie instynktowi weneckiego geniuszu kolorystycznego, zabierał się do dzieła wprost na płótnie, bez studyów i obliczeń, i malował bezpośrednio to, co jego wyobraźnia z takim doskonałym smakiem kazała malować jego sprawnej ręce. Całą swoją wolę skupiał na stworzeniu pożądanego nastroju czy wrażenia za pomocą barwy, światła i masy.

Takim był Tycyan, kiedy upłynął jego wczesny wiek męski — i oto doszedł do okresu środkowego, wzrastający w moc i jasno widzący drogę swą w kierunku szczerości. Wtedy wezwano go — w r. 1516 — na dwór Alfonsa I z domu Este, księcia Ferrary, dla którego namalował sławne *Uwielbienie Wenery* i świetne *Bachanalie* (1518), dwa dzieła, znajdujące się obecnie w Prado. Z tych samych też mniej więcej czasów pochodzi wiedeński *Mały grajek z tamburynem*. W tym samym czasie zaczął swoje wielkie *Wniebo-*

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

wzięcie (Assunta) — 1516 do 1518 — dla kościoła S. Maria de'Frari w Wenecyi, które skończył w r. 1518, a które obecnie znajduje się w Akademii weneckiej.

Kiedy Tycyan przybył na dwór, był tam Aryosto, który właśnie wydał swego „Orlanda Szalonego“. *Uwielbienie Wenery* rozpoczyna obrazy, które sam Tycyan nazywał swojemi *poesie* czyli poematami życia. Były to sielanki, osnute na jakiejś klasycznej tradycyi, w których mit służył jedynie za motyw do własnego jego poematu. Doszedł do nich drogą swych giorgionowskich sielanek, jak *Trzy doby żywota ludzkiego* i *Miłość niebiańska i ziemską*. Miał niebawem stworzyć największe swoje arcydzieło w tej dziedzinie sztuki. *Wniebowzięcie* rozpoczyna wielkie jego obrazy ołtarzowe, które pewien czas miał malować w znacznej liczbie. Tycyanowi rzadko udawało się tworzyć wielkie obrazy religijne, któreby w nas rozbudzały religijne uczucia. Brakło mu czegoś; prawdopodobnie był nazbyt poganinem. On to jednak właśnie oswobodził obraz ołtarzowy od starego konwencyonalizmu i stworzył tradycję wspaniałej dostojności. Widzieliśmy, jak zhumanizował swe stanowisko wobec t. zw. „Sante Conversazioni“. Wielkiem swem *Wniebowzięciem* wprowadził w zwyczaj obrazy ołtarzowe, które dawały artyście pełną swobodę wyrażenia światła, świetności barw i powietrznej głębi jaśniejących niebios. Jest coś olśniewającego w pięknej Madonnie, kiedy wstępuje w chwałę na obłokach, podtrzymywanych przez dzieciaki; ma się wrażenie wlotu ku niebiosom, które jeszcze bardziej umacnia ciemny ton postaci, przykutych do ziemi poniżej. Jak przed większą częścią wszakże szeroko zakrojonych obrazów ołtarzowych Tycyana — a namalował ich kilka w ciągu tego okresu swej sztuki, kończąc *Św. Piotrem męczennikiem* w r. 1530, którego zniszczył pożar — stoimy przed tym obrazem, nie doznając bynajmniej głębokiego wzruszenia

M A L A R S T W A

religijnego. Tycyan również nie doznawał takich wzruszeń; WSPA-
obchodził go jedynie dramatyczny fakt, widziany przez po- NIAŁY
ganina, stojącego poza obrębem wewnętrznego sanktuarium, PŁASZCZ
ale dopuszczonego do oglądania go. Tego samego wra- GRUBEGO
żenia doznajemy również wobec *Grosza czynszowego*. Ty- JERZEGO
cyana obchodzi tu jedynie dramat ludzki — badawcze spoj- SPADA NA
rzenie Chrystusa na zawiedzionego w swej rachubie fary- OLBRZYMA
zeusza, spokojna dostojność wobec nikczemnej przebie-
głości tego, który widzi, że jego złośliwy plan został
udaremniiony nieśmiertelną odpowiedzią Chrystusa: „Oddaj
cesarzowi, co jest cesarskiego, a co jest boskiego, Bogu“,
choć żywił nadzieję, że go zwabi w zasadzkę swem
podstępem zapytaniem. W obrazie tym, jakkolwiek tak
szeroko nakreślonym, widzimy, rzecz zajmująca, równocze-
sne wykończenie wszelkich szczegółów bez szkody dla ogól-
nej całości. W ten sposób chciał Tycyan dowieść swym
towarzyszom, artystom weneckim, że, skoro zapragnie, może
rywalizować w opracowaniu szczegółów nawet z Dürerem.

Tak nowem było opracowanie wielkiego *Wniebowzięcia*,
że poczciwi Franciszkanie z Santa Maria de' Frari zrazu byli
w kłopotcie, czy je przyjąć — tak było ono inne, niż wszel-
kie przyjęte szablony. Było to dzieło heroiczne, drama-
tyczne, potężne i pełne żywotności. Co do ogółu, to przyjął
on je odmiennie, bez owego wahania się.

Wkrótce po śmierci żony Alfonsa z Ferrary, wielce
spotwarzonej Lukrecyi Borgia, zawiózł mu Tycyan wykoń-
czone *Bachanalie*.

W parę lat po wykończeniu swego sławnego *Wniebo-
wzięcia* zajął Tycyan nieomal pierwsze miejsce w świecie
sztuki, — albowiem Rafael umarł w r. 1520, Leonardo
da Vinci umarł rok przedtem (1519), a Giovanni Bellini
w r. 1516, kiedy Tycyan wyjechał do Ferrary.

Do tego okresu musi należeć sławny obraz *Alfons I*

H I S T O R Y A

WSPA- z *Ferrary i Laura Dianti*, w Luwrze, zwany czasami *Ko-*
NIAŁY *chanka Tycyana wedle natury*. Obie nazwy wszakże są
OGROJEC niesłuszne. Jest to raczej syn Alfonsa, pełen wdzięku
SZTUKI Ercole II z Ferrary. Prawdopodobnie około tego czasu
W WENECYI namalował *Wenus, wstającą z morza*, w Bridgewater
W SZESNA- House.
STYM
WIEKU

Słyszeliśmy już, że książęta rywalizowali ze sobą, by
posiąść dzieła Tycyana. Alfonso d'Este, książę Ferrary,
wprowadził Tycyana do swego siostrzeńca Federiga Gon-
zagi II, księcia Mantui. Federigo Gonzaga był synem
sławnej Izabelli d'Este Gonzaga. Odtąd rozpoczęły się
szerokie stosunki z domami książęcymi i książąt opanowała
gorączkowa żądza zatrudniania Tycyana lub nabywania
dzieł jego.

Tak w r. 1523 udał się Tycyan do Mantui i namalował dla
księcia Federiga Ganzagi pyszne arcydzieło *Bachus i Arya-*
dna, jedno z arcydzieł wszechświatowych, które znajduje
się obecnie wśród najcenniejszych klejnotów, stanowiących
chlubę Galeryi Narodowej w Londynie. Mamy tu Tycyana,
wolnego od wszelkich więzów religijnych, a zatem mogącego
swobodnie wyrazić pełną muzyką żarliwych, złocistych barw
radość ziemi, wesele życia, jedną z tych *poesie*, które dlań
były naczelnym środkiem wypowiedania się. W krwi jego
tętni nowe pogaństwo. Aryadnę, opuszczoną przez Tezeusza,
którego białe żagle widać w głębi poza nią, spotkał Ba-
chus, wracający wraz ze swym rozpasanym orszakiem z ofiar-
nego nabożeństwa, i, zakochawszy się namiętnie w księżniczce
od pierwszego spojrzenia, zeskakuje ku niej ze swego ry-
dwanu. Klasyczny motyw służy Tycyanowi do wyśpiewania
swej muzyki. Świetny koloryt tego obrazu, rytm jego zdu-
miewającej akcji i ruchu, samorzutna nieomylność jego
kompozycji, wspaniałe zastosowanie gorącego krajobrazu
stwarzają w naszych zmysłach za pośrednictwem barw

M A L A R S T W A

i kształtów majestatyczną muzykę jakoby potężnej orkiestry, z weselem wyrażającej radość życia.

W r. 1523 Gritti został wybrany dożą, a Tycyan namalował wspaniały jego portret. Tycyan znalazł siebie. Cała gama jego wspaniałej sztuki leży teraz pod jego umiejętną ręką, gotowa do użytku. W dwa lata później, 1525 r., namalował jedno ze swych najpodnioslejszych arcydzieł z zakresu sztuki religijnej, *Złożenie do grobu*, obecnie znajdujące się w Luwrze, a ongi należące do dziewięciu „Tycyanów” Karola I, które, po śmierci nieszczęsnego króla na szafocie, zostały sprzedane przez Cromwella wraz z resztą jego sławnego zbioru.

W listopadzie tegoż 1525 r. poślubił Tycyan, w czterdziestym ósmym albo trzydziestym szóstym roku życia, Cecylię, córkę balwierza z Cadore. Żył z nią był już pewien krótki czas i powiła mu ona dwóch synów, Pomponia i Orazia; w tym atoli roku zapadła ciężko na zdrowiu, i Tycyan, pragnąc uczynić dzieci swe prawemi, wziął z nią ślub. Cecylia dźwignęła się potem ze swej choroby i obdarzyła go następnie dwiema córkami. Jedna z nich umarła, a drugą, Lawinię, miał Tycyan unieśmiertelnić w kilku swoich obrazach.

W r. 1526 wykończył Tycyan *Madonnę Pesaro* dla kościoła Frari w Wenecyi, gdzie wisi dotychczas. Widzieliśmy już, jak członek znakomitej weneckiej rodziny Pesarów, niejaki Jacopo Pesaro, biskup, zamówił był u młodego Tycyana obraz, utrwalający jego zwycięstwo nad Turkami pod Santa Maura. Dzieło owo, należące niegdyś do króla angielskiego, Karola I, znajduje się obecnie w Antwerpii. Jacopo Pesaro bitwę tę stoczył, zdaje się, jako ostatnią w swem życiu, albowiem w roku 1519 zamówił, a w roku 1526 namalował dlań Tycyan sławny wielki obraz ołtarzowy, znany jako *Madonna rodziny Pesarów*, przeznaczony do kościoła Frari w Wenecyi. W dziele tem Tycyan

WSPA-
NIAŁY
PŁASZCZ
GRUBEGO
JERZEGO
SPADA NA
OLBRZYMA

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

jeszcze wyraźniej zaznacza swe odstępnie od dawnych szablonów obrazu ołtarzowego. Stateczna dostojność, użyczona temu obrazowi przez rosnące w górę dwa wielkie filary, i suggestya wysokości, wywołana chmurami, umieszczonemi poniżej, unoszącemi aniołki z krzyżem i rzucającemi cień na filary, wraz z szerokością, spowodowaną rzuconym po przekątni szeregiem figur od tronu Madonny i Dzieciątka na prawo, z św. Piotrem u jej stóp, z szanownym biskupem Pesaro, klęczącym poniżej stopni na lewo, — wszystko to razem jest subtelne i pełne majestatu. Obraz ten wszakże nie jest z pewnością nacechowany wytężonem uczuciem religijnem. Biskup ten nie może zapomnieć swego zwycięstwa nad Turkami (dwadzieścia trzy lat temu kazał bitwę tę upamiętnić na płótnie), a podniosłe, wspaniałe to płótno przedstawia chwałę owego czynu z rzadką godnością i z niezwykłym przepychem barw. Jest to hymn tryumfalny na chwałę Wenecyi — chociaż to nie sztandar Wenecyi, strojny w wawrzyn, lecz sztandar Borgiów, uwieńczony oliwą, powiewa nad tym wojownikiem i kapłanem, który nie mógł zapomnieć swego zwycięstwa nad Turkami!

Śmierć Piotra Męczennika, wykończona w r. 1530, zamyka tę seryę wielkich obrazów ołtarzowych Tycyana w czterdziestym lub pięćdziesiątym trzecim roku życia jego. Obraz ten był namalowany dla kościoła San Giovanni e Paolo, gdzie wisiał przez trzysta lat, aż go zniszczył pożar w roku 1867; na szczęście istnieje kilka dobrych jego kopii, które świadczą o jego zaginionej świetności i wybitnej oryginalności i dowodzą zdumiewającej mocy dramatycznej Tycyana, jego siły w przedstawianiu dostojności i wielkości i jego niezawodnej zdolności kompozycyjnej, pozbawionej wszelkiej formalistyki i prawideł, czy też wymierzania obrazu zapomocą linii i pionu.

W tym samym 1530 roku umarła Tycyanowi żona, po

XV

T Y C Y A N

1477 lub 1489—1576

SZKOŁA WENECKA

„*PORTRET KAROLA V.*“

(MADRYT, PRADO)



M A L A R S T W A

pięciu latach ślubnego pożycia, a śmierć jej przygniotła artystę głębokim smutkiem. W następnym roku przeniósł się na drugą stronę miasta, do części zwanej Biri Grande, nad otwarte morze. Najpierw wynajął górną część domu, potem zajmował coraz więcej ubikacji w miarę wzrostu swego bogactwa, aż wreszcie nabył całą posiadłość wraz z ogrodem aż po laguny. Zawezwał do siebie siostrę św. Ozrę z Cadore, aby zajęła się jego gospodarstwem i nieletniemi dziećmi.

WSPA-
NIAŁY
PŁASZCZ
GRUBEGO
JERZEGO
SPADA NA
OLBRZYMA

W trzy lata po tym ostatnim wielkim obrazie ołtarzowym, w r. 1533, namalował Tycyan zachwycającą *Madonnę z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem* wśród pejzażu, zwaną czasami *Świątą Rodziną*, a obecnie znajdującą się w Londynie. Była to jedna z tych czarujących sielanek religijnych, w których Madonna i Dzieciątko zajmują miejsce postaci klasycznych wśród pejzażu. Jest to w gruncie rzeczy *poesia*, zastosowana do religii. A te religijne sielanki należą do najwyborniejszych jego dzieł, stają na równi z jego idyllami i *poesie*, dając mu wolne pole do wyrażenia pełnej muzyki swej sztuki. Co prawda, nie są one nacechowane konwencyonalnem nabożnem uczuciem zwykłego malarstwa religijnego — jego miejsce zajęła woń ludzkiego uroku, promieniejącego od Madonny i jej otoczenia jako części czułego dramatu życiowego. Być może, że tem samem jest obraz ten głębiej religijny, niż najsolenniejsze religijne obrzędy — tak samo, jak szlachetny, ludzki czyn bliższy jest nauki Chrystusa, niż odmówienie wszystkich litanii. Ta religijna sielanka jest w szczególności doskonałym poematem życia. *Madonna z królikiem* w Luwrze pochodzi z tego samego czasu.

Po śmierci żony nastąpiła druga wybitna zmiana w sztuce Tycyana. Oto przybył do Wenecyi w r. 1527, na trzy lata przed śmiercią Cecylii, poeta Aretino, podniecający towa-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

rzysz, pędzący bezecny żywot, typ Odrodzenia w podlegszym rodzaju, człowiek, który wolność pojmował jako rozwiązłość, a z księgi żywota wyczytywał jeno najgrubsze namiętności. Utalentowany, rozmiłowany w sztuce, awanturnik, zuchwa- tego temperamentu, nie liczący się z czynami, świetny ten człowiek pozyskał przyjaźń Tycjana i przez całe ćwierć wieku byli nierozdzielni towarzyszami.

Aretino, dzięki pochlebstwu i umiejętnemu narzucaniu się, dzięki bezwzględnemu posługiwaniu się paszkwilem i sprytnym szantażem, wiódł w Wenecyi życie zbytkowne, a książęta, papieże i kardynałowie ubiegali się o jego względy. Dowcipny, wesoły, bezwstydnny i szczodry, miłujący sztukę i muzykę, potrafił przemówić do artystycznej strony natury Tycjana, a nadto, mając mnogie wpływy, był cennym dlań sprzymierzeńcem. Tycjan był atoli zawsze człowiekiem zbyt czystego charakteru, żeby miał zniżać się do pospolitości — i nigdy nie splamił swej sztuki, jak to czynili Rubens i inni.

W dwa lata po przybyciu Aretina, na rok przed śmiercią Cecylii, przybył również do Wenecyi rzeźbiarz florencki, Sansovino, mianowany architektem św. Marka. Trzej ci mężowie stali się wkrótce zażyłymi przyjaciółmi, znanymi jako „tryumwirat“. Sansovino był równie rozwiązły, jak Aretino. I chociaż twierdzą, że Tycjana uchroniła wrodzona wybredność od współdziałania w ich rozpustnem życiu, to jednak trzeba to twierdzenie przyjmować z odrobiną niedowierzania. W każdym razie, czy tak to było, czy inaczej, wielkie obrazy ołtarzowe i *poesie* Tycjana ustępują miejsca wielkim kompozycjom z nagiemi postaciami i znakomitym portretom. Za wiele narobiono wrzawy z powodu, że porzucił obrazy ołtarzowe, — to jest faktem, że malował obrazy religijne aż do końca, zaraz potem atoli wracał do portretów.

M A L A R S T W A

Jakiegokolwiek wady mógł mieć Aretino — a wygląda WSPA-
na złego psa na wymalowanym przez Tycyana portrecie NIAŁY
swoim — popierał interesy swego przyjaciela. W r. 1533 PŁASZCZ
Tycyan został przedstawiony wielkiemu Habsburgowi, cesa- GRUBEGO
rzowi Karolowi V, który później mianował go rycerzem JERZEGO
złotej ostrogi. SPADA NA

Będzie tu może dobrze dotknąć złej sławy Tycyana, OLBRZYMA
jako człowieka wielce chciwego na złoto. Nie ulega to żad-
nej wątpliwości, że był aż szpetnie chciwy. Umiał za-
wsze wypatrzeć bystrze każdą dobrą sposobność, od dni
ufnej w siebie młodości, kiedy to zatrapiał swego sędziwego
mistrza, Belliniego, usiłując zająć jego miejsce z tem pom-
patycznym odwołaniem się do panów weneckich, w którym
pożąda „sławy raczej, niż zysku“, aż do dnia, w którym
zabrała go zaraza. Równocześnie wszakże ci, co go potę-
piają, uczynią dobrze, rozważywszy, że wydatki jego były
ogromnie wielkie, jego zaś zarobki, jakkolwiek znaczne,
wypłacano mu bardzo nieregularnie. A chciwość musiała
przejawiać się raczej w jego interesach, niż w sposo-
bie jego życia, gdyż wiadomo powszechnie, że dom
jego był urządzony z przepychem i zbytkiem i że Tycyan
dawał dowody bezgranicznej gościnności w stosunku do
szerokiego koła swych przyjaciół. Nadto gnębił go i trapił
pozbawiony środków i cudaczny syn — starszy chłopak,
Pomponio, zatruwający życie swego ojca ustawiczną troską
i niepokojem. A również na rachunek jego szlachetności
trzeba zapisać i to, że pieniędzmi wspierał w razie potrzeby
swe rodzinne miasto, Cadore.

Cesarz próbował koniecznie zwabić Tycyana do Hi-
szpanii, przekonał się atoli przy tej sposobności o tem
tylko, że artysta był dworakiem, biegłym w sztuce układa-
nia wymijających i pełnych usprawiedliwień się listów.

Od Alfonsa d'Este, księcia Ferrary, udał się Tycyan do

H I S T O R Y A

WSPA- jego siostrzeńca, Federiga Gonzagi II, księcia Mantui, syna
NIAŁY sławnej Izabelli d'Este. Od r. 1532 do 1538 utrzymywał
OGROJEC przyjazne stosunki z Franciszkiem Maryą della Rovere, księ-
SZTUKI ciem Urbino i siostrzeńcem gwałtownego papieża Juliusza II,
W WENECYI dla którego Michelangelo usiłował stworzyć swój wielki gro-
W SZESNA- bowiec. Wojskowe ambicje papieża i jego rozkiełzany tem-
STYM perament wzmogły się jeszcze w siostrzeńcu. Francesco
WIEKU della Rovere doszedł do księstwa Urbino przez swoją matkę,
Giovannę da Montefeltro. Żył on w wiecznym sporze i usta-
wicznej wojnie, w której naprzemian tracił i odzyskiwał
swoje księstwo. Własną swoją gwałtowną ręką zabił w mło-
dości na ulicach Rawenny szlachetnego, nieszczęsnego kar-
dynała Alidosiego, czem ściągnął na się klątwę własnego
wuja, Juliusza II, i dał następnemu papieżowi, Leonowi X,
z rodu Medicich, najlepszy pretekst do zagarnięcia jego
księstwa i oddania go jednemu ze swych krewnych. Skoń-
czył swój żywot, otruty, tak twierdzą, przez bezecnego syna
papieża Pawła III, Piotra Luigi Farneseego.

Żoną Francesca była Eleonora Gonzaga, siostra Tycya-
nowego przyjaciela, księcia Mantui, a zatem córka Izabelli
d'Este. Wielce to prawdopodobna rzecz, że przez nią do-
stał się Tycyan w pobliże księcia z Urbino. Dla domu Ur-
bino namalował Tycyan kilka najsztudniejszych dzieł w tym
okresie — *Wenus z Urbino*, w Tribunie, *Dziewczynę w fu-
trze*, we Wiedniu, i srogiego *Księcia z Urbino* i *Księżnę
z Urbino* (oba około 1547), w Ufficyach. Książę miał paść
otruty w następnym roku.

Księżna Eleonora Gonzaga była kobietą średniego wieku,
jak wykazuje jej portret w Ufficyach; czyto atoli chcąc jej
subtelnie pochlebić, czy wskutek tego, że ona sama zapra-
gnęła przypomnieć Tycyanowi swą piękną młodość zapo-
mocą jakiegoś portretu z dawniejszych czasów, wykonanego
przez gorszego artystę, — Tycyan namalował kilka jej

M A L A R S T W A

portretów, wspomagany dawnymi rysunkami, w których WSPA-
wznawia jej młodość w sposób cudowny. Że ta naga dama, NIAŁY
która schowała się za futrem, i że sławna *La Bella* to ona, PŁASZCZ
o tem nie można wątpić. Naga *Wenus z Urbino* to rów- GRUBEGO
nież piękna Eleonora Gonzaga, leżąca po kąpieli na łóżku, JERZEGO
podczas gdy służebne w głębi komnaty szukają dla niej SPADA NA
w kufrze odzienia. Ongi wisiał ten obraz w galeryi obra- OLBRZYMA
zów księcia, — obecnie zaś znajduje się w Ufficyach.

W r. 1536 Federigo Gonzaga, brat księżnej, zamówił u Tycjana *Dwunastu cesarów* do swego zamku w Mantui, wszystkich półnaturalnej wielkości, z których jedenastu wykonał Tycjan, a dwunastego Giulio Romano. Obecnie wszystkie te obrazy są zniszczone. Wszystkie je przywiózł był do Anglii Daniel Nys dla Karola I, do sali zbiorów mantuańskich, potem zaś sprzedano je Hiszpanii, gdzie padły pastwą pożaru.

Z pośród wielu swych książęcych protektorów namalował Tycjan portrety dwóch książąt z Urbino, ojca i syna, srogięgo małego *Francesco della Rovere, księcia Urbino*, jego żony *Eleonory Gonzagi, księżnej Urbino* (oba namalowane w r. 1537), o których już mówiliśmy, a które są teraz w Ufficyach, i portret jego syna, *Guidobalda, księcia Urbino*, o którym przypuszczają, że jest postacią z Galeryi Pittich, długo nazywaną „Księciem Norfolk“, a który jest jednym z największych portretów Tycjanowskich. Do r. 1533 należy *Kardynał Hipolit de' Medici w stroju węgierskim* u Pittich. Namalował on dalej *Izabellę d'Este* (obecnie we Wiedniu) około 1534—35, opierając ten pełen młodości portret na jakimś wcześniejszym, gdyż Izabella d'Este Gonzaga była wówczas sześćdziesięcioletnią kobietą.

Tu, na tych portretach, widzimy, jak Tycjan, podobnie, jak wszyscy wielcy artyści, ulega instynktowi geniusza i, odrzucając swoją rozległą i gorącą gamę barw, skupia wszyst-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

kie siły na odtworzeniu charakteru siedzącego przed nim człowieka. I z wytrawną mocą i surową wstrzeźliwością, jak n. p. w swym tak zwanym *Księżciu Norfolk*, tak co do koloru, jak i szczegółów, utrwala młody wiek męski i arystokratyczne właściwości tego człowieka. Czasami nazywają go *Młodym Anglikiem*, co może potwierdzałyby jasne włosy i niebieskie oczy. Dla księcia Guidobalda namalował Tycyan *Wenus z Urbino*, znajdującą się obecnie w Ufficyach.

W tym to 1537 roku Rada Dziesięciu spostrzegła się, że ich oficjalny malarz nic nie zrobił od czasu, jak został zamianowany w r. 1516 i wyposażony zaszczytami i płacą, przywiązany do stanowiska malarza państwa. „Płótno z bitwą“ pozostało czczą obietnicą, miejsce zaś jego w sali Wielkiej Rady pustką. Czekali cierpliwie dwadzieścia lat, lecz Rada Dziesięciu poznała się na swoim malarzu. Oto zażądała, żeby artysta zwrócił niezapracowaną płacę. W jesieni Tycyan wziął się ostro do pracy nad swym wielkim rysunkiem bitwy lądowej. Co prawda, zapomniał o pierwotnej bitwie i namalował *Bitwę pod Cadore*, ten obraz atoli wywołał taki entuzjyzm, że już na to nie zwracano uwagi. Na nieszczęście zginął on wraz z wielu innymi arcydziełami w pożarze pałacu dożów w r. 1577, w czterdzieści lat później, a w rok po śmierci Tycyana.

W r. 1538 namalował Tycyan sławną grupę portretową, znaną jako *Alegorya Alfonsa d'Avolos*, w Luwrze. Z roku 1539 pochodzi jego głośna *La Bella* z Palazzo Pitti, niewątpliwie Eleonora Gonzaga, jak również portret *Franciszka I*, obecnie w Luwrze, który Tycyan namalował z podobizny na medalu, gdyż nigdy nie widział tego króla francuskiego.

Do wielu protektorów, którzy usilnie ubiegali się o dzieło jego ręki, należały „Scuole“ — towarzystwa wzajemnej pomocy, jakbyśmy je dziś nazwali. Na życzenie jednego z tych towarzystw, Scuola della Carità, artysta namalował w r. 1540

M A L A R S T W A

dla jego sali zebrań bogatą i sławną kompozycję, *Przed-* WSPA-
stawienie dziewicy w świątyni, znajdującą się obecnie w Aka- NIAŁY
demii weneckiej. Akademia była pierwotnie domem tego to- PŁASZCZ
warzystwa i obraz podobno wisi na swem pierwotnem miej- GRUBEGO
scu. Przypuszczają, że Tycyan namalował Maryę Pannę ze JERZEGO
swej trzynastoletniej córki, Lawinii. SPADA NA

W r. 1542 namalował Tycyan powszechnie znany portret OLBRZYMA
dziecięcy, będący obecnie w Berlinie, *Córkę Roberta Stroz-*
ziego, niegdyś wiszący we wspaniałym pałacu tej rodziny we
Florencyi. Teraz był zajęty dekoracyami w kościele Salute.
Z rokiem 1540, pięćdziesiątym lub sześćdziesiątym trzecim ży-
cia Tycyana, popyt na dzieła jego, zdaje się, przestał być tak
gwałtowny. Zarówno książę Ferrary, jak i książę Mantui, po-
marli. Państwo było zajęte innemi sprawami. Znowu tedy
poeta Aretino, który gorliwie chodził około spraw swego
przyjaciela, przyszedł mu z pomocą i, rozejrzawszy się poza
granicami Wenecyi, zabrał się do książęcych domów Me-
dicich we Florencyi i Farnese w Rzymie. Papież Paweł III,
pochodzący z rodu Farnese, zaraz zaczął kusić Tycyana do
Rzymu, ofiarowując mu stanowisko „piombatore“ czyli papie-
skiego pieczętarza, które Tycyan na wieczystą swoją chwałę
odrzucił, ponieważ zajmował je dawny jego współluceń,
Sebastiano Luciani (Sebastiano del Piombo). Namalowawszy
atoli w r. 1543 wielki obraz *Ecce Homo!*, obecnie we Wie-
dniu, w znacznej części dzieło jego pomocników, chociaż
zajmującym jest w niem Aretino jako poncki Piłat — na-
stępnie zaś *Zwiastowanie*, obecnie w katedrze kremoańskiej,
i swego subtelnego *Chrystusa z pielgrzymami w Emmaus*,
obecnie w Luwrze, dzieło, pełne wspaniałego bogactwa
w harmonii barwnej i głębokiej powagi — i skończywszy
wielki portret aroganckiego *Aretina* dla wielkiego księcia
toskańskiego, Cosima, któremu to portretowi zarzucił zaro-
zumiały wierszokleta, że mu brak wspaniałości (świetny ten

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

portret jest obecnie u Pittich), — w końcu, w jesieni 1545 r., odwrócił artysta oczy od swego domu, z którego widać było dalekie góry jego ziemi rodzinnej, i odprawił podróż do Rzymu w r. 1545, wjeżdżając do Wiecznego Miasta po raz pierwszy w pięćdziesiątym piątym lub sześćdziesiątym ósmym roku swego życia. Został tam przyjęty z wielkimi honorami i zamieszkał w Belwederze, — a kardynał Farnese wyznaczył mu Vasarięgo na przewodnika podczas jego ośmiomiesięcznego pobytu w Rzymie. Przewodniczył mu również stary przyjaciel, Sebastyan del Piombo. Podeszły Michał Anioł odwiedził go i z szlachetnym zapałem wychwalał jego dzieła. Z czasu tego pochodzi, zdaje się, *Danaë*, ta, co podobno teraz jest w Neapolu, a nad którą Wenecyanin już dawniej zaczął był pracować, jak również portret *Papieża Pawła III* z małpiem wejrzaniem, wraz z dwoma wnukami, kardynałem Alessandro i księciem Ottavio Farnese, obecnie również w Neapolu, a wreszcie dwa portrety własne.

Zetknięcie się dwóch olbrzymów musiało być dla obu niezmiernie zajmujące. Tycyana wielce zajął kierunek florencki, chociaż stwierdził bardzo szczęśliwie, że jest zupełnie obcy jego własnej sztuce. Wiadomo nam, jakie wrażenie wywarła sztuka każdego z tych olbrzymich przedstawicieli swych własnych szkół na drugim, — znamy bowiem rozmowę Tycyana z posłem hiszpańskim Vargasem, w której wyznał, że troskliwie unikał stylu Michała Anioła i Rafaela, ponieważ ambicje jego sięgały wyżej, niż żeby stać się zręcznym naśladowcą, — z drugiej zaś strony znamy uwagę Michała Anioła, uczynioną wobec Vasarięgo, że chociaż kolor i opracowanie *Danaë* bardzo mu się podobały, to szkoda, że ludzie w Wenecyi nie zaczynają nauki od dobrego rysunku, i że, gdyby Tycyan umiał tyle rysować, ile miał wrodzonych zdolności, toby był doszedł do naj-

XVI

T Y C Y A N

1477 lub 1489—1576

SZKOŁA WENECKA

„LAWINIA, CÓRKA ARTYSTY,
JAKO FLORA”

(BERLIN, MUZEUM KRÓLEWSKIE)



M A L A R S T W A

wyższych szczytów. Tu widzimy zasadniczą różnicę między WSPA-
wizją florencką a wenecką, ujętą w jedno zdanie. NIAŁY

Z Rzymu wrócił Tycyan do domu, wstąpiwszy po drodze PŁASZCZ
do Florencyi, gdzie jakiś czas zabawił. Nie spotkało go zbyt GRUBEGO
serdeczne przyjęcie ze strony księcia Cosima de' Medici, JERZEGO
który nienawidził jego towarzysza, Aretina. W r. 1546, po SPADA NA
powrocie swym do Wenecyi, namalował Tycyan subtelnego OLBRZYMA
Św. Jana Chrzciciela na pustyni, obecnie w Akademii
weneckiej. Również po swym powrocie z Rzymu stworzył
powszechnie znaną nagą Wenerę, *Wenus i Kupidu*, w Uf-
ficyach, i *Wenerę, słuchającą muzyki*, w Prado, z których
to obrazów większa część jest dziełem jego pomocników.

Wenus i Kupidu wisi w Ufficyach, jako pendant do
drugiej nagiej *Wenus z Urbino*, — obie spoczywają na
łożach. Jedna ma twarz La Belli, oczywiście Eleonory Gon-
zagi, — druga, z psem u stóp i Kupidynem u głowy, leżąca
na przedzie dalekiego krajobrazu i mająca z boku na sto-
pniu czy parapecie ptaka, została namalowana z jego córki,
Lawinii.

Nagle przysłała do Wenecyi wiadomość o śmierci daw-
nego jego współucznia, Sebastjana del Piombo (1547), wo-
bec czego Tycyan mógł swobodnie przyjąć godność papie-
skiego kanclerza i przesiedlić się do Rzymu. Los atoli w inną
stronę skierował jego kroki. W r. 1548 zawezwano Tycjana
na dwór cesarza Karola V do Augsburga, i „starzec z Ca-
dore“, odwróciwszy się od Rzymu, papieża i Piomba, prze-
kroczył Alpy i stanął przed cesarzem.

U cesarza spędził Tycyan — rzecz dziwna — osiem
miesiący, malując portrety dworskie, z których sławny *Por-
tret cesarza Karola V na koniu w bitwie pod Mühlbergiem*,
obecnie w Prado, był jednym z jego arcydzieł. Między sta-
rzejącym się artystą a cesarzem zawiązała się ścisła przy-
jaźń, która trwała aż do śmierci. Namalował on dla cesa-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

rza portret jego żony, cesarzowej Izabelli, dawno już zmarłej — znowuż jeden z jego portretów, namalowanych bez modelu, a znajdujący się obecnie w Prado.

Malując ów sławny portret Karola V na koniu, stworzył Tycyan jedno ze swych największych arcydzieł portretowych. Pożar, który mocno uszkodził ten obraz i zniszczył niejeden z bezcennych skarbów Prada, oszczędził jednakże z tego wielkiego dzieła dostatecznie wiele, żebyśmy mogli ocenić jego wyborne zalety. Cesarz, blady i brzydki, co już habsburska krew przeznaczająca cesarom, objawia znamiona trawiącej go choroby.

Tycyan namalował również *Karola V*, znużonego światem i znudzonego, siedzącego w krześle. Namalował również ociężałego *Jana Fryderyka, elektora saskiego*, obecnie w Wiedniu — prostego, poczciwie wyglądającego człowieka.

Po powrocie swym niedługo zabawiał Tycyan w Wenecji — (jego *Drugi portret Aretina*, który długo wisiał w Palazzo Chigi, a obecnie jest w Ameryce, pochodzi z tego czasu) — gdyż został wezwany do Medyolanu przez księcia Filipa austriackiego, syna cesarza, który później miał być Filipem II, królem hiszpańskim. Tam namalował artysta kilka jego portretów.

W listopadzie 1550 roku powtórnie powołano Tycyana na dwór cesarski do Augsburga, gdzie namalował trzy portrety *Księcia Filipa*, później Filipa II, króla hiszpańskiego, do którego cesarz przywiązywał wszystkie swe melancholijne nadzieje. Cesarz, mężczyzna zaledwie pięćdziesięcioletni, złamany chorobą i niepowodzeniami politycznymi, popadł w nieuleczalny smutek. Malując księcia, dawał Tycyan dowody doskonałej zdolności ujmowania charakteru i okazał się pełnym żywotności i świetnym portrecistą. Ten niepociągający dwudziestoletni książę posia-

M A L A R S T W A

dał wszystkie wady swej rasy, wzmożone do przesady. WSPA-
Mimo pozorów wytworności habsburskiej brak mu było NIAŁY
majestatu, natomiast rozrosła się w nim pycha, harde zam- PŁASZCZ
knięcie się w sobie i niezdolność do współczucia, znamio- GRUBEGO
nująca umysły płytkie. Równie zepsuty, jak religijny, wid- JERZEGO
nieje on w dziejach jako postać niemiła. Tycyanowski SPADA NA
Książę Filip austriacki w zbroi, w Prado, jest jednym OLBRZYMA
z wielkich dzieł. *Filip w stroju dworskim*, w Neapolu, i *Filip II*, u Pittich, pochodzą również z tego okresu.

Podczas tego pobytu, który skończył się dopiero w maju roku następnego (1551), cesarz zatracił nieco sztywnych hiszpańskich swoich właściwości wskutek zażyłej przyjaźni ze starym artystą. Zdaje się, że dzięki tej łączności wyniosłego i pobożnego Karola z szlachetnym Tycyanem powstał pomysł namalowania wielkiego *Sądu ostatecznego*, jak go nazywał Tycyan, lub *La Gloria*, jak się obecnie nazywa ten obraz, który później Tycyan wykonał dla swego cesarskiego protektora, a w którym cesarz klęczy w całunie i składa hołd Chrystusowi — mając za sobą żonę swą i syna, Filipa. Umieszczenie krajobrazu u stóp dzieła dodaje mu wrażenia cudownej podniosłości. Karol V kochał to płótno, zachował je przy sobie aż do końca życia, zabierając je z sobą nawet wtedy, kiedy ostatecznie usunął się do klasztoru.

Cesarz Karol był straszliwie pobożnym — był on gorącym zwolennikiem inkwizycji — i on to prawdopodobnie zamącił pogodny pochód Tycyana ku wieczności. Sobór trydencki został otwarty w r. 1545 i przez osiemnaście lat doktryny jego rozbudzały gorączkową dyskusję skrót całej Europy. Są tacy, którzy dopatrują się w namalowanych dotąd obrazach religijnych Tycyana zaniku jego dawnej pogody i pojawienia się głębiej wnikałego uczucia. Są także tacy, którzy nawet w jego świeckich obrazach czują coś, jakby duchowy niepokój. Niechże to sobie będzie, jak chce.

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Faktem jest, że straciło się w nim teraz wiele dawnego delikatnego uczucia i ukazuje się wzmożona brutalność wizyi, zwłaszcza w jego nagich aktach, co nie da się tak łatwo przypisać egzaltacyi duchowej. Mnie przynajmniej zdaje się, że przechodzi od zmysłowości do lubieżności, i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pobożny Filip II nie musiał mieć tak bardzo wiele przeciwko temu. Jakim cudem mają takie przejawy oznaczać smutny stan umysłu, czy nastrój niepokoju duchowego, niepewności, czy też wątpliwości, trudno to zrozumieć prostym rozumem, — ale wszakże zawsze widzimy to, co widzieć chcemy.

W maju 1551 r. wrócił Tycyan do Wenecyi, do swej pańskiej rezydencyi na Biri Grande. Tam wykonał od tego czasu szereg arcydzieł, które zamawiał u niego dom habsburski — cesarz Karol V i jego syn, Filip, — a które posyłał im z Wenecyi. Obecnie zajmował w Wenecyi pierwsze stanowisko; państwo, kościoły i możne rodziny ubiegały się o jego dzieła. Tak spędził tam dwadzieścia pięć ostatnich swoich lat, pracowicie wykonywując mnogie zamówienia. Śmierć atoli zaczynała krążyć pośród jego przyjaciół i krewnych. W ciągu roku, który spędził na drugim pobycie u Habsburgów, zmarła umiłowana jego siostra, Ozra, córka zaś jego, Lawinia, wyszła za mąż w r. 1555. Na szczęście błogosławieństwem był mu drugi jego syn, Orazio, który, odmiennie od nicponia Pomponia, był mu wielce oddany, dzieląc swe życie między starania o ojca i studia alchemiczne. Lawinię namalował ojciec jako młodą kobietę, podnoszącą talerz owoców, w obrazie *Lawinia dziewczyna*, albo *Lawinia, jako Flora* (1549), obecnie w Berlinie. Jest też drugi jej portret z r. 1555, *Lawinia, jako panna młoda*, obecnie w Dreźnie, w którym trzyma ona wenecki wachlarz weselny, później zaś jeszcze namalował ją po raz trzeci (*Lawinia, jako matrona*, obecnie także w Dreźnie). Widzieliśmy jej

XVII

T Y C Y A N

1477 lub 1489—1576

SZKOŁA WENECKA

„GROSZ CZYNSZOWY“

(DREZNO, GALERYA KRÓLEWSKA)



M A L A R S T W A

twarz u jednej z nagich Wener w Ufficyach. Spogląda ona na nas tu i ówdzie z jego religijnych „conversazioni”. Namalował też jej portret jako młodej kobiety, mniej więcej z okresu Lawinii, podnoszącej talerz z owocami, w obrazie *Lawinia, jako Salome*, w Madrycie, — tylko tu podtrzymuje ona misę z głową św. Jana Chrzciciela, chociaż postawa jej jest też sama, co w obrazie *Lawinia, jako Flora*. Tycyan namalował też Lavinię w czternastym roku jej życia u stóp wielkiego *Ecce Homo*, w którym Aretino pozował do ponckiego Piłata.

W roku 1554 stworzył Tycyan sławny obraz *Wenus i Adonis*, obecnie w Madrycie, którego kopia, czy replika, znajduje się obecnie w Londynie. Innymi wielkimi aktami z tegoż mniej więcej czasu, należącymi do jego pysznych dzieł, są *Dyana i Akteon* (1559) oraz *Dyana i Kalisto* (1559), oba w Bridgewater House.

Wiemy z listów, którymi Tycyan naglił w późniejszych latach Filipa II o zapłatę za swe dzieła, że *Venere del Prado* czyli *Jowisz i Antiopa*, obecnie w Luwrze, pochodzi z owych lat. *Św. Małgorzata*, w Prado, jest również z tego czasu. W lecie 1554 r. wykończył dla Filipa *Danaë*, z Prado, i uzupełnił dla Karola V *Trójcę* czyli „*La Gloria*”.

Wiemy również z listu Tycyana do Karola V, że posłał cesarzowi obraz „*La Gloria*” (czyli *Trójca* lub *Sąd ostateczny*, jak go nazywał sam Tycyan), w r. 1554 i *Mater dolorosa*, co, wraz z *Ecce Homo*, były tymi obrazami, które Karol V zabrał ze sobą, gdy się usunął do klasztoru w Yuste. Po śmierci ojca posiadał je Filip.

Mamy również świadectwo w liście Tycyana, że w jesieni 1554 r. namalował sławną *Wenerę i Adonisa*, gdyż posłał ją do Londynu nowemu współregentowi Anglii, Filipowi hiszpańskiemu, który ożenił się z królową angielską

H I S T O R Y A

WSPA- Maryą Tudor. Filip skarżył się na to, że obraz przybył do
NIAŁY Londynu w stanie wielce uszkodzonym.

OGROJEC Dnia 21 października 1556 r. umarł Aretino, tak samo,
SZTUKI jak żył, kończąc nagle swój hulaszczy żywot wśród głośnego
W WENECYI śmiechu, tak, jak na niego przystało. Oto siedział za stołem
W SZESNA- wraz z swymi towarzyszami, dobrze już pod świt, kiedy,
STYM rzuciwszy się w tył w swem krześle wśród wybuchu śmie-
WIEKU chu, spowodowanego czymś dowcipem, upadł na wygładzoną
posadzkę i, rozbiwszy sobie czaszkę, skonał w tej chwili.
Zwykł on być nazywać siebie „Boski Aretino“ — i zaiste,
jego pewność siebie nie znała granic.

Dnia 25 września 1558 r. umarł w Yuste cesarz-mnich,
Caesar Carolus V, patrząc na *La Gloria*. Filip na wiadomość
o śmierci swego ojca usunął się na jakiś czas do
klasztoru Groenendale i wysłał do wielkorządcy medyolań-
skiego rozkaz, żeby zapłacił Tycyanowi wszystko, co mu
był winien Karol V tytułem zaległych płac i zapłat. Tycyan
posłał swego ukochanego syna, Orazia Vecellio, na wiosnę
1559 r. do Medyolanu po odbiór pieniędzy — przyczem
Orazio omal że nie naraził się na nagłą śmierć wskutek
zdrady. Oto przyjął zaofiarowaną sobie gorąco gościnę
u rzeźbiarza Leone Leoniego, jednego z najplugawszych
łotrów, jakich wydało Odrodzenie, który, obdarzony wiel-
kimi zdolnościami, był rywalem i śmiertelnym wrogiem
Benvenuta Celliniego. Ten znakomity szubrawiec, Leone
Leoni, wybudował był sobie wspaniały pałac. Kiedy Ora-
zio opuszczał Medyolan jednego z pierwszych dni czerwca,
został zdradziecko napadnięty przez Leoniego i jego
służbę i ledwie wymknął się z życiem. W Filipie II nie
znalazł Tycyan zbyt gorliwego mściciela, albowiem Leone
Leoni był wielkim faworytem hiszpańskiego króla.

W r. 1559 Tycyan spiesznie wysłał do Filipa II *Dyanę*
i Kalisto i *Dyanę i Akteona*, obecnie w Bridgewater Gal-

M A L A R S T W A

lery — które to dwie rozgłośne *poesie* bardzo często WSPA-
kopiowano, a zostały namalowane z wytrawnym mistrzow- NIAŁY
stwem, bogatemi, ciepłymi barwami. Niemasz tu żadnego PŁASZCZ
wahania się starości — żadnego ochłodnięcia żaru życia. GRUBEGO
W tym to roku namalował artysta w przyjaznym współzawo- JERZEGO
dnictwie z młodym Paolem Veronesem, Schiavonem i innymi SPADA NA
z nieśmiertelnej szkoły, którą stworzył, alegoryę *Mądrości* OLBRZYMA
na powale wielkiej księżnicy Sansovina, w której z rozmy-
słem wyzywa Rafaela, przewyższa go w świetności stylu,
szerokości koncepcji i w opracowaniu, jeśli nie we wznio-
słości pomysłu.

Z tych lat pochodzi majestatyczna i wspaniała grupa
Rodziny Cornaro (1560), jedno z jego najpotężniejszych
dzieł portretowych, obraz, pełen głębi i wzniosłości, obecnie
będący w posiadaniu księcia Northumberland i Alnwick,
ongi zaś własność Van Dycka.

W tych czasach również stworzył artysta kilka *poesie*,
obok *Dyan* z Bridgewater House i *Venery* z Prado, obec-
nie będących w Luwrze, a namalowanych dla Filipa II.

Z r. 1561 pochodzą portrety: *Mężczyzna z gałęzią pal-
mową*, w Dreźnie, *Rycerz maltański*, w Prado, i *Św. Do-
minik*, u Borghese'ów. Wiadomo również, że namalował
Magdalenę i *Wenerę ze zwierciadłem*, które mają być obie
w petersburskim Ermitażu, a także *Porwanie Europy*.

Perseusz i Andromeda (1562) — obraz, niedostateczny
w kompozycji, co bardzo rzadko zdarza się u Tycjana,
jedną połową obejmujący bardzo subtelną nagą postać,
w drugiej zaś naiwny — znaleziony przez p. Claude Phillipisa
w łazienkach w Hertford House, znajduje się obecnie w Wal-
lace Collection.

Na tenże rok 1562 przypada szlachetny portret własny
Tycjana w profilu, który był dla całych wieków wzorem
subtelności malarstwa portretowego. Sławny *Św. Hiero-*

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI

nim, w Brerze w Medyolanie, pochodzi z tego czasu, jak również *Zwiastowanie*, w kościele San Salvatore w Wenecyi, i *Adam i Ewa*, w Prado. Portret *Jacopa da Strada* nosi datę 1566.

W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Rok 1568 przyniósł *Edukację Kupidyna*, u Borghesów, zwaną czasem *Trzy Gracye. Religia, wsparta przez Hiszpanię* (czyli *La Fé*), w Prado, pochodzi z tego mniej więcej czasu.

W roku 1570 umarł Sansovino w podeszłym wieku i z „tryumwiratu“ został już tylko sam Tycyan.

Teraz dał on światu dramatycznego *Chrystusa, cierpieniem ukoronowanego*, obecnie w Monachium, którego to obrazu nawet nieszczęsny typ Chrystusa nie może pozbawić niebiańskiej wzniosłości. Zaznacza się tu wybitne uczucie dramatyczne, tak samo, jak w obrazie o identycznym temacie z lat minionych. Tycyana bardziej może zajmuje teraz Chrystus, podczas gdy przedtem był on bardziej zajęty samym faktem, jako dramatem. W tym obrazie jest z pewnością więcej dostojności, chociaż sens dramatyczny nie jest wzmożony. Jest tu z pewnością więcej uniesienia i Chrystus jest obecnie Synem Bożym, przyjmującym brutalne obelgi ze wzniosłym smutkiem. Jest to zdumiewający dramat, namalowany z majestatycznym ujęciem światłocienia.

Może jednym z najsubtelniejszych dzieł impresjonizmu jest *Nimfa i pasterz*, w Wiedniu, w którym to obrazie ukazuje się Tycyan, jako czysty poeta, w którym jednakże trudno dopatrzeć się jakiejś walki wewnętrznej. W tem wielkiem dziele staje on u swego szczytu. Tu wyraża Tycyan w najdoskonalszy sposób srebrzystą harmonię zmierzchu, przysłanianego nadchodzącą ciemnością, która bierze świat w swoje posiadanie. Działa ten obraz na zmysły, jak muzyka. Wyraża on tu misteryum mroku w uroczej

XVIII

T Y C Y A N

1477 lub 1489—1576

SZKOŁA WENECKA

„CÓRECZKA ROBERTA STROZZI“

(BERLIN, MUZEUM KRÓLEWSKIE)



M A L A R S T W A

poświacie, która ujawnia jeszcze nagie ciała skąpanych WSPA-
w niej postaci. Ganiono ten obraz z powodu zmysłowości. NIAŁY
Gdyby nie był zmysłowym, całe jego znaczenie byłoby po- PŁASZCZ
ronione. Przenika go ubezwładniające wzruszenie kochan- GRUBEGO
ków o zmroku — i tak jest słusznie i prawdziwie. Jest to JERZEGO
jeden z najwyborniejszych poematów z całego królestwa SPADA NA
sztuki. OLBRZYMA

Tycyan stosował obecnie swój najczystszy styl impre-
syonistyczny, który odróżnia dzieła jego własnej ręki od
dzieł, nad którymi pracowali jego uczniowie i pomocnicy.
Jednym z najdoskonalszych jest *Madonna z Dzieciątkiem*
w Mond Collection w Londynie. Jest ono równie impre-
syonistyczne i mistrzowskie, jak sławne płótno monachijskie.

Na uczczenie wielkiego zwycięstwa Hiszpanów i Wene-
cyan pod Lepanto 7 października 1571 namalował Tycyan
w r. 1573 nieco słabsze dzieło *Filipa II, ofiarowującego nie-
biosom swego syna, infantę don Ferdynanda*, obecnie w Ma-
drycie.

Ostatniem jego dziełem była *Pietà* (albo *Złożenie do
grobu*), obecnie w Akademii weneckiej, nieskończona wsku-
tek jego śmierci, doprowadzona atoli do końca przez
PALMĘ GIOVINĘ z pełną czci troskliwością i zaopatrzona
jego napisem: „Czego Tycyan nie dokończył, to Palma
z głęboką czcią doprowadził do końca i ofiarował dzieło to
Bogu“.

W setnym czy też osiemdziesiątym siódmym roku swego
życia, chociaż już starzec, posiadał Tycyan jeszcze cudowną
moc. Córka jego, Lavinia, umarła. Pozostał z nim tylko
syn, Orazio. Artysta zawarł umowę z Franciszkanami z Frari,
że zostanie pochowany tam, gdzie dzieła jego przynoszą
chlubę kościołowi, a w zapłatę za to miał im namalować
obraz *Pietà*. Zdaje się, że trochę się z nim targowano.

W r. 1575 Wenecja przecierpiała upalne lato, które

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

samo było już prawdziwą plagą, — wraz z niem atoli przyszła jeszcze zaraza na zastale laguny i na stłoczone nad niemi miasto. Zima uśmierzyła jej rozpasanie się, w następnym atoli lecie roku 1576 wymiałała ona Wenecyan tysiącami, — setki marły dziennie. Zanim przyszła druga zima, wyginęło ćwierć ludności Wenecyi.

Tycyan, w setnym roku swego życia, pracował pośród otaczającej go żałoby z niezmaconym spokojem nad *Pietà*, którą przeznaczył na swój grobowiec. Niektórzy doszukują się w tem dziele nabożnego uczucia, jakie nigdy przedtem nie pojawiało się u niego — powaga i groza chwili mają się odzwierciedlać w tym obrazie. Może być, że tak jest. W jego pałacu z przepięknym ogrodem, z widokiem na dalekie góry jego rodzinnej ziemi, otaczała go cisza ostatnich dni człowieka samotnego, pozbawionego wszystkich dawnych przyjaciół, których przeżył. Tycyan wszakże ani jednym słowem nie objawił, że doznaje jakichkolwiek cierpień duszy czy umysłu. Widok samotnej starości budzi prawdopodobnie głębszą litość w tych, którzy ją oglądają, niż smutek u tych, którzy ją znoszą. Bo tak już rozrządził wielce łaskawie władca wszech rzeczy.

Było to dnia 27 sierpnia 1576. Tycyan miał swoją *Pietà* jeszcze nieskończoną na sztaludze, kiedy zaraza szalała wokoło, — aż oto śmierć, czy to w postaci zarazy, czy w postaci własnej, wpełzła chyłkiem do jego pałacu, aby go zabrać.

Śmiertelne szczątki Tycyana złożono w kościele Frari, który znał tak dobrze jego umiejętną rękę, a uczyniono mu ten zaszczyt wbrew przepisom sanitarnym, panującym w czasie zarazy. Właśnie, kiedy go grzebano tak uroczyście, łotrzyki miejskie wtargnęły do starego, opuszczonego jego mieszkania i obrabowały ten piękny pałac.

Jego umiłowany syn, oddany mu Orazio, poszedł do

M A L A R S T W A

grobu za swym ojcem wkrótce potem, również jako ofiara WSPA-
zarazy, zostawiając niemały spadek po Tycyanie pierwszemu NIAŁY
jego synowi, rozpustnemu Pomponiowi, który sobie kwitł, PŁASZCZ
jak zielony wawrzyn. GRUBEGO

Dziwny, paradoksalny to był człowiek ten Tycyan, który JERZEGO
malował obrazy święte jak poganin, który wymyślał wszel- SPADA NA
kie sztuczki, byle tylko nie płacić podatków, a który prze- OLBRZYMA
cież rzucał pełną kiesę swemu ochmistrzowi, kiedy się do-
wiadywał naprzykład, że dwaj kardynałowie mają go od-
wiedzić, i dodawał szeroki rozkaz: „kto żyje, będzie dzisiaj
jadł ze mną“. Chciwy na pieniądze, żeby móżdżek je rozrzucił
hojną ręką, człowiek dworny i uprzejmy, co wielu sobie
pozyskał przyjaciół, był wielce szlachetny w pochwałach
dla swoich towarzyszy-artystów, był pełen taktu, życz-
liwy i zarówno czujący się, jak u siebie, na najceremo-
nialniejszym dworze, czy też w domowym kręgu najbliż-
szych sobie osób. Życie jego było jednym wspaniałym po-
chodem. Chociaż wiadomo, że Aretino i jego weseli towa-
rzysze bywali uczestnikami jego stołu, Tycyan wiedział do-
brze, kiedy usunąć swą szklanicę, żeby nie wsiąknęła w sie-
bie trucizny. Na wewnętrznych swoich myślach i ideałach
umiał kłaść pieczęć warg zamkniętych.

Twierdzą, że Tycyan był największym z Wenecyan.
Sprawa rejestrowania artystów wedle ich wielkości, to w zna-
cznej mierze rzecz gustu, nieomal że zawsze osobistych
upodobań, aż nazbyt zaś często intelektualnego snobizmu.
Płochą to jest rzecz powiedzieć, że Tycyan był największym
kolorystą. To określenie również jest niewłaściwe. Wene-
cyanin ten, ożeniony z córką balwierza z Cadore, nie znał
tak rozległej gamy barw, która stać się miała kiedyś, w przy-
szłości, udziałem fantastycznego syna londyńskiego balwie-
rza, Turnera. W głębi świetnego koloru był Tycyan szczyt-
nym mistrzem, Turner atoli w tymże szerokim zakresie wzbil

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

się jeszcze wyżej orlim lotem: w przestronnem królestwie barw, objawionem jego wiekowi, nikt nigdy nie stosował ich, nie owałdnął z większym, niż Turner, geniuszem. A także nie był Tycyan najwyższym wśród Wenecyan; Giorgione, Tintoretto i Paolo Veronese snadnie stają obok niego, jako równi z równym. Giorgione był może doskonalszym poetą. Tycyan żył atoli tak długo, że mógł dokonać pracy, z pośród której, będąc istotnie wielkim, wystercza jako olbrzym. A swoje wielkie zdolności stosował z takim dojrzałym instynktem, że zmusza nasze zmysły do hołdu dla swego niezwykłego trudu i trwa jako jeden z najczystszych w swej sztuce malarzy.

Mówić o głębokiem uczuciu religijnem Tycyana, albo braku jego u niego, co więcej, oceniać wedle tego jego wartość artystyczną, znaczy to odsłaniać achillesową piętę książkowego mola, który nie zdał sobie sprawy z funkcji sztuki i jej istotnego znaczenia. Oceniać go jedynie z *światłości* jego koloru, znaczy to niemal nie rozumieć innych wartości. Od owego to dnia, w którym wziął na się płaszcz Giorgiona, objawiło mu się wielkie artystyczne przeświadczenie, że barwa powinna być tak stosowaną, aby przez odpowiednie jej użycie wywołać pożądane wrażenie, iżby w ten sposób sztuka była tworzona tem, co jej daje nieśmiertelne trwanie. Właśnie swoim stosowaniem barwy, tak odmiennem od florenckiego, pchnął Tycyan naprzód sztukę malarską, rozszerzył jej królestwo i przyczynił się do stworzenia impresjonizmu.

Daną była Tycyanowi zdolność stwarzania wzruszeń, pełnych wielkości, godności, dumy życia i radości życia, pełnych mocy i żywotnej siły.

Z urocności i tajemniczości Leonarda da Vinci aż do ostatnich dni swych znał Tycyan mało, a co do grozy Michała Anioła, tajemniczego fatum i jego tragedji życiowej —

M A L A R S T W A

to niemasz ich u niego ani śladu. Natomiast chwałę świet- WSPA-
ności życia i radości istnienia wyraził on w sztuce szerzej NIAŁY
zakreślonej i z żarliwą zdolnością kolorystyczną, która tętni PŁASZCZ
żywą krwią, a której u tamtych niema zupełnie. Któż za GRUBEGO
tem może powiedzieć, że ten albo tamten jest *większy*? JERZEGO
W czemże leży wielkość? Jeśli to jest największem dziełem SPADA NA
dobyć tonu głębin, szczytnych dążeń, przenikliwej bystro- OLBRZYMA
ści — jak ja podejrzewam — wówczas Tycyan nie jest
największym artystą, który dał wyraz pieśni życia. Natomiast
wtedy, kiedy każe swej umiejętnej ręce odtwarzać rozległe
wrażenia, trudno byłoby znaleźć odeń większego. Zatem
w swojej dziedzinie jest on jednym z niewielu najwię-
kszych — i byłoby rzeczą czczą zapuszczać się dalej. Jeśli
weźmiemy chociażby tylko kompozycję *Św. Piotra mę-
czennika* — a, niestety! z całej pełni tego dzieła obrabo-
wał nas pożar, który je uszkodził — jakież w niem zdumie-
wający i olbrzymi zmysł tragiczny w samem zestawieniu
wzniosłego krajobrazu, złowróbnego, wielkiego i tak cu-
downie dostrojonego do tragicznego zdarzenia, które ma
miejsce poniżej!

Również w dziedzinie portretu jest Tycyan jednym z naj-
wyższych wyrazów całego ducha włoskiego. Któż bo może,
patrzac na sztukę Hiszpana Velazqueza, nie widzieć, ile
ten wielki artysta zawdzięcza portretom Karola V i Fi-
lipa II w Prado? W zakresie krajobrazu zdolności jego —
to narzędzie najczystszej poezji. Z jakimże wybournym sma-
kiem i niezawodnym instynktem używa on tego narzę-
dzia! Pełen grozy wobec tragedji, — wesoły i radosny
w swych *poesie* — pełen spokoju i podniosły w obrazach
religijnych — pełen żaru namiętności w obrazach, mówią-
cych o namiętności — pogodny lecz podbijający namięt-
nością, kiedy kochankowie spotykają się w półmroku.

Umieścić atoli Tycyana z zupełną sprawiedliwością na

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

czele sztuki weneckiej byłoby rzeczą niemożliwą. Oto stoją obok niego, ramię u ramienia, Giorgione, Tintoretto, Paolo Veronese i Correggio. Ten, kto go umieści wyżej, niż Giorgiona w subtelności lirycznej, wyżej, niż Tintoretta i Paola Veronese pod względem zdolności kolorystycznych lub wielkiego zmysłu dekoracyjnego, albo wyżej od Correggia w poczuciu światłocienia, w malowaniu ciała lub w poczuciu wartości barwnych, ten nie zdaje sobie sprawy z pełnego znaczenia sztuki.

Wpływ Tycjana na nadchodzące lata miał być cudowny i trzeba przyznać, że lata te znalazły w nim mało, coby mogło zdemoralizować ich sztukę. Pewne sztuczki, które on podzielał z całą szkołą wenecką, takie, jak kontrast ciemnobrunatnego ciała męskiego z jasnym ciałem kobiecym, powiodły jego naśladowców na błędne drogi, ale sztuka jego nie zawierała wielu wilczych dołów dla jego uczniów. Po nim odziedziczyli flamandzcy i francuscy malarze te swobodnie na płótno rzucane roje wesołych, małych amorków.

Żaden z malarzy po wszystkie czasy nie wpłynął tak głęboko na wielką sztukę tych lat, które nastąpiły po nim, jak Tycjan. Michał Anioł i Rafael wypełnili to wszystko, co miały do powiedzenia Florencja i Umbrya; przejawili pełnię, którą można było wydobyć z gamy sztuki, jaka im była znana, i nie zostawili nic do powiedzenia. Tycjan atoli pomnożył królestwo sztuki. Zrozumiał on znaczenie malarstwa o wiele głębiej, niż oni, mimo całej ich wiedzy i całego swego braku wiedzy. Z jego pracowni, wykształceni pod jego umiejętną ręką, wyłonili się uczniowie, którzy mieli podtrzymywać dalej płomień, rozniecony przez Giorgiona, a podsycany w ogień silnym tchem Tycjana — Paris Bordone, Lanzani i Andrea Meldolla (Schiavone) między innymi. Jego przykład miał rozniecić światło geniuszu w wię-

M A L A R S T W A

kszych znacznie artystach, niż oni — w Palmie Vecchio, WSPA-
Tintorecie i w Paolu Veronese. NIAŁY

Giorgione odkrył światu melodyę barw, imieniem zaś PŁASZCZ
Tycyana jest barwa — pulsujący błękit niebios, namalo- GRUBEGO
wanych ultramaryną, dojrzała zieleń trawiastych łąk, pyszne JERZEGO
czerwienie i złoto pięknych strojów, wyszyć, brokatów, SPADA NA
jedwabów, atlasów i adamaszków, rozjaśnionych lśniąco, OLBRZYMA
światlistymi i pulsującymi kolorami, białe ciała kobiet i zło-
ciste ciała mężczyzn. Twierdzą, że on wziął swoje barwy
od gór swego rodzinnego Cadore, gdzie z Wenecją styka
się Tyrol; w obrazach atoli swych marzył on raczej o złotej
zieleni i purpurowych widokach, otaczających Wenecję.
Z nim i jego imieniem związana jest świetność barwy przez
całe wieki. On to rzucił światu barwę i wyposażył geniusz
Paola Veronese i Tintoretta swym czarem tak, że Wenecya
rozbudza w naszej wyobraźni romantyczne swe zjawienie
się przy melodyi muzyki gitar, mandolin, skrzypiec i lutni,
zanurzone we wspaniałym przepychu barw. Tycyan i jego
towarzysze wyrazili w barwach to, czego nie mogły wyrazić
żadne słowa aż do Szekspira.

W górzystem Cadore stoi Tycyan w bronzie, z odkrytą
głową, z paletą w ręku — w tem Cadore, do którego jeź-
dził z Wenecyi każdego roku, — a twarz ma zwróconą ku
Wenecyi, oddalonej o siedemdziesiąt mil, — ku Wenecyi, do
której trzeba było w owych czasach jechać trzy dni, —
Wenecyi, w której urobił sobie swoje wspaniałe życie, —
Wenecyi, w której leży jego ciało, pochowane w kościele,
który tak wspaniale ozdobił i któremu zapłacił za swój
grób ostatniem swem niedokończonem arcydziełem.

Jego głównem znaczeniem w sztuce jest to, że spostrzegł,
iż w stwarzaniu głębi i illuzji atmosferycznej o wiele wię-
kszą ma doniosłość światłocien i ustosunkowanie barw, niż
cała skomplikowana wiedza z zakresu perspektywy linijnej,

M A L A R S T W O

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

którą miała Florencya. Popchnął on w ten sposób malarstwo w kierunku wyrażania pełni życia o wiele dalej, niż cała działalność reszty Włoch za jego czasu, i przygotował drogę Hiszpanii, Holandyi i objawieniu nowożytnemu.

Zanim przyjrzymy się kolejom uczniów, wyszłych z pracowni Tycyana, będzie tu dobrze zająć się sztuką jego współpracowników z pracowni Gentilego Belliniego.

XIX
SEBASTYAN DEL PIOMBO
1485? — 1547

SZKOŁA WENECKA

„RZYMIANKA“

(BERLIN, MUZEUM KRÓLEWSKIE)



ROZDZIAŁ XV

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK MOZOLNIE PRACUJĄCY GENIUSZ DOCHODZI DO DOBREJ POSADY I POTEM POPADA W RUBASZNY ŻYWOT ŚWIATOWEGO MNICHA

Pośród wielkich uczniów Giovanniego Belliniego współ-uczniem Giorgiona i Tycyana był Sebastyan del Piombo, którego życie i sztuka były tak różne od kolei życia i sztuki tamtych artystów.

SEBASTIANO DEL PIOMBO
1485? — 1547

SEBASTIANO LUCIANI, albo FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO, pod którym to imieniem znaczone mu było zdobyć sławę, a które posiadał dzięki temu, że był pieczętářem papięskim, urodził się w Wenecyi około r. 1485. Wstąpił do pracowni Giovanniego Belliniego, przeniósł się prędko do Cimy, który był uczniem Alvisego Vivariniego, uległ atoli Giovanniemu Belliniemu, a następnie przysiadł u stóp Giorgiona. Obaj ci artyści wpłynęli wielce na wczesny jego styl. A jakim był w młodości, takim pozostał w ciągu całego swego życia artystycznego, — był to jedyny świetnie uzdolniony Wenecyanin, który nie umiał rozwinąć istotnego geniuszu weneckiego, lecz był wrażliwy na każdy wiatr artystyczny, który zawaiał do jego pracowni. Podobnie jak Rafael, był on urodzonym eklektykiem.

Jak już widzieliśmy, w roku 1512, kiedy Tycyan wrócił z Padwy po zarazie, która zabrała Giorgiona w r. 1510, Sebastyan del Piombo pomknął do Rzymu, dokąd najbogatszy z całych Włoch człowiek, wielki bankier rzymski,

MOZOLNIE
PRACU-
JĄCY
GENIUSZ
DOCHODZI
DO DOBREJ
POSADY
I POTEM
POPADA
W RUBASZ-
NY ŻYWOT
ŚWIATO-
WEGO
MNICHA

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Agostino Chigi, zavezwał go do malowania fresków w Villa Farnesina. Przybył on do Rzymu, który głosił chwałę młodego Umbryjczyka, niejakiego Rafaela, i znał przygniatający geniusz Michała Anioła. Sebastyan, zwyczajem eklektyka, uległ zupełnie wpływom wielkiego Florentczyka, Michała Anioła — przystał do stronnictwa Michała Anioła — i niebawem stał się zupełnie jego podwładnym.

Zachował on przez jakiś czas, co prawda, wiele świetności koloru weneckiego i wspaniałą wizję wenecką, do czego dodał wiele siły rzeźbiarskiego rysunku Michała Anioła i przejął się wielce rysunku tego wspaniałością. Lecz powoli zatraciła się w nim wenecka świetność — bogactwo barw gdzieś się zapodziało, pracę zaś jego zaczęła cechować pewna słodka gładkość, która wniosła niebawem w dzieła jego płytkość. Zato rzeźbiarskie jego zalety wzrosły, chociaż na koszt zdolności kolorystycznych.

Mamy w plotce Vasariego świadectwo na to, że Michał Anioł wziął Wenecyanina pod swoje skrzydła i używał go, żeby dokuczyć Rafaelowi, w czym pomagał mu nawet swym pendzlem, i że, kiedy Rafael malował swoje *Przemienienie* dla kardynała de' Medici, Sebastiano namalował z pomocą Michała Anioła obraz *Wskrzeszenie Łazarza*, który miał rywalizować z tamtym i został obok niego wystawiony.

Sebastiano wykonywał swe prace zawsze z wielkim nakładem trudu. Kiedy kardynał Giulio de' Medici został papieżem Klemensem VII, oddał urząd pieczętarza Sebastyanowi, który został „Fra“ i „del Piombo“. Mając teraz pewne dochody, popadł w gnuśność i bezczynność, zaczął żyć wesoło, pytając jowialnie, poco ma pracować, kiedy już posiadał dostatek.

Londyńska Galerya Narodowa posiada jego sławne arcydzieła, wychwalane jako najlepsze, chociaż wielce je

M A L A R S T W A

uszkodzono przemalowaniami — *Wskrzeszenie Łazarza*, które współcześni uważali za dzieło większe, niż Rafaela *Przemienienie*, obok którego zostało wystawione publicznie po wykończeniu w r. 1520. A chociaż z trudem zasłużyło na ten wielki zaszczyt, to jednak dzieło to wywołuje znaczne wrażenie na swój sposób.

Jako portrecista, zajmuje Sebastiano trwałe stanowisko w dziejach działalności owych wielkich dni, rywalizując pod tym względem nawet z Rafaeliem. Dopiero w ostatnich latach przyznano mu z powrotem *Fornarinę* z Ufficyów i *Dorotę* z Berlina, które przypisywano Rafaelowi.

Londyn posiada jego *Portret damy jako św. Agaty*, a na subtelnym tem dziele znajduje się jego podpis. Neapol posiada jego *Papieża Klemensa VII*.

W Berlinie znajduje się *Pietà* Sebastjana del Piombo z ostatnich jego lat, *Portret rycerza* i *Portret młodej Rzymianki*, w Budapeszcie jest jego *Portret Rafaela*, w Ufficyach *Śmierć Adonisa*, u Pittich jego *Męczeństwo św. Agaty* (1520) i *Portret mężczyzny* w ostatniej jego manierze, w Mond Collection jest jego *Portret Pietra Aretino*, Paryż posiada jego *Nawiedzenie* (1521) i *Św. Jana na pustyni*, w Wenecyi jest kilka wcześniejszych dzieł jego, do których zalicza się też *Pietà* w Layard Collection.

Sebastiano del Piombo umarł w Rzymie w roku 1547, czem opróżnił stanowisko pieczętarza, które możnaby teraz swobodnie ofiarować Tycyanowi, który je tak stanowczo odrzucił za życia Sebastjana. Urząd ten wszakże przeszedł w inne ręce, albowiem Tycyan wyruszył na północ, poprzez góry, na dwór cesarza Karola V.

ROZDZIAŁ XVI

O MALARZU PIĘKNYCH WENECYANEK I O JEGO SZKOLE,
KTÓRA DOSYĆ DZIWNYM TRAFEM MIAŁA ZRODZIĆ
TWÓRCĘ REALIZMU WE WŁOSZECH

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Z pracowni Giovanniego Belliniego wyszedł również
czwarty z cudownej grupy jego uczniów,

PALMA VECCHIO
1480? — 1528

JACOPO albo JACOPO PALMA, który jest sławny jako
PALMA VECCHIO (Palma starszy), tak nazywany dla odróż-
nienia od mniej znacznego krewniaka swego, Palmy Gio-
vane (Palmy młodszego), urodził się we wsi Serinalta pod
Bergamo, której niebieskawe wzgórza stanowią krajobrazy,
umieszczone jako tło w wielu jego dziełach. Vasari po-
wiada, że, umierając w r. 1528, miał lat czterdzieści osiem.

Wysłany w wieku chłopięcym do Wenecyi, do pra-
cowni Giovanniego Belliniego, stał się jednym z świetnej
grupy uczniów Belliniego, którzy mieli wywołać tyle ru-
chu na świecie, a którymi byli Giorgione, Tycyan
i Piombo. Nie trzeba chyba wspominać, że był prawdzi-
wym Wenecyaninem, a znamię jego współzycia z trzema
wielkimi współuczniami jest bardzo wyraźne. Niezmiernie
wrażliwy na wpływy zewnętrzne, uległ rychło wpływowi
Giorgiona, podobnie jak inni jego towarzysze, potem moż-
nemu urokowi Tycyanowego geniuszu. Nic w tem dziw-
nego, że jego arcydzieła przypisywano często tamtym mi-
strzom po kolei. I istotnie, zmieniał on styl swój tak często
i tak nagle, że nie jest rzeczą łatwą ustalić daty jego dzieł.

XX

PALMA VECCHIO

1480 — 1528

SZKOŁA WENECKA

„VIOLANTA“

(WIEDEN, MUZEUM NADWORNE)

XX

PALMA VECCHIO

1480 — 1538

SZKOŁA WENIECKA

„GŁOŚNIKA”

(Wiedeń, Muzeum Narodowe)



M A L A R S T W O

Typowym obrazem z okresu jego najwcześniejszego stylu, O MA-
kiedy ulegał wpływowi Giovanniego Belliniego, jest *Adam* LARZU
i Ewa, w Brunświku. PIĘKNYCH

W drugim swym okresie, kiedy był pod przewagą Gior- WENE-
giona, — znawcy określają go latami mniej więcej od 1512 do CYANEK
1520, to znaczy od paru lat po śmierci Giorgiona, więc I O JEGO
w ciągu lat ośmiu, chociaż prawdopodobnie zaczął się ten SZKOLE,
okres wcześniej, — stworzył Palma Vecchio najlepsze swoje KTÓRA
dzieła. *Św. Barbara*, obraz ołtarzowy dla kościoła Sta Ma- DOSYĆ
ria Formosa w Wenecyi, jest arcydziełem tego okresu, jak DZIWNYM
zresztą wogóle jego najlepszem dziełem. Z tego samego TRAFEM
czasu pochodzi *Adoracya pasterzy* w Luvrze i *Spotkanie* MIAŁA
się Jakóba z Rachelą w Dreźnie. Hampton Court posiada ZRODZIĆ
wytworną *Świątą Rodzinę* i „*Santa Conversazione*“ z tegoż TWÓRCĘ
okresu. W Akademii weneckiej wisi jego złocisty, bogaty REALIZMU
w barwy *Św. Piotr na tronie* i powszechnie znany *Chry- WE*
stus i córka niewiasty chananejskiej. WŁOSZECH

Nazwisko Palmy Vecchio wywołuje fałszywe wrażenie, jakoby był starym człowiekiem, życie jego atoli nie doszło lat pięćdziesięciu. Przyznają mu, że pod koniec życia stworzył ów typowy wenecki obraz religijny, znany jako „Święta rozmowa“, w którym widzimy zebranych świętych wśród radosnego krajobrazu, — piękne zaś święte były jedynie pretekstem do malowania szlachetnych dam i piękności weneckich z szesnastego wieku. Zwyczaj ten, raz wprowadzony, mniejsza o to, przez kogo, lecz, rzecz oczywista, wychodzący z poetycznych sielanek Giorgiona, wkrótce nabrał ogromnej wziętości wśród wielkich malarzy. Faktem jest, że „*Sante Conversazioni*“ wzięły swój początek z Giovanniego Belliniego, chociaż je wielce rozwinęli i Tycyan i Palma Vecchio, Palma Vecchio zaś z pewnością doprowadził je do całej ich pełni.

Te „święte rozmowy“, zdaje się, skierowały Palmę Vecchio

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

w ostatnich latach życia do malowania portretów pięknych blondynek ze złocistymi włosami, których *Trzy siostry*, w Dreźnie, są tak sławnym przykładem, a z których Wiedeń posiada kilka po dziś dzień, np. *Violanta*. W Hampton Court jest jeden, inny znowuż znajduje się w Mond Collection.

Mało portretów męskich jego jest znanych i zdaje się, że wogóle malował ich mało. Najsławniejszym, a jemu przez niektórych przypisywanym jest *Portret poety*, w Londynie, uważany długo za portret Aryosta. Przez jakiś czas przyznawano go Giorgionowi, potem Palmie Vecchio, potem Tycyanowi, pod którego nazwiskiem figuruje oficjalnie do dnia dzisiejszego. Listowie tła w tym portrecie uważano ongi za wawrzyn, ale dziś stwierdzono, że jest to dzika oliwka, coby przemawiało za teorią, że to portret *Prospera Colonna*, który odbudował klasztor Olivetanów. Portret to w samej rzeczy *Prospera Colonna*, lecz nie został namalowany przez Palmę Vecchia — jest to dzieło Giorgiona. Palma Vecchio jest malarzem kobiety — szlachetnej Wenecyanki z początków szesnastego wieku. Wielkie jego powodzenie pośród pięknych dam zasadało się na pysznej umiejętności malowania złotych włosów i perłowej jasności ciała kobiecego. Utrwalał on na płótnach ich typ, nieco letargiczne, obfite kształty tych szlachetnych dam, pełnych wyniosłości, wdzięku i spokoju — te arystokratyczne, beznamiętne, nie ulegające wzruszeniom, niegwaltowne kobiety, strojne w jedwabne suknie, z sznurami pereł na szyjach z kości słoniowej, z perłami i klejnotami, lśniącymi i płonącymi w jasnych puklach, na mleczno-białych palcach i śnieżnych łonach, — typ gnuśnej, pełnokształtnej Wenecyanki. W malowaniu perlistego ciała, zatopionego w świetle, nie prześcignął go żaden z Wenecyan. Kolor jego jest pełny, bogaty, płynny, a pewne dotknięcie pędzla świad-

XXI

PALMA VECCHIO

1480 — 1528

SZKOŁA WENECKA

„*SANTA CONVERSAZIONE*”

(DREZNO, GALERYA KRÓLEWSKA)



M A L A R S T W A

czy o doskonałej szkole, którą przeszedł. Brakło mu wy- O MA-
obraźni Giorgiona, Tycyana, a nawet Lotta. Umiał atoli LARZU
patrzeć na swój czas. Powiedziano o sztuce Palmy Vecchia, PIĘKNYCH
że przekładał dworską poezję Giorgiona na prosty język WENE-
wieśniaków, — powiedziano jeszcze lepiej, że roztaczał CYANEK
światłość ludzi bogatych tak, iż ludzie szlachetni mogli I O JEGO
tamtym zazdrościć bogactwa. SZKOLE,

Palma Vecchio zmarł w r. 1528, zostawiając w swej KTÓRA
pracowni jakie czterdzieści nieskończonych obrazów. Wy- DOSYĆ
kończyć je mieli jego uczniowie. Z tych uczniów najslaw- DZIWNYM
niejszy był Bonifazio Veronese, chociaż i Giovanni Ca- TRAFEM
riani (albo de' Busi) również doszedł do sławy i wykoń- MIAŁA
czył najwięcej niedokończonych dzieł swego mistrza. ZRODZIĆ

GIOVANNI CARIANI

1480? — 1544

Giovanni de Busi, lepiej znany jako CARIANI, uczeń
Palmy Vecchia, który w znacznej mierze wykończył niedo-
kończone dzieła nieboszczyka mistrza swego, był z pocho-
dzenia Wenecyaninem, synem jednego ze znakomitych ludzi
w Fulpiano, blisko Bergamo. Cariani był doskonale przy-
sposobiony do wykończenia dzieł swego mistrza. Naślado-
wał tak dokładnie jego styl, że niełatwą jest rzeczą orzec,
gdzie jeden się kończy, a zaczyna drugi. Jest on jednakże
słabszy w opracowywaniu cieniów i nie umie tak rysować
postaci ludzkich, jak Palma Vecchio. Arcydzieła jego znaj-
dują się w Bergamo i w Medyolanie. Ulegał on różnym
wpływowi, a dzieła, które namalował, przypisywano długo
tym artystom, których naśladował: Giorgionowi, Sebastya-
nowi del Piombo, Lorenzowi Lotto i Palmie Vecchio.

BONIFAZIO VERONESE

Wstąpił na widownię około 1510 — zmarł 1540
Bonifazio di Pitati, lepiej znany jako Bonifazio Vero-

WE
WŁOSZECH

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

nese, uczeń Palmy, zadał badaczom wiele trudów. Mieszano go z dwoma, jak się zdawało, innymi malarzami tegoż samego nazwiska, — lecz obecnie już wyjaśniono, że istniał tylko jeden artysta, noszący takie nazwisko, że zatem trzech Bonifaziów nigdy nie było.

Bonifazio di Pitati pochodził z werońskiej rodziny Pitatic i był synem żołnierza. Miał lat osiemnaście, kiedy przybył do Wenecyi, by wstąpić do pracowni Palmy Vecchio. W jego obrazach religijnych jest jeszcze mniej ducha religijnego, niż u jego mistrza. Używał tematów biblijnych w swoich „świętych rozmowach“, jako sposobności do przedstawiania świetnego i zbyt kownego życia wielkich rodzin weneckich swojego czasu, przesiadujących pod drzewami pałacowych ogrodów czy parków, na tarasach czy balkonach, gnuśnie spędzających dni leniwe i beztroskie.

Wskutek tego zyskał ogromną wziętość. Sławną jest jego *Uczta bogacza*, w Akademii weneckiej, i *Znalezienie Mojżesza*, w Brerze w Medyolanie. Są to typowe okazy jego sztuki — malowidła, przedstawiające życie pałaców, pracowicie wykończone i utrwalające na płótnie współczesne stroje i zwyczaje. Bogate i promienne jego obrazy mają w sobie nieomal wschodni przepych.

O życiu jego mało wiadomo. Pewną jest rzeczą, że zdołał pałac Camerlinghich w Wenecyi. Wybitnie subtelny kolorysta, doskonale odczuwający pejzaż, był Bonifazio szczerym Wenecyaninem. Jak go zajmowało życie współczesne, widzimy na dwunastu *Zatrudnieniach sielskich*, przez dwa naście miesięcy roku, znajdujących się obecnie w zbiorach Layarda w Wenecyi.

Obdarzony wytrawnym zmysłem kompozycyjnym i cudownie ścisłym poczuciem równowagi, zestawiał swoje postaci z rzadką mocą i malował rzetelnie i pewnie. A czynił to wszystko bogatemi, doskonale weneckimi barwami.

XXII

BONIFAZIO VERONESE

? — 1540

SZKOŁA WENECKA

„*SW. BARBARA*“

(Lwów, ZBIORY PROF. WŁ. ŁUKASIEWICZA)

XXII

BONIFAZIO VERONESE
— 5 —
1940

SZKOŁA WENECKA

„SW. BARBARA“

(Lwów, Zbiory Prof. Wł. Łukasiewicza)



M A L A R S T W A

Postać jego została niedawno wywikłaną z poplątanej O MA-
sieni przekonani o trzech Bonifaziach — Bonifazio I, II i III, LARZU
jak ich nazywano. Co do Bonifazia III, wykryto, że jest PIĘKNYCH
to młodszy Giacomo Palma, syn Antonia Palmy, który WENE-
ożenił się w r. 1544 z siostrzenicą Bonifazia, a znany jest CYANEK
lepiej jako „Palma młodszy“. Palma Vecchio był mu stry- I O JEGO
jecznym dziadkiem. Ten to Giacomo Negretti, zwany PALMA SZKOLE,
GIOVANE (urodził się w r. 1554, a umarł w 1628), był ty- KTÓRA
pem artystów, którzy sprowadzili schyłek sztuki weneckiej. DOSYĆ

Bonifazio przekazał swe zalety kolorystyczne i pejza- DZIWNYM
żowe swemu świetnemu uczniowi, JACOPO BASSANO, a także TRAFEM
przypuszczają, że TINTORETTO uczył się tajemnic swej sztuki MIAŁA
w jego pracowni. ZRODZIĆ
TWÓRCĘ
REALIZMU
WE

BASSANO
1510—1592

Kształcąc Jacopa da Ponte, który miał zdobyć sławę WŁOSZECH
jako IL BASSANO (bo urodził się w Bassano), mógłby był
Bonifazio, gdyby mu danem było wejrzeć w przyszłość,
objawić swemu uczniowi wielkie przeznaczenie, albowiem
silna sztuka Bassana, pewność w używaniu jej narzędzi,
śmiałe stosowanie wielkiej ilości farby, nabieranej na pen-
dzel (co się nazywa „gęste impasto“), zmysł dramatyczny
i dramatyczne stosowanie wymownego światłocienia, pod-
noszące moc jego sztuki, umieszczanie z upodobaniem wieś-
niaków i zwierząt na obrazach, — wszystko to wywarło wiel-
kie wrażenie na El Greco. Przez niego przyczynił się Bassano
w niemałym stopniu do ukształtowania sztuki Velazqueza,
który za pośrednictwem El Greca przejął wiele od niego
i od Tintoretta. Jak głębokie wrażenie wywarł Bassano na El
Greca, to widzimy na wczesnych dziełach Hiszpana, o któ-
rych trudno tu mówić szczegółowo. *Chrystusa i weksla-
rzy*, obraz, należący do sir Fryderyka Cooka, długo

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY

OGROJEC
SZTUKI

W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

przypisywano Bassanowi, teraz atoli najlepsi badacze twierdzą, że jest to dzieło El Greca.

Bonifazio Veronese przekazał Bassanowi nie tylko swe zalety kolorystyczne i pejzażowe, lecz także swój świecki stosunek do tematów religijnych; można nawet powiedzieć, że Bassano był jeszcze większym od tamtego realistą i traktował swoje tematy jeszcze bardziej jako wyłączny pretekst do przedstawiania otaczającego go życia, jak również, że okazał głębsze, niż Bonifazio Veronese, umiłowanie krajobrazu.

Bassano kochał swe rodzinne miasto i życie okalających je wsi. Zaledwie ukończył naukę, aż oto skwapliwie wraca do domu, osiada w mieście, w którym ujrzał światło dzienne, mieszka tam i pracuje aż do śmierci w r. 1592. Nawet pochlebne wezwanie na dwór cesarski nie zdołało go wyrwać z rodzinnego gniazda.

Bassano rzadko malował portrety; Londyn posiada jeden. Jego czterej synowie doszli wszyscy po jego śmierci, jako malarze, do wielkiej wziętości, zdolności ich atoli nie mogły nawet równać się z geniuszem ojca; przeszli tylko dobrą szkołę i zdobyli dobrą technikę. Imiona ich są: Francesco Bassano, Leandro Bassano, Giovanni Battista Bassano i Girolamo Bassano. Należy uważać i nie mieszać ich z ojcem, albowiem naśladowali jego styl bardzo dokładnie. Wszyscy oni malowali z rzadkim talentem krajobrazy i sceny z życia ludu.

Wczesne dzieło Bassana — *Pasterze, składający dary*, w Hampton Court, jest zdumiewająco nowożytnie w swym realizmie i zainteresowaniu się życiem wsi, którą sercem miłował, w opracowaniu zwierząt i wieśniaków, w krajobrazie i w szerokości pomysłu.

Prócz tego, że Bassano, obok Tintoretta, był poprzednikiem Velazqueza i wielkiej hiszpańskiej szkoły malar-

M A L A R S T W A

skiej, był on jednym z twórców krajobrazu nowożytnego. O MA-
Wykształcony przez Bonifazia i w pewnej mierze zależny LARZU
od Tycyana, wróciwszy do swego rodzinnego miasta, po- PIĘKNYCH
łożonego wśród Alp kadorskich (Cadore), był on oddany WENE-
sam sobie i rozwinął zupełnie oryginalny styl, który jest CYANEK
dziwnie pokrewny Holendrom. I zajmującą jest rzeczą, że I O JEGO
jego szeroki styl rozwinął się z latami w potężne *chiaroscuro* SZKOLE,
ciemnych cieniów i świetnych światel, pokrewne Rembrand- KTÓRA
towi. Jak Holendrzy, tak i on się zadowalał malowaniem DOSYĆ
swojskich scen z otaczającego go życia, — a wkońcu do- DZIWNYM
szedł do tego, że wyrzucił zupełnie figury i malował wne- TRAFEM
trza ze sprzętami domowymi i kuchennymi, kota, psa lub MIAŁA
martwą naturę, w duchu wybitnie holenderskim, wyprze- ZRODZIĆ
dzając w ten sposób Chardina. On również wykrył tę wy- TWÓRCĘ
borną gamę barw, tkwiących w szarości, chociaż w całej REALIZMU
pełni odczuwał bogaty i świetny koloryt. Podobnie, jak WE
Holendrzy, przyjmował krajobraz taki, jaki przed nim się WŁOSZECH
rozpościerał, i zadowalał się nim, nie myśląc wcale przera-
biać go dla potrzeb swojego pomysłu. Był pierwszym Wło-
chem, który tak czynił. Wyposażony świetnym zmysłem ko-
lorystycznym (barwy jego cudownie wytrzymały wszelkie
zakusy czasu), odwrócił się Bassano od wielkiego stylu swo-
jego czasu i stworzył sztukę żywą, która jest wielce ujmu-
jąca i przekonywująca. Nazwisko Bassana będzie kiedyś
cieszyło się większą, niż dzisiaj, sławą.

Kilka dzieł Bassana jakoteż jego synów znajduje się w Akademii weneckiej. Bergamo, Medyolan i jego rodzinne Bassano posiadają ich również sporo, a szczególnie wiele ma ich Wiedeń. Hampton Court posiada ich nie mniej, niż dziesięć.

ROZDZIAŁ XVII

ZAJMUJĄCY SIĘ TYMI, KTÓRZY UCZYLI SIĘ TAJEMNIC SZTUKI W PRACOWNI TYCYANA

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Dobrze będzie wrócić teraz na chwilę do uczniów zmarłego Tycyana. Z tych, którzy uczyli się tajemnic sztuki w jego pracowni, tylko jeden stanął obok niego swoją świetnością, ten, który go przeżył — TINTORETTO, ale zato PARIS BORDONE doszedł do znacznego rozgłosu.

BORDONE
1495—1570

Urodzony w Treviso w roku 1495, przybył Bordone do pracowni Tycyana jako czternastoletni chłopak. Jeśli mamy polegać na Vasarim, to wytrwał u Tycyana jedynie krótki czas i, co wydawałoby się trochę niezwykle u tak młodego chłopca, zamiast rywalizować z manierą Giorgiona, naśladował go, o ile tylko stać było jego zdolności. Ponieważ musiało to być w roku 1509 lub 1510, a zaraza porwała nieszczęsnego Giorgiona w r. 1510, przeto najprawdopodobniej starszek Vasari napłótl trzy po trzy. Jest rzeczą dosyć możliwą, że, podobnie jak wszyscy, którzy zetknęli się z wielkim, genialnym Giorgionem, przejął się i on głębokim dla niego uwielbieniem; lecz, ponieważ Tycyan w tym czasie był sam w zupełnej niewoli u Giorgiona i malował po giorgionowsku, cóż bardziej podobnego do prawdy, niż to, że sztuka młodzieńczego Bordona musiała być bardziej pokrewna sztuce Giorgiona, niż tej, którą Tycyan rozwinął dopiero później?

Nie jest wszakże rzeczą łatwą osądzić w całej pełni

M A L A R S T W O

działalność Bordona. Wiele jego dzieł zniszczało, a to, O TYCH, czego brak, trudno sobie wyobrazić. Z malowideł ścien- KTÓRZY nych, których wiele wykonał w Wenecyi i jej okolicy, nic SIĘ UCZYLI nie pozostało do naszych czasów. Żyje on wśród nieśmier- TAJEMNIC telnych jako malarz portretów, — w tem atoli, co uczynił jako SZTUKI portrecista albo malarz rodzajowy, a co do dzisiejszego W PRA- dnia istnieje, mało widać poetycznych zdolności Giorgiona. COWNI Akty jego mówią, że był uczyniony z grubszego tworzywa TYCYANA i jego lepsze cechy widnieją raczej w umiejętnem oddawaniu piękności ciała, niż w malowaniu form.

Mimo to zdolności jego były niepospolite i ceniono go za jego czasów zupełnie sprawiedliwie. Wezwano go mianowicie w roku 1538 na dwór króla francuskiego, Franciszka I, gdzie wpływ jego jest bardzo wyraźny. Wykonał on tam wiele portretów, a król zaszczycił go zaliczeniem do stanu rycerskiego. Wracając do domu, wstąpił Bordone do Augsburga, gdzie namalował dekoracye w pałacu, który był własnością wielkich kupców, Fuggerów. Dzieła te zaginęły zupełnie.

Najsławniejszem dziełem Bordona jest *Rybak*, przedkładający doży pierścień św. Marka, dzieło, które wisi w Akademii weneckiej. Wielkie to malowidło przyniosło Bordonowi uszczypliwy rozgłos, że był twórcą jednego tylko obrazu. Wiele jego dzieł tak długo przypisywano mistrzowi jego, Tycyanowi, że na podstawie tego pięknego komplementu prawdopodobnie ograbiono go z najlepszych po *Rybaku* płócien — jest jednak rzeczą bardzo możliwą, że jedno lub dwa z nich zostaną na zawsze przy Tycyanie. Świetny kolor i dostojność jego kompozycyi, delikatna różowość ciała na obrazach, purpury, karmazyny i mieniające się kolory w pomiętych fałdach draperyi — to są typowe jego zalety. Zestawienie z sobą dwóch jego dzieł: *Rybaka* z *Sądem*, dowodzi, że przecież nie zawsze stał na jednej

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

i tej samej wyżynie. Poczucie wspaniałości, które Bordone objawia w *Rybaku*, jest wybitne. Uważają to dzieło za jeden z największych obrazów ceremonialnych Odrodzenia weneckiego — i istotnie, niewiele brak mu do tego.

Jedynym znanym uczniem Bordona był FRANCESCO DE DOMINICIS albo CAPRIOLI, rodem z Treviso, który wykształcił się na stylu Giorgiona.

ANDREA MELDOLLA
zwany SCHIAVONE
1522 — 1582

ANDREA MELDOLLA, którego nazywają też „SCHIAVONE“, przeżył sześćdziesiąt lat, w takim samym stopniu szarych i pełnych nędzy a zaniedbania, jak świetnemi i szczęśliwemi były lata innego ucznia Tycyanowego, Bordona. Urodzony w Sebenico (Schiavone) z pospolicznych rodziców, był Andrea Meldolla jednym z tych licznych Dalmatyńców („Schiavone“), którzy przybywali do Wenecyi z przeciwnych wybrzeży Adryatyku, szukając szczęścia na świetnym dworze „Królowej Adryatyku“. Sztuce tego znakomitego człowieka nie brakło uznania największych mistrzów owego czasu. Tintoretto podziwiał go ogromnie. I musiał to być niepospolity artysta, skoro o nim taki Tintoretto mógł powiedzieć, że każdy malarz powinien mieć w swej pracowni jakieś dzieło Schiavona, aby na niem uczyć się doskonałego kolorytu. W samej rzeczy, błędny rysunek okupuje u niego w zupełności głębia i bogactwo barw, przejrzyistość tonów, żarzące się światła i świetliste cienie. Nie miał, niestety, szczęścia do protektorów, nie mógł u nich znaleźć uznania. Życie jego było jednym pasmem nędzy, a geniusz jego, nie mogący wzbić się na podciętych skrzydłach w górę, musiał zadowalać się malowaniem skrzyń (cassone) i podobnych im sprzętów domowych. Nic też dziwnego, że, kiedy

M A L A R S T W A

umarł, w jego własnej skrzyni było za mało, żeby go było
za co pochować.

Do naśladowców Tycyana, jeśli nie do jego uczniów,
należał POLIDORO LANZIANI, zwany POLIDORO VENEZIANO
(1515? — 1565), którego dzieła uchodziły częstokroć za
dzieła jego wielkiego mistrza.

Innym zdolnym naśladowcą Tycyana jest DOMENICO CAM-
PAGNOLA. Rysunki jego są w samej rzeczy z takim powo-
dzeniem ugruntowane na rysunkach mistrza, że niektórzy
słusznie podejrzewają, jakoby wielka liczba z tych, które
posiada Luwr i British Museum, a które przyznaje się
Tycyanowi, były dziełem jego ręki. Że pracował razem
z Tycyanem, to rzecz niewątpliwa.

DOMENICO CAPRIOLI, działający od r. 1518 do 1560,
ukształtował swoją sztukę na Tycyanie, Bordonie, Porde-
nonie i innych wielkich malarzach owego czasu.

O TYCH,
KTÓRZY
SIĘ UCZYLI
TAJEMNIC
SZTUKI
W PRA-
COWNI
TYCYANA

ROZDZIAŁ XVIII

W KTÓRYM PORZUCAMY NA JAKIŚ CZAS WENECYĘ, BY ZABŁĄDZIĆ DO BRESCII I NALEŻĄCYCH DO NIEJ PROWINCYI

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

W Brescii i jej okolicy wyrosła prowincjonalna szkoła malarska, na którą wywierali wpływ artyści miejscowi, co kształcili się w Wenecyi lub wyrobili się na Wenecyanach. Z nich CIVERCHIO (1470?—1544), uczeń Foppy, ulegający także wpływom Zenalego i Leonarda da Vinci, i niejaki FLORIANO FERRAMOLA mogą uchodzić za założycieli tak zwanej „szkoły Brescii“. Z pracowni Floryana Ferramoli, jednego z tych miejscowych malarzy Brescii, wyszła mała grupa artystów, z których najgłośniejszymi są MORETTO i ROMANINO. Zdaje się, że równorzędnie z nimi pracował SAVOLDO, jeśli już nie był rzeczywistym uczniem Ferramoli.

O tym GIROLAMO SAVOLDO, który urodził się około 1480, a umarł około 1548, wiemy bardzo mało. Urodzony w Brescii, przybył jako młodziutki chłopczyzna do Wenecyi, gdzie widział i studyował dzieła Belliniego, Giorgiona, Tycyana, Palmy Vecchio i Lotta, chociaż nie wiadomo, czy w której z ich pracowni się kształcił. Na szczęście dla siebie zachował swój osobisty sposób patrzenia na świat, poezya zaś i przyroda były mu przewodnikami w świecie sztuki. Tak doszedł do mistrzostwa w dziedzinie bogatego, chociaż nieco ciemnego, harmonijnego kolorytu. W Turynie znajduje się *Adoracya pasterzy*, stanowiąca dobry typ jego sztuki, zbiory zaś Layarda w Wenecyi mają bogato barwnego *Św. Hieronima na pustyni*. W Hampton Court znajdują się dwa jego obrazy, z których jednym jest *Święta Rodzina*. Jest on również reprezentowany w Medyolanie,

XXIII

MORETTO

1498?—1555

SZKOŁA WENECKA

„*SW. JUSTYNA*”

(WIEDEŃ, MUZEUM NADWORNE)



M A L A R S T W O

Wenecyi i Berlinie. Istnieje przypuszczenie, że Savoldo mógł być uczniem Francesca Bonsignoriego.

Urodził się i umarł w Brescii, a wykształcił się pod Ferramolą GIROLAMO ROMANI, znany jako ROMANINO (1485? do 1566). Ulegał on także wpływowi swego rodaka z Bre- scii, Savolda. Doszedłszy do wieku męskiego, Romanino udał się również do Wenecyi, gdzie uległ wpływowi Gior- giona i Tycyana. Sztuka Romanina zawiera się w granicach znacznego mistrzostwa. Jego wielka *Pietà* w Berlinie wodzi, że był zdolnym do wysokiego lotu. Również Bre- scia i Padwa posiadają dzieła, które przynoszą mu zaszczyt.

Naśladowcą Romanina ze szkoły Brescii był CALISTO PIAZZA DA LODI, który działał między r. 1521 a 1562. Do- stał się on pod wpływ wielkich Wenecyan i uległ w szcze- gólności wpływowi Pordenona.

Uczniem Romanina był GIULIO CAMPI (1500?—1572), który również ulegał kolejno wpływowi Parmigiana, Lotta, Tycyana i Dossa. Był on z tak zwanej szkoły kremońskiej. Największym atoli uczniem Ferramoli, który miał w przy- szłości zasłynąć jako „murzynek z Brescii“ — „Moretto da Brescia“, był Alessandro Bonvicino.

MORETTO 1498?—1555

ALESSANDRO BONVICINO urodził się w Rovato, w pobliżu Brescii, około r. 1498, a jest lepiej znany ze swego prze- zwiska MORETTO czyli murzynek. Dzieła Moretta można wi- dzieć głównie w jego rodzinnem mieście, gdzie wyuczył się swej sztuki u miejscowego artysty, Ferramoli. MORETTO DA BRESCIA uległ wielce wpływowi swego współucznia, Roma- nina, i towarzysza i współobywatela, Savolda, jak również dzieł Tycyana i Lotta. Nie był nigdy w Wenecyi, w obra- zach atoli Tycyana i Lotta znalazł wizję wenecką, z którą

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

skojarzył swój srebrzysty koloryt, stojący w wybitnym przeciwieństwie do złocistego kolorytu Tycyana. A chociaż w późniejszych latach kolory jego stały się bardziej złocistymi, to urok jego leży przecież w tonach srebrzystych. Tak tedy, chociaż prowincjonalne wykształcenie pozbawiło go może w pewnej mierze poczucia stylu i dramatycznego pierwiastka w sztuce, których mu mogła użyć tylko sztuka wenecka, to z drugiej strony doprowadziło go do stworzenia stylu osobistego, który jest pod wielu względami bardziej zajmujący.

Moretto był głęboko pobożny, a jego obrazy religijne wykazują czasami aż przesadne pod tym względem wzruszenia. Pobożne obrazy swoje wykonywał z żarliwym uczuciem, zupełnie różniącym go od wielu większych malarzy weneckich. *Św. Justyna*, w Wiedniu, jest najwyższem jego dziełem kolorystycznym, a Londyn posiada bardzo subtelny obraz ołtarzowy, *Św. Bernardina z Sieny*. National Gallery posiada również dwa jego piękne portrety, oba nazwane: „*Szlachcic włoski*“; jeden z nich ma na swej czapce motto: „Pragnę Julii“. Kościoły w Brescii posiadają wiele obrazów religijnych Moretta.

Moretto doszedł w swej sztuce do rzadkiego dostojęstwa i był wyposażony całkowitym weneckim zmysłem kompozycyjnym, czego dowodzi w *Uczcie Faryzeusza* (inaczej *Chrystus w domu Lewi*), w *S. Maria della Pietà* w Wenecyi, w którym to obrazie kojarzy szczęśliwie swój prowincjonalny styl z Brescii z wpływami weneckimi, w przepychu zaś i świetności wyprzedza Paola Veronese. Romanino pracował z nim razem nad freskami u św. Jana Ewangelisty, jak również w Weronie. Moretta cechowało czysto weneckie zamiłowanie do malowania materii i budowli. Wielce go radowały barwy jedwabów, atlasów, bro-

M A L A R S T W A

katów i wełny. Szczyt swój osiągnął (około 1530) w *Ma-*
jestacie św. Małgorzaty, w San Francesco w Brescii.

Z pracowni Moretta miał się wyłonić świetny jego uczeń,
sławny w przyszłości jako Moroni.

MORONI
1525?—1578

GIOVANNI BATTISTA MORONI, albo GIAMBATTISTA MORONI
(nie należy go mieszać z malarzem Morone!) urodził się
w Bondio, pod Albino, w krainie Bergamo. Chociaż kształ-
cił się u Moretta, niewiele przejął z pobożności swego
mistrza i trzeba wyznać, że mnogie jego obrazy religijne
są malowane wedle przepisów Moretta, ale nie wedle jego
ducha. Miał on wszakże osiągnąć sławę jako portrecista.
Lorenzo Lotto wpłynął, zdaje się, na wszystkich tych ma-
larzy z Brescii i na Moronim widać jego dodatni wpływ.

Moroni zyskał wziętość bardziej jako malarz mężczyzn,
niż kobiet. Zarzucano mu, że malował raczej zewnętrznego
człowieka, niż charakter. Choćby tak było rzeczywiście,
to malował on tego zewnętrznego człowieka zdumiewająco
dobrze, jak n. p. owego sławnego *Krawca*, z National
Gallery, która posiada wiele portretów jego pędzla. Sława
Moroniego zachowała zawsze charakter lokalny; poza We-
necją, Bergamo i okolicą był on nieznaną aż do najnow-
szych czasów, wskutek czego wiele jego portretów przy-
pisywano innym — Tycyanowi, Morettowi i t. d.

Rozgłos Moroniego ograniczył się miastem Bergamo,
gdzie umarł dnia 6 lutego 1578 i gdzie można oglądać
jego najlepsze dzieła — nie miał bowiem uczniów, któ-
rzyby nazwisko jego roznieśli po świecie. Razem z nim
umarła i jego sztuka.

PORZU-
CAMY NA
JAKIŚ CZAS
WENECYĘ,
BY ZABŁĄ-
DZIĆ DO
BRESCII

I NALEŻĄ-
CYCH DO
NIEJ
PROWINCYI

ROZDZIAŁ XIX

W KTÓRYM ZACHODZIMY DO PARMY, GDZIE ODKRYWAMY
GOREJĄCY GENIUSZ

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
WWENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Dziadkiem artystycznym sztuki modeńskiej był Squarcione — albowiem Bianchi był w Ferrarze uczniem Squarcionowego ucznia, Cosima Tury z Ferrary, i on to przeniósł zasady szkoły padewskiej do Modeny.

O Francesco Bianchim, znanym jako Frari albo „Il Frarre“ — Ferraryjczyk — (1457—1510), nieomal mniej wiadomo, niż o jego dziełach, które można oglądać głównie w Modenie, chociaż Wallace Collection w Londynie posiada jego *Temat alegoryczny*, a Luwr posiada jego arcydzieło, obraz ołtarzowy *Najświętsza Panna z Dzieciątkiem na tronie i dwoma świętymi*. Można go, jeśli się spodoba, nazywać założycielem szkoły modeńskiej, gdyż sztuka Modeny głównie w nim się wyraziła, był on atoli Padewczykiem (albo, co znaczy to samo: Ferraro-Bolończykiem) i pochodził od Squarciona, Mantegnii i Tury. Zajmuje on nas przedewszystkiem nie swojemi dziełami, lecz dlatego, że do jego pracowni w Modenie przybył z Parmy, by wykształcić się w tajemnicach sztuki malarzkiej, niejaki Antonio Allegri da Correggio, który miał stać się nieśmiertelnym jako CORREGGIO. Bianchi porzucił Ferrarę i osiedlił się w Modenie w 1480 r.

CORREGGIO

1494 — 1534

ANTONIO ALLEGRI DA CORREGGIO, albo, jak świat go zna, CORREGGIO, pochodził z innego jeszcze miasta, niż jego nau-

M A L A R S T W O

czyciel z Parmy — i oto niektórzy stworzyli sobie tak ZACHO-
zwaną „szkołę parmeńską“, która w gruncie rzeczy różni DZIMY DO
się tyle od swej macierzystej szkoły padewskiej, ile i mo- PARMY,
deńska z Bianchim. Jak Mantegnę można nazwać chlubą GDZIE OD-
wczesnej szkoły padewskiej innemi słowy, Padwy, — zapłod- KRYWAMY
nionej przez Florencję i Wenecję, o tyle, o ile można GOREJĄCY
działalność Padwy oddzielić od wczesnej sztuki weneckiej — GENIUSZ
tak samo można Correggia nazwać jej pełnym rozkwitem,
choć jest on bardziej dziecięciem Wenecyi, gdyż sztuka
jego, cele i sposób patrzenia na świat zrodzone są z du-
cha Wenecyi. Mimo to zajmuje on miejsce odrębne i jest
osobą niezależną od całej reszty Włoch. Z Florentczykami
i Umbryjczykami nie ma nic bezpośrednio wspólnego. Ko-
loryt ma zdumiewająco oryginalny. Cała jego indywidual-
ność jest zupełnie różna od innych.

Niejakiemu Pellegrino Allegri, sukiennikowi z małego
miasteczka Correggio, tuż obok Modeny, powiła jego żona,
Bernardina, synka, którego nazwali Antonio Allegri. Stąd
to od rodzinnego swego miasta znany jest jako Antonio
Allegri da Correggio, albo krótko CORREGGIO. O jego chło-
pięctwie i wczesnej młodości wiemy tylko tyle, że najpierw
udał się do swego wuja, Lorenza, malarza, którego nauka
musiała być bardzo marna, gdyż, chcąc namalować lwa,
malował kozę i podpisywał „lew“. Potem przeszedł do
nieznacznego malarza miejscowego, niejakiego ANTONIA BAR-
TOLOTTI, by nauczyć się od niego tajemnic sztuki — i tak na-
zwisko Bartolottiego, dzięki temu, że był drugim mistrzem
Correggia, nie popadło całkowicie w kurz zapomnienia.
Od Bartolottiego przeniósł się młody Correggio do FRAN-
CESCA BIANCHIEGO, do leżącej w pobliżu Modeny. U Bian-
chiego, ucznia Tury, młody Correggio kształcił się niewąt-
pliwie w tradycyi ideałów padewskich, stworzonych przez

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Squarciona, i młodzieniec musiał równie dobrze widzieć dzieła Mantegni, jak wiele słyszeć o nich. Jakakolwiek była jego szkoła, to w każdym razie młody Correggio musiał wiele zapowiadać, gdyż 30 sierpnia 1514 r. dwaj wielcy znaczący w Correggio mężowie, syndyk i notaryusz, przy-
szli do domu szanownego obywatela Pellegrina Allegriego na Borgo Vecchio małego miasteczka, by zaofiarować młodzieńskiemu Antoniowi sto dukatów za namalowanie obrazu do wielkiego ołtarza w kościele Franciszkanów. Pięćdziesiąt dukatów miano mu wypłacić jako zadatek, resztę zaś po oddaniu dzieła. Tak przyszło do tego, że młody, dwudziestoletni Antonio Allegri zaczął malować w Correggio obraz ołtarzowy dla Braci Mniejszych, a skończył go w kwietniu 1515 r. Obraz ten, *Najśw. Panna z Dzieciątkiem na tronie, z św. Franciszkiem, św. Antonim Padewskim, św. Janem Chrzcicielem i św. Katarzyną z Aleksandryi*, można dziś oglądać w Dreźnie, gdzie jest również kilka dzieł najlepszych Correggia.

Dostatecznie jasno widać z tego obrazu, że Correggio znał dzieła Mantegni. Na mapie można sprawdzić, że na zachód od Correggia leży Parma, na południe Modena, a na wschód Ferrara, sławna jako protektorka sztuk pod rodem Este. Na północ leży Mantua, dokąd Lodovico Gonzaga zawezwał Mantegnę około r. 1460 i gdzie Mantegna żył jako malarz nadworny aż do śmierci. Na dworze Ludwika Gonzagi namalował Mantegna, jakżeśmy to już widzieli, freski w zamku książęcym, wielki *Tryumf Cezara* i wielki obraz ołtarzowy dla kościoła Matki Boskiej Zwycięskiej, znajdujący się obecnie w Luwrze. Wpływ tego obrazu Mantegni (*Matka Boska Zwycięska*) na pierwszy sławny obraz ołtarzowy Correggia w jego rodzinnym mieście jest niezaprzeczony. Mantegni Marya Panna, utrzymana w stylu Squarciona, siedzi na tronie pod łukiem, strojnym w gir-

M A L A R S T W A

landy, i wyciąga prawą rękę, błogosławiąc postać donatora; ZACHO-
Correggio zaś powtarza też samą postać i niemal tak samo DZIMY DO
umieszcza Madonnę. Również trudno nam oprzeć się po PARMY,
kusie i nie stwierdzić, że Correggio widział także sfinksowy GDZIE OD
uśmiech Leonarda da Vinci. KRYWAMY

Naukowi znawcy oznaczyli w ostatnich czasach dokład- GOREJĄCY
nie dzieła Correggia. Tak warto zauważyć, że mały obraz GENIUSZ
Najśw. Panna z Dzieciątkiem i aniołami, w Ufficych we
Florencyi, długo przypisywany Tycyanowi, zaliczono do dzieł
Correggia z wczesnej młodości, namalowanych przed dwu-
dziestym rokiem życia, również pod wpływem Mantegni.
To samo stało się w Medyolanie z Frizzonich *Małżeństwem*
św. Katarzyny, Crespich *Natività* i Bologninich *Ma-*
donną, — w Pawii z Malaspinów *Madonna*, — w Mode-
nie z Camporich *Madonna*, z piękną *Najśw. Panną z Dzie-*
ciątkiem i św. Elżbietą oraz św. Janem, ks. Hohenzollerna,
w którym to ostatnim obrazie Correggio już ujawnia swój
własny dobór typów, chociaż komponuje jeszcze w stylu
Mantegni. Dalej należą tu Bensona *Chrystus, żegnający*
swą Matkę przed męką, i Lorda Ashburtona *Św. św. Marta,*
Marya Magdalena, Piotr i Leonard.

Otóż całokształt jego wczesnych dzieł wykazuje naukę
Bianchiego z dodatkowym wpływem Mantegni. Nie można
też spuszczać z uwagi drugiego prawdopodobnego faktu,
dotyczącego wczesnych lat Correggia. Musiał on oczywiście
być w swej młodości w Mantui, by tam oglądać dzieła
Mantegni, lecz prawdopodobnie zobaczył tam także łągo-
dniejszą i wdzięczniejszą sztukę Lorenza Costy, co zajął
miejsce Mantegni na dworze książęcym w r. 1509, czemu
w znacznej mierze przypisać należy, że Correggio wcześniej
odwrócił się od surowości Mantegni. Od dwudziestego
roku życia, w którym namalował *Najśw. Pannę z Dzie-*
ciątkiem i św. Franciszkiem dla Minorytów, wszedł Cor-

H I S T O R Y A

WSPA- reggio w swój okres przejściowy — okres, w którym ura-
NIAŁY biały własny swój styl i sztukę, opierając się na tradycji.
OGROJEC Widzieliśmy już, jak stosował swe indywidualne typy i od-
SZTUKI rzucił kierunek swego mistrza, aby wyrazić własną swoją
W WENECYI wizyę. Wybitnie osobisty sposób wyrażania się miał się
W SZESNA- właśnie teraz w nim narodzić. Miał niebawem zburzyć dawne
STYM rusztowanie i popuścić wodzów nieskrępowanemu przez ni-
WIEKU kogo temperamentowi. Ręka jego zaczyna słuchać jego
woli; wielka i subtelna wrażliwość na grę światłocienia,
uwytatniającego kształty, miała mu oddać wyborne usługi,
gdy chodziło o wyrażenie tego wrodzonego wdzięku, któ-
rego zmysł posiadał w wielkim stopniu.

Odpoczynek w Egipcie (1515—1517), w Ufficych we Florencyi, — rozkoszna *Zingarella* w Neapolu, w której Marya pośród lesistej krainy pochyla się nad śpiącym Chrystusem, a mały długouchy królik przygląda się temu ciekawie, — *Św. Rodzina z św. Jakóbem*, albo, jak się ten obraz jeszcze nazywa, *Najświętsza Panna z Dzieciątkiem i św. św. Jakóbem i Józefem* (1515 — 1517), obecnie w Hampton Court — i przepiękna *Najśw. Panna z dwójgiem dzieci*, tak zwana *Madonna Casalmaggiore* (1515 do 1517), w Prado, w Madrycie, ukazują Correggia, głęboko przejętego czarem i urokiem młodego macierzyństwa, a zarazem dowodzą, jak zdumiewająco dobrze był wyćwiczony w swej umiejętności. *Madonna del Latte*, w Budapeszcie, i jej sławna replika w petersburskim Ermitażu powtarzają to zainteresowanie się radością macierzyństwa, które panuje w świtającej sztuce Correggia. Londyn posiada inny piękny okaz tego samego uczucia w sławnej jego *Vierge au Panier*, albo *Madonna della Cesta* (1518—1519), zwanej tak od kosza z łożyny, stojącego obok N. P. Maryi, która siedzi z Dzieciątkiem, co w małej, krótkiej koszulinie szamoce się na łonie matki, pragnąc zejść i bawić się.

XXIV
CORREGGIO
1494 — 1534

SZKOŁA PARMEŃSKA
*„MERKURY UCZY AMORA
W OBECNOŚCI WENERY“*
(LONDYN, GALERYA NARODOWA)



M A L A R S T W A

Naraz wydobywa artysta ze swej sztuki zupełnie nowy ZACHODZIMY DO ton. Cała pracowita maniera i formalistyka obrazów ołtarzowych Correggia z mantegnowskiej jego młodości poszła PARMY, precz. Nowe cele, nowy sposób patrzenia i wyborna umiejętność ręki w wyrażaniu tych nowości objawiły się nie tylko GDZIE OD- Correggiowi, ale i całej sztuce przyszłych wieków. Był to KRYWAMY GOREJĄCY temat zupełnie prosty: radość młodego macierzyństwa — GENIUSZ ale cóż to za temat! Formalistyka i stare tradycje odpadły precz zupełnie. Miejsce ich zajęła matka z boskiem dzieckiem, a oboje, i matka i dziecko, radują się życiem. Zauważmy artystyczne ujęcie tego faktu! Correggio odkrył zasadniczy klucz sztuki, że mianowicie artysta, używając barwy w malarskim swoim wzruszeniu, umie wywołać nią takie uczucie w widzu, jakiego sam pragnie, — i oto widzimy ideę tę przejawiającą się w jasnej, wesołej harmonii barwnej, podtrzymanej wyborną przezroczystością cieniów. W ten sposób gama jego palety stwarza uczucie radości, które się nam udziela. Dotknięcie jego pędzla jest śmiałe i szerokie; Correggio odkrył cudowny sens muzyczny, wywołany przez walory barwne w ten sposób, że ton następuje rytmicznie po tonie. Swobodne atoli władanie pędzlem nie kryje pod sobą bynajmniej niedbałego rysunku, — bo n. p. skrót miotającego się dzieciątka jest zdumiewający, charakter dziecka od ciała aż do ślicznych stópek jest zaobserwowany śmiało i bystrem okiem. Jest tu absolutny *impresjonizm* — to, co mu suggestya poddała, a boska treść wielkiej sztuki, prawo Michała Anioła, żądające, by ręka skwapliwie spełniała wolę oka, jest tu rzeczywistione. Odtworzenie ciała, akcja, forma, głębia atmosfery, otaczającej każdy przedmiot — wszystko jest doskonale odtworzone. W dwudziestym czwartym roku życia jest Correggio zupełnym mistrzem swej sztuki. Zdobył przezroczyście powietrze i jest tłómaczem nastroju dnia i nastroju ludzi.

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

W obrazie *Madonna z koszykiem*, który wisi po dziś dzień w Londynie, wykazuje Correggio taki postęp w języku, którym może się wyrażać malarstwo, jaki miał stworzyć cały wysiłek nowożytny. Z razu nie umiano tego dostrzedz, nie rozumiano go; lecz właśnie tak, jak Michał Anioł z całym ogromem swych niezrównanych zdolności uzupełnił i zamknął swem potężnem dziełem wielkie wrota za sztuką włoską, która go poprzedzała, tak samo Correggio, zrozumiawszy lepiej właściwe znaczenie sztuki, otworzył jej wrota do dalszych zdobyczy, — tylko, że do tych zdobyczy było jeszcze daleko.

Być może, że jeszcze farby nie wyschły na płótnie, przedstawiającem *Madonnę z koszykiem*, kiedy zbliżyło się do Correggia wielkie powodzenie. Sława jego, jako malarza, już wyraźnie zaczęła przekraczać granice jego rodzinnego miasta.

Złożyło się tak szczęśliwie, że ksieni klasztoru św. Pawła z Parmy, zakonu arystokratycznego o niezbyt surowej regule, Donna Giovanni Piacenza, zapragnęła, żeby jej salę przyjęć ozdobił freskami zdolny i młody artysta z Correggio, o którym już słyszała od dawna, a wszak Parma leży blisko Correggio. Herb ksieni stanowiła tarcza z trzema księżycami na nowiu — a cóż mogło być lepszym w tym wypadku motywem do fresków, jeśli nie łowczyni Dyana, bogini czystości? W każdym razie młody Correggio przybył do Parmy w lipcu 1518 r. i w ciągu jednego roku stworzył sławne freski w S. Paolo w Parmie. Sięgnął do skarbnicy wiedzy klasycznej, która miała mnóstwo gorących zwolenników w cywilizowanej Parmie. Nad kominkiem namalował piękną ksienię jako dziewiczą boginię na rydwanie, z uchyloną niebieską szatą, ukazującą piękne ciało; na ścianach sali przyjęć, kamery, namalował kupidyńki, bawiące

M A L A R S T W A

się różną bronią i trofeami myśliwskimi, w lunetach zaś ZACHO-
umieścił *Junonę, Minerwę, Parki, Gracye, Adonisa* i nie-DZIMY DO
uniknionego *Satyra*. Wszystko to jest radosne, ohocho, PARMY,
pełne młodej płochości, — istna mieszanina starożytnych GDZIE OD-
postaci, powiązanych zapomocą wstęg z puhami, flako-KRYWAMY
nami, girlandami i z całą resztą podobnych drobiazgów, GOREJĄCY
świadczących, że sala ta była prawdopodobnie zarazem ja-GENIUSZ
dalnią. Siostrzyczki, zdaje się, trochę za gorąco upodobały
sobie radość życia, albowiem dekret z sierpnia 1524 roku
nałożył na klasztor surową dyscyplinę i odosobnił go od
świata na długi czas, przez co uchronił może arcydzieło
Correggia od pobożnisiostwa wieku siedemnastego.

Piękna ta praca została ukończona w r. 1519 i Cor-
reggio powrócił do swego rodzinnego miasta, gdzie nama-
lował doskonały obraz, *Najśw. Pannę, uwielbiającą Dzie-
ciątka Jezus*, obecnie w Ufficyach, przedstawiający P. Ma-
ryę, jak klęczy z uwielbieniem przed maleńkim Chrystusem,
od którego bije promienne światło, oświetlające całą scenę, —
subtelny pomysł, który miał zastosować, jak to zobaczymy,
z wspaniałą mocą w większej kompozycji, w sławnej *Świę-
tej nocy*.

Obraz ten, przedstawiający cudowną dumę i radość
macierzyńską na widok dzieciątka, a znajdujący się obecnie
w Ufficyach, musiał być namalowany tuż przed małżeń-
stwem Correggia, zawartem w r. 1520 z panną z jego ro-
dzinnego miasta, córką jednego z rycerzy księcia Mantui,
Girolamą Merlini, która mu powiła w r. 1521 synka, Pom-
ponia. Również *Małżeństwo św. Katarzyny* pochodzi mniej
więcej z tegoż roku, albo prawdopodobnie przypada na rok
po urodzeniu się jego syna.

Correggio miał być niebawem powołany od ogniska
domowego do Parmy po raz wtóry, w krótkim czasie po
swem małżeństwie; — być może, że właśnie, widząc przed

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

sobą szeroko otwarte wrota powodzenia, odważył się na założenie własnej rodziny. Sława fresków *Kamery di S. Paolo* rozeszła się szeroko i Benedyktyni z Parmy, skończywszy budowę wielkiego kościoła św. Jana Ewangelisty, postanowili oddać dekorację biało wytynkowanego wnętrza młodemu Correggiowi, który zdobył tak wielką sławę w pobliskim zakonie S. Paolo. W lipcu 1520 r. wypłacono mu trzydzieści dukatów zadatku i artysta zabrał się zaraz do dzieła. Było to najobszerniejsze dzieło, jakiego się dotąd miał sposobność podjąć. Tematem było tu *Widzenie św. Jana*, a wykonał także *Chwałę Pana naszego, zaświadczoną przez apostołów i aniołów*, na wypełnionej obłokami kopule z dostojnością i mistrzostwem, które stoją w osobliwym przeciwieństwie do jego wybornej sztuki „malarza gracyi“. We wspaniałym, mocnym i śmiało wykonanym pomysle pokazał Correggio całe swe mistrzostwo w opracowaniu aktów, wywołujących wrażenie szlachetności.

Na nieszczęście wielkie dzieło, *Koronacya Madonny*, do którego następnie zwrócił się Correggio, w trybunie tego samego kościoła, zostało później zniszczone przez Benedyktynów, którzy rozszerzyli kościół. Miejsce jego zajęła kopia, wykonana przez CESAREGO ARETUSI. Pozostało zaledwie kilka fragmentów oryginalnego fresku — środkowa grupa *Chrystus i Najśw. Panna*, w Parmie, i kilka *Głów aniołów*, w zbiorach prywatnych. Mistrzowska atoli luneta z *Św. Janem Ewangelistą* pozostała nad drzwiami tego kościoła.

Wielkie te freski, rzecz zabawna, wywołały gniew mnichów, którzy zagrozili, że je zburzą. I trzeba przyznać, że Correggio był zajęty apostołami raczej jako aktami i że go bardziej obchodziły skrót, w których okazał się zdumiewającym mistrzem, niż religijna strona tego dzieła. Gorące atoli pochwały Tycyana, który przybył w parę lat

M A L A R S T W A

później do Parmy, uciszyły mnichów i zarazem pomnożyły ZACHO-
rosnącą i tak sławę Correggia. Correggio pracował nad DZIMY DO
tymi wielkimi freskami w kościele św. Jana Ewangelisty od PARMY,
lipca 1520 r. (liczył wtenczas dwudziesty szósty rok życia) GDZIE OD-
aż do 1524, to znaczy do swojego trzydziestego roku. KRYWAMY
W przeciągu tego czasu namalował również wybornego GOREJĄCY
swego mitologicznego *Merkurego*, uczącego *Kupidyna* GENIUSZ
w obecności Wenery, obecnie w Londynie (1521—1522),
i *Antiope*, obecnie w Luwrze, w których wyborna jego
umiejętność w opracowaniu aktu staje na szczycie. Dwa te
obrazy zakupił król angielski, Karol I, a po jego straceniu
sprzedał je parlament i *Antiope* przeszła do kardynała Ma-
zarinięgo, *Merkury* i *Wenus* zaś do księcia Alvy, skąd po-
szedł do Anglii w dwieście lat później.

W tym samym czasie malował Correggio jeden po dru-
gim subtelne obrazy ołtarzowe, — geniusz jego jednakże nie
zajaśniał w malowaniu okrutnych męczeństw, i jego *Mę-
czeństwo św. św. Placyda i Flavii* oraz *Zdjęcie z krzyża*,
przeznaczone dla Placyda del Bono, spowiednika papieża
Pawła III, nie należą do najlepszych dzieł jego. Serce Cor-
reggia wzruszała promienna piękność życia. Do zaduma-
nego nastroju życia wnosił on subtelność zmysłowość. W sław-
nym obrazie jego w Prado, *Noli me tangere* (1524 i 1526),
przedstawiającym Magdalenę, klęczącą w uwielbieniu przed
zmarłych Chrystusem, cała akcja jest umieszczona
pośród krajobrazu, skąpanego w mistycznym dostojeniu.

Correggio miał trzydzieści lat, gdy skończył wielkie fre-
ski w kościele św. Jana Ewangelisty, a w następnym, 1525
roku, wymalował dla modeńskiego bractwa św. Sebastjana
Madonnę i Dzieciątka z św. Sebastyanem, obecnie w Dreż-
nie, obraz, przezywany „szkołą jazdy“ z powodu nagiego
dzieciątka, siedzącego okrakiem na chmurze.

Correggiowi polecono również wykonanie fresków kopuł

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

tumu katedralnego parmeńskiego. Zaczął on tę trzecią i największą seryę fresków w r. 1526, a w swoim trzydziestym drugim. Dzieło to opracował z mniejszą prostotą i z niezupełnem powodzeniem, chociaż Tycyan przysięgał się, że jest to arcydzieło, którego wartości dorównać może zaledwie cała kopuła, pełna złota. W tych freskach, przedstawiających *Wniebowzięcie Panny Maryi*, Correggio wyteżył całą swą umiejętność, żeby pokonać olbrzymie trudności skomplikowanego zadania w śmielszym i szerszym stylu. W subtelnym tem dziele widać już lekką zapowiedź stylu *barocco*, który do takiej przesady mieli doprowadzić następni artyści włoscy.

Correggio pracował nad freskami w katedrze od roku 1526 do 1530 i w ciągu tego czasu namalował *Św. Małgorzatę*, obecnie w Dreźnie, i pełną wdzięku *Św. Katarzynę czytającą* (1526—1528), obecnie w pałacu Hampton Court. Również w ciągu tych swoich zupełnie dojrzałych lat namalował on kilka obrazów ołtarzowych, które należą do jego arcydzieł. Obraz *Madonna i Dzieciątko z św. Hieronimem*, w Parmie, nazywany przez Włochów „Il Giorno“ (Dzień), miał być namalowany tuż przed tymi latami, w r. 1523. Tu już Correggio wykazuje to zrozumienie powietrznych walorów czystej barwy, które miało być jego objawieniem dla przyszłych wieków. Opanował on florencką umiejętność prowadzenia linii i wenecki koloryt, lecz nadto dodaje do nich cechę, która jest związana z malarstwem weneckim, obcą zaś jest florenckiemu, a mianowicie przesyca swe dzieło drgającym światłem. Widział on perłowe szarości zarówno w cieniach, jak w świetle. Płótno to jaśniej przezroczyścią.

W *Natività*, zwanej także przez Włochów *La Notte* (Noc), obecnie będącej jednym ze skarbów Dreżna, namalowanej około 1529 — 1530 r., Correggio znowu stosuje

M A L A R S T W A

swój wyborny pomysł oświecenia całej sceny światłem, biją- ZACHO-
cem od Dzieciątka Jezus — a u Correggia problem malar- DZIMY DO
stwa jest zawsze problemem światła. Dzieło to, jeden z naj- PARMY,
większych twórców jego geniuszu, dramatyczne i wyborne GDZIE OD-
w założeniu, a namalowane z wytwornym mistrzostwem, KRYWAMY
jest jego wyżej sięgającym wysiłkiem w sferze religijnej. GOREJĄCY
GENIUSZ

Madonna della Scodella, w Parmie, wydaje się trochę
pospolitą po takich, jak owo, arcydziełach — w *Madonnie*
z *św. Jerzym* atoli, namalowanej między 1530 a 1533
(kiedy już freski w katedrze były ukończone) dla kościoła
św. Piotra Męczennika w Modenie, lecz teraz znajdującej
się w Dreźnie, Correggio stara się w osobliwy sposób
wrócić do swego pierwszego wielkiego sukcesu, odniesio-
nego w *Madonnie św. Franciszka* — lecz z jakąż różnicą!
Obecnie opanował już problem światła.

Correggio nie skończył nigdy kopuły katedralnej. W roku
1530, tj. trzydziestym szóstym życia, umarła mu żona i wów-
czas powrócił do Correggio. Miał jeszcze pożyć zaledwie
cztery lata: zdumiewająca działalność tego człowieka za-
wiera się w czterdziestu latach życia! Oprócz obrazów oł-
tarzowych stworzył jeszcze trzy obrazy treści mitologicznej,
które pomnożyły jego sławę. Są to: *Leda*, znajdująca się
obecnie w Berlinie, *Jo*, w Wiedniu, i *Danaë*, w Villa
Borghese w Rzymie. Zostały one namalowane dla księcia
Federigo di Mantua i przeszły przez rozmaite przygody:
wzięli je jako łup wojenny Szwedzi, później pokaleczono
je w Paryżu z powodu bigoteryi i pruderyi Ludwika, syna
regenta, a to dlatego, że w nich Correggio doskonale opra-
cował nagość, — głowa *Ledy* została zniszczona i przema-
lowana, jak również głowa *Jo*.

Correggio umarł 5 marca 1534 r. w czterdziestym roku
życia, zostawiając jedyne go syna, Pomponia, który został
miernym malarzem.

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Znaczenie Correggia w sztuce polega na zdumiewającym stosowaniu koloru w stosunku do walorów, tworzących się na przedmiotach, skąpanych w świetle czy cieniu, w zawartości atmosfery, w której ukazują się oku. Posuwa on doniosłość malarstwa poza mistrzostwo formy, w którym tak doskonałymi byli Florentczycy, i poza zastosowanie barwy jako bogatej dekoracji, w którym tak celowali Wenecyanie, używając danej barwy w należytem ustosunkowaniu do każdej innej, skąpanej w głębinie atmosfery. O tem pomówimy obszerniej, kiedy będziemy zastanawiali się nad tak zwanym schyłkiem sztuki włoskiej po Odrodzeniu i nad początkami malarstwa w Hiszpanii. Jego nagie postacie zdumiewają subtelnością tonów ciała. Correggio, zbliżywszy się ku walorom barwnym, pchnął naprzód zdolność malarstwa stwarzania głębi i harmonii zapomocą rytmu, który tkwi w czystej barwie. Był on pierwszym z malarzy nowożytnych. Wybitnem było jego poczucie perłowych szarości w ciele. Dał postaci ludzkiej taką żywotność i radość, jakiej nigdy jeszcze nie widziano w malarstwie. Był doskonałym mistrzem *chiaroscuro* — światłocienia. Był jednym z największych geniuszów w całych Włoszech.

To też daleki jest Correggio od tego, żeby przykładem swym stworzyć *rococo* u następnych malarzy włoskich. Stworzył ideę, która, próbując niepewnymi środkami posunąć naprzód zdolność wyrażania się barwami, wypłynęła wreszcie w najwspanialszych dziełach Hiszpanii i rzuciła urok na wysiłki wielu genialnych ludzi przyszłych wieków.

Jest w zwyczaju protekcyjnalne odzywanie się o nim, że nie był tak zupełnie wielki, jak ten, tamten, lub ów. Faktem jest, że Correggio był w swoim zakresie jednym z największych malarzy po wszystkie czasy. Żaden z malarzy całego Odrodzenia włoskiego nie miał takiej zdol-

XXV

CORREGGIO

1494 — 1534

SZKOŁA WENECKA

„*ŚWIĘTA NOC*“

(DREZNO, GALERYA KRÓLEWSKA)



M A L A R S T W A

ności do oddawania świetlistej gry światła i cieniów. Żaden ZACHO-
z geniuszów owego okresu nie dorównał Correggiowi w ma- DZIMY DO
lowaniu nagiego ciała. PARMY,

Sztuka jego była wesoła, radosna — i jego upodobanie GDZIE OD-
w swem własnym nazwisku Allegri, co znaczy „radosny“ KRYWAMY
(w samej rzeczy zlatynizował je i następnie podpisywał swe GOREJĄCY
obrazy Antonius Laetus), było czemś więcej, niż pięknym GENIUSZ
gestem — mieścił się w nim cały człowiek.

Jedynym wybitnym uczniem Correggia był Parmigiano.

PARMIGIANO

1504 — 1540

FRANCESCO MARIA MAZZOLA, lepiej znany jako PARMIGIANO, albo PARMIGIANINO, naśladował tak ściśle Correggia, że dzieła jego często przypisywano jego mistrzowi. Był on synem zdolnego artysty, Filipa Mazzoli, który zmarł w roku 1505, a bratankiem mniej zdolnych braci jego, MICHELE i PIERILARIO.

LELIO ORSI (1511—1586) uzupełnia artystyczny wysiłek Parmy.

ROZDZIAŁ XX

W KTÓRYM, PRZYBYWSZY DO WERONY, ZNAJDUJEMY JEJ
NAJWIĘKSZEGO GENIUSZA, KTÓRY NAS WIEDZIE Z POWRO-
TEM DO WENECYI

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

W Weronie pracował uczeń Carota, DOMENICO DEL RIC-
CIO, zwany BRUSASORCI (1494—1567), który uległ silnemu
wpływowi Tycyana, Torbida i Parmigianina. Danem mu
było wyrzec znaczny wpływ na powstającą w jego mieś-
cie szkołę młodych malarzy i zaznać znacznej sławy za
swoich czasów. Kierował on sztuką kilku uczniów, naj-
większym atoli z tych, którzy z nim pracowali, był Paolo
Cagliari.

PAOLO VERONESE
1528 — 1588

Rzeźbiarzowi czy kamieniarzowi z Weroni, niejakiemu
Gabriele Cagliari, człowiekowi niskiego pochodzenia, urodził się w r. 1528 chłopak, Paolo, piąte dziecko, a trzeci
syn, który miał stać się jednym z najślawniejszych malarzy
na świecie, jako PAOLO VERONESE. PAOLO CAGLIARI był —
jak zobaczymy — ostatnim z potężnych geniuszów ma-
larstwa weneckiego, sztuka jego wszakże nie miała by-
najmniej objawić ani śladu nawet kończącej się chwały
Wenecyi. Malował jej świetność, jej przepych i wspania-
łość w stylu doskonale dostosowanym do jej pychy i wiel-
kości. Zdolnościami kolorystycznymi, swoją mocą w wyra-
żaniu wspaniałości życia, wielkością swego stylu, staje on
obok Tycyana. Dorównuje Tintoretowi i Tycyanowi nie-
zawodną zdolnością kompozycyjną, która wyraża szerokość

M A L A R S T W O

i pełnię artystycznego motywu z rzadką mocą, co przyświecała jako przykład całym wiekom. Pewna część krytyki umieszczała Paola Veronese na podrzędnym w stosunku do Tycjana stanowisku, nikomu atoli on nie ustępuje w dziedzinie wzruszeń, które usiłował rozbudzić. Być może, że te wzruszenia nie były najgłębszemi i najwznioślejszemi wzruszeniami duszy ludzkiej, lecz to, co czuł, odtwarzał w sposób doskonały. Świetność życia, jego przepych i wspaniałość nie znalazły nigdy bardziej pobudliwego pędzla ani wytrawniejszej interpretacji. Z lirycznego, poetycznego usposobienia Giorgiona Tycjan posiadał wiele — Veronese mało, ale w zdolności wyrażania świetności zapomocą barwy i formy był nieprześcignionym. Jego zdolności dekoracyjne były zdumiewające. Nikt nie umiał w sposób bardziej harmonijny i dostojny przedstawić świetnej chwały jego rasy, lub poprawniej ugrupować ślicznych kobiet i wytwornych mężczyzn owego czasu. Jego zdolność patrzenia na grę światła i mroku, stosowana do podniesienia żaru barw, znajdowała skwapliwą pomoc w umiejętnej ręce, która spiesznie urzeczywistniała wszelkie jego usiłowania.

A ponieważ umiłował malowanie pomyslności na ziemi, malował niebo jako świetniejszą jeszcze Wenecję, gdzie nieznanne są ni troska, ni niedostatek. Stąd wynikało, że, podczas gdy czarował zmysły i rozbudzał wrażenie wspaniałości, rzadko dotykał serca albo wzbudzał te głębsze i wyszukane wzruszenia ludzkie, które dodają duszy naszej szlachetności. Nie miał żadnego pojęcia o tragedyi. Dla niego świat układał się jak najlepiej i śmiał się zawsze, nie było w nim treści dramatycznej, — ograniczenia te atoli podzielał z całym duchem weneckim. Dlatego, być może, jest Veronese najwspanialszym dekoratorem budowli publicznych, jakiego wydały Włochy.

Jako syn rzeźbiarza, miał sztukę w swojej krwi, a oj-

*

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

ciec zaczął chłopaka zaprawiać do swojej własnej sztuki. Paola dręczyły wszakże ścieśnione granice sztuki plastycznej, zapragnął tedy gorąco wyrażać się barwą. Przeszedł tedy do pracowni swego wuja, ANTONIA BADILE, malarza werońskiego, obecnie niemal zapomnianego. Jego *Wskrzeszenie Łazarza*, w Weronie, nie jest przecież pozbawione cech wielkiego stylu i bogactwa koloru, które miał o wiele wyżej doprowadzić jego siostrzeniec i uczeń. W tej to pracowni zaczęła się głęboka przyjaźń Paola z młodym Giovannim Battistą Farinatim, lepiej znanym jako Il Zelotti, albo BATTISTA ZELOTTI, bratankiem malarza PAOLA FARINATIEGO.

Paolo Veronese zaczął pracować na własną rękę, ale wówczas wybitne zdolności jego uszły uwagi jego współobywateli. Spoczęło na nim tylko bystre oko Ercola Gonzagi. Ercole Gonzaga ściągnął go wraz z trzema innymi młodymi artystami do Mantui dla wzięcia udziału w konkursie — tematem było *Kuszenie św. Antoniego*. Paolo wyszedł zwycięsko z tej walki artystycznej, a obraz jego był długo jedną z chlub katedry mantuańskiej, dopóki nie zaginął. Zdaje się, że wraz z Zelottim został natychmiast wybrany do współpracownictwa z Domenikiem del Riccio, przezywanym BRUSASORCI (1494—1569); w tymże r. 1551, a w swoim dwudziestym trzecim, miał pracować z Brusasorcim nad malowidłami w katedrze mantuańskiej. Brusasorci mało jest znany poza Weroną. Jego największem dziełem jest serya fresków, przedstawiających spotkanie się Karola V z papieżem Klemensem VII w Bolonii, kiedy cesarz został tam ukoronowany w r. 1530. Powróciwszy do Werony, przekonał się wszakże Paolo, że jego powodzenie w Mantui, zamiast mu pomódz, rozbudziło jedynie gorzką zazdrość między jego towarzyszami. To też, namalował kilka obrazów, obecnie znajdujących się w ga-

M A L A R S T W A

leryi miejskiej, zaczął szukać jakiegoś innego miejsca, w któ- PRZYBYW-
remby mógł uprawiać swą sztukę. SZY DO

Pozyskał przyjaźń i podziw architekta Michele Sanmi- WERONY,
cheli z Werony i przez niego otrzymał zamówienie na de- ZNAJDU-
korację willi Soranzo obok Castelfranco. Wraz ze swym JEMY JEJ
młodym przyjacielem, Zelottim, udał się Paolo skwapliwie NAJWIĘ-
do Castelfranco i tam we dwójkę pracowali nad freskami KSZEGO
will Soranzo i Fanzola. Paolo miał słoneczną, miłą i czułą GENIUSZA,
naturę, wolną od tuzinkowej zazdrości i nikczemności; Ze- KTÓRYNAS
lotti, młodszy w tym związku (urodził się około 1532, WIEDZIE
a żył aż do 1592), uwielbiał sztukę swego przyjaciela — Z POWRO-
obaj zaś uczyli się w pracowni Badila i obaj wiele zawdzię- TEM DO
czali Brusasorciemu. Kiedy wyszli ze szkoły, Zelotti stał WENECYI
się oddanym całą duszą uczniem swego współucznia i za-
czął malować tak podobnie do niego, że później dzieła
jego przypisywano Paolowi. Do nich należy sławna *Św.*
Helena, w National Gallery w Londynie, co do której ist-
nienie spór, chociaż dotąd figuruje na niej nazwisko Paola
Veronese... Dzieło, dokonane przez dwóch młodych arty-
stów, przyniosło im odrazu wielką sławę, i zamówienia za-
częły nadpływać ku nim. Na nieszczęście zaginął niemal zu-
pełnie wszelki ślad tych fresków.

Podobno Paolo miał jeszcze przed opuszczeniem We-
rony zaręczyć się ze swoją przyszłą żoną, kuzynką swą,
a córką jego mistrza, Badila; ożenił się z nią jednakże
dopiero około 1566 lub 1567 — gdyż najstarszy syn jego,
Gabriele, urodził się w r. 1568, w trzydziestym dziewiątym
roku jego życia, kiedy artysta szedł szeroką drogą ku swej
wielkiej sławie. O życiu jego w tych czasach mało wia-
domo, z wyjątkiem tego, że, dokądkolwiek przybył, naj-
wybitniejsze osobistości dobrze go przyjmowały. Z jego dzieł
ówczesnych Ufficya posiadają *Męczeństwo św. Justyny*,
a Luwr *Młodą matkę z dzieckiem*.

H I S T O R Y A

WSPA- W r. 1555 udał się do Wenecyi na wezwanie swego
NIAŁY rodaka, przeora Bernarda Torlioniego, by namalować dla
OGROJEC niego kilka obrazów, które znajdują się tam w kościele
SZTUKI S. Sebastiano, a do których należy *Ėstera i Ahaswer*
W WENECYI i wspaniały obraz ołtarzowy *Najśw. Panna Chwalebna*,
W SZESNA- której oddają cześć święci — jedno z jego arcydzieł. Dzieła
STYM te niezwłocznie utrwaliły sławę jego w Wenecyi.
WIEKU Kiedy Paolo przybył do Wenecyi, Tycyan i Tintoretto

stali u szczytu swej sławy. Sztuka ich objawiła mu pełnię geniuszu weneckiego, tak całkowicie mu pokrewnego, i rozplomieniła tkwiący w nim geniusz. Otrząsnąwszy się z wątpliwości i naleciałości szkoły, wszedł na drogę, która stała przed nim otworem, i wyteżył wszystkie siły do współzawodnictwa z dwoma wielkimi przewodcami. Tycyan, liczący siedemdziesiąty ósmy rok życia, przyjął młodego Veronesa bardzo życzliwie. Tycyan wywierał wówczas największy wpływ na artystyczny świat wenecki, i za jego poparciem otrzymał Paolo wiele zamówień dla pałacu dożów. Niestety, wykonane przezeń dzieła zniszczyły pożary w 1574 i 1577 r.

Sprzecząją się zacięcie uczeni o to, czy Paolo Veronese odbył podróż do Rzymu wkrótce po wykończeniu dzieł dla pałacu dożów, niema atoli na to żadnych dowodów. Jeżeli tam pojechał, to chyba dopiero z ambasadorem weneckim, kardynałem Grimanim, jako jeden z jego orszaku w r. 1560—61. Całe jego życie artystyczne należy w zupełności do Wenecyi.

Dnia 6 czerwca 1562 podpisał kontrakt na ozdobienie malowidłami refektarza San Giorgio Maggiore w Wenecyi za 324 srebrnych dukatów (około 4000 do 5000 koron), pożywienie przez czas pracy, zwrot kosztu materiałów i beczkę wina. Jedną z tych wielkich kompozycji, na których oparła się trwałość jego sławy, na świat cały

M A L A R S T W A

rozgłośne *Wesele w Kanie*, obecnie stanowi jeden z naj-PRZYBYW-
większych skarbów Luwru. Przywiózł ten obraz z Włoch, SZY DO
jako część łupu wojennego, Napoleon w r. 1797. Ogromne WERONY,
to płótno, jakich trzydzieści dwie stóp długie i przeszło ZNAJDU-
dwadzieścia jeden stóp wysokie, namalował Paolo Vero- JEMY JEJ
nese do września następnego roku (1563), chociaż zawiera NAJWIĘ-
kilkaset figur. Rozmiar jego wykazał wszystkie zdolno- KSZEGO
ści artysty i dał pełne pole jego geniuszowi. Charakte- GENIUSZA,
rystyczną cechą zupełnego upadku smaku we Włoszech KTÓRYNAS
w dwa wieki później jest to, że, chociaż na podstawie po- WIEDZIE
koju w Campo Formio w r. 1814 miał ten obraz wrócić Z POWRO-
do Wenecyi, Włosi uważali, że jest on za wielki, żeby go TEM DO
zabierać, i zażądali w zamian za niego jakiegoś małego WENECYI
nego malowidła! W *Weselu w Kanie* dowiódł Paolo Ve-
ronese, że był największym z artystów weneckich, kiedy
chodziło o dekorację ściany. Im większą miał zamalować
powierzchnię, tem bardziej rosły jego siły. Nigdy nie był
tak wielkim malarzem, jak, kiedy miał przed sobą problem
rozległej kompozycji — a w rozwiązaniu takiego problemu
staje wyżej o głowę nawet od Tycyana i Tintoretta. Nie-
tylko zapełniał swe płótna zdumiewająco lepszą kompozy-
cją w miarę ich większych rozmiarów, lecz także, im wię-
kszą była przestrzeń, tem doskonalszemi stawały się jego
zdolności — tem pełniejszą jest jego rozległa zdolność
odtworzenia światła i atmosfery, tem bardziej skąpane jest
jego dzieło w świetle dziennem, tem bogatsze w muzykę
barw i walory barwne. Żaden ze współczesnych mu Wło-
chów nie miał takiej zdolności do malowania figur w peł-
nej wypukłości, do ujmowania ich w wzajemnem dekora-
cyjnym ustosunkowaniu się światłocieniowem do siebie.
Płótna jego żarzą się od głębokich i bogatych barw, a ca-
łość jest oświetlona cudownem światłem i zanurzona w uroczy-
nych głębinach cieniów. We wszystkim, co stworzył, tkwi

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

doskonały zmysł kompozycyjny, w którym niemasz ani przesady, ani wysiłku — nieomal jakby działał instynktownie bez żadnego trudu. We wszystkich jego dziełach znajdujemy radosne upodobanie w świetności życia, wyrażone i wyczarowane bez gwałtownej mocy Tintoretta, wolne od hałaśliwego wysiłku Rubensa, tak, że Paolo Veronese nigdy nie nuży. Świetne w kolorze i opracowaniu, niezawodne w rzetelnej rozprawie i kompozycji, rozbudzające uczucie tryumfu i wesołości godów weselnych, *Wesele w Kanie*, przejęte jakby głębiną muzycznych fug, ukazuje Paola Veronese jako jednego z największych malarzy w całych Włoszech. Szlachetny i dostojny w ogólnem wrażeniu, które wywiera, świetny w harmoniach, doskonale muzykalny w statecznych kadencyach, cudowny w światłach i cieniach, wdychający z radością świetność życia, jest on w swojej „światowości“ wolny od wszelkiej pospolitości, czy brzydoty. Niemasz tu uczucia religijnego w dewocyonalnem tego słowa znaczeniu. Obraz ten ukazuje Paola Veronese jako świetnego portrecistę. Po lewej stronie znajduje się Alfonso D'Avalos, jako pan młody, z Eleonorą austryacką u lewej swej ręki, jako panną młodą, orszak zaś weselny stanowią Franciszek I, król francuski, Marya angielska, żona Ludwika XII, cesarz Karol V, Vittoria Colonna, sultan Soliman; muzykantami weselnymi są czterej najwięksi artyści owego czasu: po prawej Tycyan, wówczas już w podeszłym wieku, gra na wiolonczeli, sam Paolo Veronese na skrzypcach, za nim Tintoretto na drugich skrzypcach, a Bassano na flecie. Paolo nie okazał nigdy żadnej zazdrości, nie opuścił żadnego ze współzawodników. Wielki ten obraz, dziwnie świecki, jak na dzieło ołtarzowe, ale doskonale nadający się do refektarza, musiał wywołać cudowne wrażenie w Wenecyanach, którzy patrzyli nań, kiedy gorzał całą świeżością barw — na tych nawet We-

XXVI

PAOLO VERONESE

1528 — 1588

SZKOŁA WENECKA

„WESELE W KANIE“

(DREZNO, GALERYA KRÓLEWSKA)



M A L A R S T W A

necyanach, którzy mieli zmysły, skąpane w barwach. Przeszronność i wrażenie wysokości, które Veronese wywołał umiejętnym przeprowadzeniem filarów i balustrady przez środek kompozycji, w połączeniu z oddalą nieb z tyłu, sugerują głębię. Paolo Veronese „znalazł“ tu siebie. W tak zwanych „Uroczystościach“ i „Godach“ doszedł później do szczytu powodzenia.

W r. 1565 znajdujemy Paola Veronese, malującego trzy głośne płótna *Z życia św. Sebastiana* dla kościoła S. Sebastiano, dla którego dziesięć lat przedtem wykonał pierwsze swoje w Wenecyi obrazy: św. Sebastiana, wiedzionego na męczeństwo wraz ze swymi współmęczennikami, św. Markiem i św. Marcelianem (św. Sebastyan atoli nie skonał od strzał, i żyjącego jeszcze bito później aż do śmierci) — św. Sebastiana, przeszytego strzałami, przywiązanego do skały, — i św. Sebastiana, przywiązanego do kolumny, z ukazującą się nad nim Najśw. Panną w gloryi.

W następnym roku miał stworzyć sławne arcydzieło, znajdujące się obecnie w National Gallery w Londynie, *Rodzinę Daryusza u stóp Aleksandra po bitwie pod Issus w r. 333 przed Chr.*, namalowaną w willi rodziny Pisanich w Este, której to rodziny portretami są główne postaci obrazu. To pyszne i wspaniałe płótno wisiało na ścianach w willi Pisanich, póki nie sprzedano go Anglii. Był to piękny podarek artysty w zamian za gościnność podejmujących go gospodarzy. Obraz ten jest jednym z dzieł jego, najmniej uszkodzonych przez przemalowanie.

Około roku 1566 lub 1567 przybył Paolo do Werony i namalował tam *Męczeństwo św. Jerzego*. W roku 1567 ożenił się w Weronie z Heleną, córką swego dawnego mistrza, Badila.

Powróciwszy do Wenecyi, namalował w roku 1573 dla klasztoru św. Jana i Pawła swój następny wielki obraz go-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

dowy, wspaniałego *Chrystusa w domu Lewi*, obecnie wi-
szący w Akademii weneckiej. Wielkie to dzieło rozgnie-
wało inkwizycję, która wezwała go przed siebie i zarzu-
ciła mu herezyę. Nazwał on był to dzieło „Ostatnią wie-
czerzą Pańską“, mając przytem na myśli ostatnią wieczerzę
Chrystusa z św. Mateuszem; jest też to rzeczą znamienną,
że po przesłuchaniu przechrcił je na *Gody w domu Lewi*.
Powodem do zaczepki inkwizycyi była grupa znienawidzo-
nego żołdactwa niemieckiego i ta okoliczność, że trudno
było zgadnąć, którą to z trzech znanych z Pisma wieczerzy
obraz miał przedstawiać. Paolo zjawił się pełen smutku
i trwogi przed inkwizycją, zebraną w kaplicy S. Teodoro,
dnia 8 lipca 1573 r., pragnąc ułagodzić srogich inkwizyto-
rów i świadom tego, że jego przyjaciele i wielbiciele po-
padli w gorączkowy lęk, aby w tej chwili nie nastąpił
koniec jego wielkiego zawodu artystycznego. Zaczął swą
obronę przezornie, starając się przekonać sędziów, że to,
co uczynił, było wolne od wszelkich heretyckich, bezboż-
nych czy złych intencji. Jest rzeczą jednakowoż oczywistą,
że znienawidzony i wzbudzający strach trybunał inkwizycyi
był świadomy swej ograniczonej w Wenecyi mocy, gdyż
poprzestał na samych tylko pogrózkach. W Wenecyi do-
puszczał on okoliczności łagodzące i nie doprowadzał do
brutalności. To też prawdopodobnie zadowolił się tem, że
odstraszył artystę od dalszych wykroczeń, wiedząc, że każ-
dego jego sądu i czynu pilnował zazdrośnie senat, który
niezmiernie gorliwie stawał w obronie wolności obywateli
weneckich. Ten stan rzeczy był szczęśliwy dla Paola Vero-
nese, gdyż okazał się on zupełnie bezsilnym w swojej spr-
wie. Słaba jego obrona była nieomal przyznaniem się do
winy. Podawszy swoje nazwisko i zawód malarza, na py-
tanie, czy domyśla się, czemu go wezwano, odpowiedział,
że prawdopodobnie za zbrodnię mu poczytują namalowanie

M A L A R S T W A

psa zamiast Magdaleny, i zaczął usprawiedliwiać się, że PRZYBYW-
chciał tak uczynić, jednakowoż osądził, że ta postać „nie SZY DO
będzie odpowiednia i nie będzie dobrze wyglądała“. Dalej WERONY,
bronił się, że nie wiążące się z treścią postacie umieszcza się ZNAJDU-
dla efektów dekoracyjnych, jak to powszechnie czynili ar- JEMY JEJ
tyści, co zresztą „wydawało się rzeczą przystojną, aby pan NAJWIĘ-
takiego domu, jak ten dom, w którym był podejmowany KSZEGO
Pan nasz, był bogaty i możny i mógł mieć taką czeladź“. GENIUSZA,
„Żali tedy więc wydaje się waszmość panu przystojną rze- KTÓRYNAS
czą — zapytał go surowo sędzie — żeś na Pana naszego WIEDZIE
wieczery namalował błaznów, pijaniców, Niemców, karłów Z POWRO-
i podobne głupstwa?“ Niemcy, policzeni między głup- TEM DO
stwa! — był to mimowolny dowcip, który jednakże nie zdołał WENEYCI
prerażonego artysty pobudzić do śmiechu. Zwietrywszy
w tej chwili niebezpieczeństwo, odpowiedział lękliwie, że
wie, iż to, co uczynił, było złe, że jednakowoż miał przed
sobą przykład wielkich malarzy — i niemądrze przytoczył na
swą obronę akty na *Sądzie ostatecznym* Michała Anioła.
Wówczas zwała się nań burza sędziowskiego gniewu —
i zdaje się, że inkwizytor był istotnie dobrym krytykiem,
człowiekiem rozsądnym ze swego ciasnego punktu widzenia
i z pewnością logicznym — gdyż, przypomnijmy sobie,
płótno to nazywało się *Ostatnią wieczerzą*. Gwałtownie
padło druzgocące zapytanie: „Żali waszmość nie wiesz, że
w takim obrazie, jak w kaplicy papieżów w Rzymie, nie
trzeba szat, bo tam bezcielesne duchy jeno widać, a wasz-
mość śmiesz równać je ze swymi błaznami, psami... i tym
podobnemi głupstwami?... Żali mniemasz, że to jest
słuszna albo przystojna, żeś takim kształtem obraz swój
namalował?“ — Paolo ugiął się przed tą burzą, odparł
łagodnie, że nie może obronić swego postępuku, że
nie zastanawiał się nad wszystkimi temi sprawami, które
tak jasno przed nim teraz się rozpostarły — i ze spoko-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

jem pominął wszelkie przyrzeczenia co do zmiany swego postępowania. Ku wielkiemu swemu zdumieniu dowiedział się, że jest uwolniony, że jednakże musi usunąć psa, na jego miejscu namalować Magdalenę i wymazać żołnierzy niemieckich w ciągu trzech miesięcy. Paolo Veronese, wy mknąwszy się wreszcie strasznej inkwizycji, wzruszył ramionami, odetchnął z ulgą i — ani myślał dotykać obrazu. Zabrał się znowu ochoczo do malowania, a jedynym następstwem niebezpiecznej przygody była ogromna popularność i wzmożony popyt na jego dzieła. Jedną jednakże przebiegłą rzecz uczynił: natychmiast zmienił nazwę obrazu z *Ostatniej wieczerzy* na *Gody w domu Lewi*, usuwając w ten sposób z ręcznie konieczność domalowania skruszonej Magdaleny, która nie brała w tych godach udziału, i unicestwiając wrażenie jakiegoś nieposzanowania owej bardziej tragicznej i dramatycznej wieczerzy — a dowodząc tem samem, jak mało obchodziły go religijne motywy jego obrazów, które były jedynie pretekstem do tego, aby głosić chwałę i świetność Wenecyi.

Odtąd malował swoje uczyty i świętych w najzupełniejszym spokoju. Jego święci i święte rodziny są tak samo, jak uczyty, jedynie pretekstem do przedstawienia świetności Wenecyi. Paolo nie znosił odtwarzania cierpień i, kiedy miał dotknąć jakiegoś tragicznego tematu, czynił to bez zapału. Bardziej odpowiadały jego skłonnościom freski dla znakomitego domu Barbaro w willi Barbaro w Masiera, obok Wenecyi, w których przeniósł z Olimpu na ściany miłostki bogów i bogiń.

Do jego uczt należy wspaniała kompozycja *Wesele w Kanie*, w Dreźnie, i pełna powagi *Biesiada św. Grzegorza* (1572), w Monte Berico, w Vicenzy; Drezno również posiada jego *Znalezienie Mojżesza*, *Adorację Magów* i *Madonnę z rodziną Cuccina*; Madryt ma *Chrystusa*

M A L A R S T W A

i centuryona, Luwr Chrystusa w Emmaus, willa Borghese Św. Antoniego, każącego przed rybami, Werona Męczeństwo św. Jerzego.

Ostatnie wielkie lata Paola Veronese przeszły głównie na malowaniu dekoracyi do pałacu dożów, który odbudowano. Do nich należą: *Dziękczynienie za zwycięstwo pod Lepanto* i wspaniałe arcydzieło, *Porwanie Europy*, jedno z największych jego dzieł wogóle. W Akademii weneckiej znajduje się *Bitwa pod Lepanto*.

Veronese zostawił kilka portretów, które ukazują go jako jednego z najsubtelniejszych portrecistów weneckich — silnego i indywidualnego. Należą do nich: sławny *Pasio Guadienti* (1556) w zbroi, w Weronie, — portret *Mężczyzny w stroju zielonym*, w Palazzo Colonna w Rzymie, — *Daniel Barbaro*, u Pittich we Florencyi — i inny *Daniel Barbaro*, w Dreźnie, — a także *Dama z dzieckiem*, w Luwrze.

Odpychając wszelkie pokusy, nęcące go do opuszczenia ukochanej Wenecyi, odmówił nawet wezwaniu Filipa II, króla hiszpańskiego, żeby przyczynił się do dekoracyi pałacu królewskiego i mauzoleum, które właśnie wówczas budowano na uczczenie zwycięstwa Hiszpanów nad Francuzami pod St. Quentin w r. 1557 — i, jak na niego przystało, spotkał się ze śmiercią na uroczystej procesyi w Wenecyi. Idąc mianowicie w procesyi jubileuszowej na cześć papieża Sykstusa V, przeziębził się i umarł dnia 19 kwietnia w 1588, ciało zaś jego leży pogrzebane w kościele S. Sebastiano, w którym najpierw zdobył sławę w ukochanej Wenecyi i gdzie go pochowano z wielką uroczystością i przepychem.

Przyjacieli i współpracownicy Veronesa, BATTISTA ZELOTTI (1532? do 1592), uczeń Badila i swego wuja, Paola Farinatiego, podobnie jak Veronese, był pod wpływem Brusasorciego,

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

lecz wkrótce przylgnął zupełnie do stylu Veronesa, od którego często bardzo trudno go odróżnić.

Paolo Veronese miał brata, **BENEDETTA CAGLIARI**, malarza, którego portret zjawia się w arcydziełach Paola, a do licznego grona jego uczniów należeli dwaj jego synowie, **GABRIELE CAGLIARI** i **CARLETTO CAGLIARI**, z których Carletto był bardzo uzdolnionym malarzem. Dwaj ci synowie wraz z jego bratem, Benedettem, uprawiali sztukę swą wspólnie po śmierci wielkiego Paola i wykończyli prawdopodobnie kilka jego niedokończonych dzieł. Nieraz podpisywali oni jedno dzieło we trójkę. Atoli Carletta przeznaczeniem było umrzeć młodo, zeszedł bowiem ze świata, licząc lat dwadzieścia sześć. Szkoła Paola Veronese, której Wenecja nadała nazwę „spadkobierców Veronesa“, starała się podtrzymać nadal wielką tradycję mistrza, sztuka atoli wenecka złotego wieku miała się ku końcowi. Możliwa to rzecz, że wiele subtelnych dzieł, przypisywanych obecnie Paolowi Veronese, były tworam i tych, których nazwiska są zapomniane. Jest rzeczą pewną, że niektóre, chociaż nie pendzla Paola Veronese, są wspaniałemi dziełami. Trudno byłoby podać pełną listę wielu artystów, ludzi bardzo zdolnych, którzy hołdowali Veronesowi. Wpływ jego był zadziwiający, tak samo, jak jego sztuka. Stworzył on wspaniały styl, który będzie wpływał na sztukę po wieki wieków. Do jego bezpośrednich naśladowców należał **ALESSANDRO VARATARI** (1590—1650), który wznosił się nad przeciętność w swych obrazach, przedstawiających dzieci — jego ulubiony temat — przejmował jednakże bez skrupułu pomysły od Tycyana i Paola Veronese i wskutek tego nigdy nie objawiał własnej indywidualności.

Tintoretto i Jacopo da Ponte, zwany „Il Bassano“, przez jakiś czas jeszcze przynosili chlubę Wenecyi, ale z Veronensem, Tintorettem i Bassanem wielka sztuka uleciała z We-

M A L A R S T W A

necyi i podążyła za sztuką włoską poprzez góry ku Re-
nowi i poprzez morze do Hiszpanii.

Weszło w zwyczaj pomiędzy nowożytnymi uczonymi krytykami kwestyonować i odrzucać wiele dzieł, przypisywanych długo Veronesowi. Jest wszakże rzeczą słuszną przypomnieć, że Ridolfi, podając wiele szczegółów, dotyczących malowania *Wenecyi, królowej Adryatyku*, przypisuje ją Veronesowi, a tak samo *Zajęcie Smyrny* i *Obronę Scutari*, w Wenecyi. Piękna *Wenus na tronie* z Akademii weneckiej jest tak wspaniałym dziełem, że trudno pomyśleć, żeby była dziełem człowieka, któryby mógł nie zyskać wysokiego uznania; ogólnie zaś cała współczesność ze czcią uznaje, że Veronese był sławny ze swego szlachetnego postępowania z towarzyszami i współzawodnikami i nigdy nie używał żadnych niegodnych sztuczek, by zyskać pracę, nigdy nie obrażał godności swego zawodu lichym postępkim. Malowanie wspaniałych, pełnych przepychu procesyi i uroczystości, którym dali początek Bellini i jego wielcy uczniowie, Paolo Veronese doprowadził do szczytu, gdyż dany mu był żar i świetność, poczucie ruchu i koloru, dar grupowania osób i kompozycyi, których brakło tamtym artystom. Malował przepyszny świat, obchodzący wieczyście święto, dumny z tego, że żyje. Podobnie, jak najwięksi mistrze weneccy, z wyjątkiem jednego Tintoretta, podobnie, jak Tycyan i Giorgione, urodził się i on poza obrębem morskiego miasta; podobnie jednak, jak i oni, rozkochał się w niem, i wszystka jego chwała wzrosła w tym umiłowanym grodzie. Wszyscy czterej stoją ramię przy ramieniu w majestacie swego dzieła. Pogodna radość i słoneczność sztuki Paola Veronese zyskała mu pochwałę Tycyana, a co Tycyan uznał za wielkie, to stoi poza zakresem książkowych zaczepk małych ludzi. Gdyby żaden inny malarz nie był

PRZYBYW-
SZY DO
WERONY,
ZNAJDU-
JEMY JEJ
NAJWIĘ-
KSZEGO
GENIUSZA,
KTÓRYNAS
WIEDZIE
Z POWRO-
TEM DO
WENECYI

M A L A R S T W O

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

zył i pracował w Wenecyi, w jego sztuce mielibyśmy całą duszę Wenecyi — jej przepych, jej ceremoniał, jej wielkość i wesołą swobodę. Na jego jasno oświetlonych płótnach żyją obok jej szlachty możni jej kupcy, jej żołnierze i wpółomdlące kobiety, jej piękne kurtyzany; widnieje na nich całe jej życie, w którym miesza się Wschód, Maurowie i ludzie obcych ras, jej lokaje i błazny, jej faworyty i psy — dostatnia, słoneczna Wenecya, składająca się ze wspaniałych pałaców, zbudowana wśród morza, mająca za swe granice błękitne niebiosy — miasto muzyki i zabaw. Nigdy niczyja ręka nie zapełniła wielkiego płótna z tak doskonałą, jak on to czynił, umiejętnością. Widział zewnętrzzną tylko stronę życia, to prawda — wzdrygał się przed życiem wewnętrznym, wyjąwszy, kiedy malował portret; lecz życie, które widział, malował z taką radością, że nie wywołuje najmniejszego wrażenia wysiłku, czy zmęczenia. Jeden z najsubtelniejszych rysowników weneckich, jeden z największych kolorystów, był on obdarzony w sposób zdumiewający poczuciem muzyki, tkwiącej w barwach.

ROZDZIAŁ XXI

W KTÓRYM TOWARZYSZYMY OSTATNIEMU Z OLBRZYMÓW WENECKICH.

TINTORETTO

1518 — 1594

O dziesięć lat starszym był od Paola Veronese, a jednak przeżył go o lat sześć ten jedyny olbrzym wenecki, który urodził się w Wenecyi. „Robusti“ jego miano, i silną (robusta) była jego natura. Z tego nazwiska zna go niewielu, podczas gdy jego przezwisko, IL TINTORETTO, „farbiarczyk“, jest jego sławnem na świat cały nazwiskiem.

Niejakiemu Baptyście Robusti, farbiarzowi sukien i wabiów w Wenecyi, czyli, jak go Włosi zwać musieli wedle zawodu, „tintore“, urodził się w jego domu w Wenecyi syn, JACOPO ROBUSTI, który miał stać się nieśmiertelnym jako Tintoretto. Chłopak urodził się we Włoszech, które niedawno straciły Rafaela, w których jednakże Tycyan i Michał Anioł osiągnęli swą wielką sławę. Jako syn zamożnego farbiarza, nie miał Tintoretto zaznać kłopotów materyalnych, co było dlań wielce szczęśliwą okolicznością, gdyż miał umysł skłonny do stwarzania sobie niepokojów. Bogaci rodzice, którzy powitali z radością pierwsze próby chłopaka, co malował na ścianach ojcowskiego domu dekoracje, postanowili oddać go do największego żyjącego artysty — i tak, jako młodziutki chłopczyzna, dostał się do Tycyana. W pracowni Tycyana miał wywołać zazdrość mistrza zdumiewającymi swymi zdolnościami rysunkowymi; jest jednakże bardziej prawdopodobną rzeczą, że naraził sobie mistrza tylko swym uporem, i również bardziej prawdopodobną jest rze-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

czą, że, będąc niezależnym, bo za nim stali zamożni rodzice, wymykał się cichaczem z pracowni i zabierał się do rozwijania i kształcenia siebie na swój własny sposób — na szczęście dla swej sztuki i swej sławy. Chociaż tylko krótki czas bawił u Tycyana, zawdzięczał mu wiele w swej sztuce i zawsze uwielbiał jego geniusz. Nie jest rzeczą zupełnie pewną, czy był przez pewien krótki czas uczniem Bonifazja Veronese, lecz z pewnością uległ także jego wpływowi. Zwyczaj krytyka twierdzi, że Tintoretto zawdzięcza mało Tycyanowi, czy wykazuje mało zależności od Tycyana. Faktem jest, że w zakresie kolorytu zawdzięczał on mu ogromnie wiele, lecz, co jest jasną rzeczą dla artysty, a wymyka się z pod uwagi naukowego krytycyzmu, to subtelność tego długu wobec Tycyana, gdyż ukrywa się ten dług pod długiem, zaciągniętym u innego artysty, który miał mało zmysłu kolorystycznego, lecz którego rysunek jest podziwem dla całych wieków — u Michała Anioła.

W samej rzeczy, młodzieńczy Tintoretto był znudzony szkolną nauką. Narodził się on z własnymi ideami. Przeniósł się tedy do swej własnej pracowni — miał środki po temu i mógł urabiać swoją przyszłość, nie oglądając się na protektorów i mistrzów. Tak więc ograniczył się swoją własną pracownią — i znamienne jest rzeczą, że od samego początku wiedział, czego chce, gdyż wypisał sobie na ścianie sławną dyrektywę: „Rysunek Michała Anioła i koloryt Tycyana“. W tem mieściło się wszystko. Czyniąc tak, wypisał swe „credo“ nad wysokim ołtarzem swej wiary.

Może tu zapyta kto, cóż on znał z Michała Anioła?

Chłopak był samoukiem. Był swoim własnym mistrzem, swoim własnym uniwersytetem. Dzieła wielkich mistrzów współczesnych, Giorgiona, Tycyana i Bonifazja Veronese, mógł widzieć i oglądać oczyma badawczemi, co nigdy ni-

M A L A R S T W A

czego nie zapominały. Posiadał kilka małych modeli, wyrobionych przez Daniela da Volterra z figur Michała Anioła na grobowcach Medicich we Florencyi, a które tam ustawił Michał Anioł na kilka lat przedtem — i z nich młody chłopak rysował z gorliwą pilnością, dążąc w ten sposób do opanowania wielkiej umiejętności rysunkowej. Sam modelował glinę i gips, żeby opanować formę, a malując przez cały dzień „jak Tycyan“, spędzał swe noce na rysunkach z modeli, żeby mózgiem rysować „jak Michał Anioł“. W ten sposób stało się, że nazwisko Tintoretta miało w przyszłości stanąć pośród największych kolorystów i rysowników weneckich.

Jest dostatecznie stwierdzoną rzeczą, że Tintoretto zawsze żywił żal i urazę do Tycyana za to, że go lekceważył, przyjaciele zaś jego gorliwie podsycali w nim te uczucia przez całe jego życie; a przecież nigdy nie uczynił ani kroku, aby urazić tego, którego sztukę wielce szanował — i ten fakt wiele mówi na korzyść jego charakteru.

Plotka Ridolfiego, artysty, podobnego Vasariemu, a zrodzonego około tego roku, w którym umarł Tintoretto, powiada, że Tycyan, spostrzegłszy, iż młody Robusti zdumiewająco skopiował jego dzieło, kazał odprawić go innemu ze swych uczniów. Jest jednakowoż pewną rzeczą, że w ciągu długich lat, w których Tintoretto walczył o uznanie, Tycyan odmawiał mu swojej wszechpotężnej pomocy, i zdaje się, że nie zwracał uwagi na jego wielkie zdolności, on, co z takim uznaniem wyrażał się o geniuszu Veronesa, a nawet ludzi o wiele mniejszych od Veronesa czy Tintoretta. W samej rzeczy wiadomo to tylko o nim, że pochwalił ostatecznie obraz Tintoretta, który zobaczył wystawiony bez podpisu.

Cokolwiek było przyczyną waśni czy urazy, Tycyan nigdy tego nie zapomniał, Tintoretto zaś miał drogo to przy-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

płacić. Wtedy artysta zabrał się do utorowania sobie drogi ku najwspanialszym dziełom z odwagą i umiejętnością. Sztukę wenecką spotykał zarzut, że jej brakło wielkiego rysunku. Tintoretto i Paolo Veronese mieli ją zwolnić od tego zarzutu.

Stosownie do swego wcześniej dojrzałego poglądu na sztukę, utworzonego w chłopięcym wprost wieku, zaprawiał Tintoretto swój pendzel do barw, kopiując kilka dzieł Tycjana, lecz również zajął się rzeźbą starożytną. Zajmował się także problematem świetlnym, malując nie tylko za dnia, lecz także pracując w sztucznym świetle w nocy dla pomnożenia zagadnień cienia; modelował sam małe statuetki i ustawiał je w sztucznym oświetleniu, by potem je rysować, a tak dochodził do opanowania skrótów, perspektywy i formy. Miał podobno pierwszy używać siatki ze sznurków, rozciągniętych na poprzek na drewnianej ramie i tworzących kwadraciki, przez które patrzył na daną figurę, żeby skontrolować jej rysunek. Płacił dobrze nagim modelom, które ustawiał w trudnych pozach. Sekcyonował trupy, żeby nauczyć się anatomii. W ten sposób, nieznużoną pracą, w dwudziestym roku życia opanował zupełnie gramatykę swej sztuki.

Dopiero, gdy zapragnął wyrazić sztukę, która w nim samym była, a był zaopatrzony we wszystką broń do tego wielkiego przedsięwzięcia — natknął się na zawody. Ruskin w przesadnej chwalebnej woła o nim, że był „niemal tak wielki, jak Rafael, Michał Anioł i Tycjan, razem wzięci”. Tintoretto takim nigdy nie był.

Giorgione i Tycjan uwolnili malarstwo od niewoli u linii i stworzyli impresjonizm. Tintoretto miał w późniejszych latach popchnąć ten tryumf barwy, ten impresjonizm jeszcze dalej i doprowadzić do objawienia Velazqueza. Z powodów to leżących poza obrębem sztuki, a nie z in-

M A L A R S T W A

nych, przyszło mu spotkać się z zawodami. W Wenecji TOWARZY-
było pełno znakomitych ludzi. Zamówienia zależały od sto- SZYMY
sunków, wpływów, a poplecznictwo kwitnęło w Wenecji tak OSTAT-
samo, jak wszędzie indziej. NIEMU

Istotne mistrzostwo młodego artysty budziło w ludziach Z OL-
podejrzenie, że pracował łatwo i gładko; nie wiedzano BRZYMÓW
o tem, dzięki jakim gorliwym wysiłkom doszedł do tej ła- WENEC-
twości i szybkości w pracy. Gotów był podejmować się KICH
wszelkiej pracy, bez względu na to, jak była wielka czy po-
spolita, choćby płaca była jak najmizerniejsza. I stąd wy-
robiło się przekonanie, że był wart jedynie niskiej zapłaty.
To niepospolite samouctwo, rzecz śmieszna, nie mogło być
surowiej akademickie, niż w najbardziej akademickiej aka-
demii, a jednak było bardziej akademickie od nauki w któ-
rejkolwiek z weneckich pracowni. Jego strona ujemna w od-
niesieniu do stosunków społecznych była dokładnem prze-
ciwienstwem tego, co i dzisiaj daje „zdrowa nauka akade-
micka“. Zrywając z wielką pracownią Tycyana, zeszedł
artysta z pospolitej drogi, wiodącej do sławy — pozbawił
się poleceń swego mistrza do wielkich prac publicznych.

Tintoretto wcześniej przekonał się o tem, i tem należy za-
wsze usprawiedliwiać, że wchodził nieraz na kupiecką i niezbyt
szlachetną drogę w swej zacieklej i zatrutej jadem goryczy
walce o uznanie. Niezmiernie ambitny — napis na ścianie
jego pracowni dowodzi, jak był ambitny — zdumiewa-
jąco pracowity, rzucający się do pracy z dzikim zapalem
Michała Anioła, osiągnął rychło szybkość i łatwość wyko-
nania. Z upartą, nieznużoną wytrwałością, z wesołą odwagą
i ufnością zabierał się do usuwania wszelkich przeszkód,
stojących mu na drodze do wielkich dzieł. Sława jego
wszakże rosła bardzo powoli. A także nie można zaprze-
czyć, że i sztuka jego z razu rozwijała się bardzo wolno.
Nic dziwnego, że artystę, zawsze skorego do pracy, tak

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

zdumiewająco pracowitego, iż był w możności zamalować ogromne płótno w tym samym czasie, w którym malarze, z łatwością pracujący, jak n. p. Paolo Veronese, robili tylko szkice do obrazu, współczesny świat artystyczny przewenecyjski zwał „Il Furioso“. Dane mu było długie życie, a wyniki jego trudu były zadziwiające.

Wiadomości o tem, jak Tintoretto gorąco pożądał uznania, jak niezwykłymi sposobami i z jak upartym wysiłkiem dążył do rozgłosu, znajdują się u wszystkich pisarzy owego czasu. Raz wywiesił dwa portrety: portret własny i portret swego brata, na wystawie młodych artystów, umieszczonej pod gołem niebem na wązkiem przejściu Merceria, które wiedzie na Piazza San Marco z Rialto w Wenecyi. Wywarły one znaczne wrażenie, tem bardziej, że oświetlił je sztucznie — co zresztą brzmi dosyć przykro. Zaiste, znał on sposoby reklamowe na długi czas przed pojawieniem się nowoczesnych poradników reklamowych. Nie trzeba chyba dodawać, że sposoby te nie mogły prowadzić do wzniosłej sławy, niezbędnej do otrzymania wielkich zamówień; mimo to jednak rozruszały one języki ludzkie. Kościół Santa Maria del Carmine pierwszy uznał rozwijający się geniusz Tintoretta. Jego dzieło, tam umieszczone, zjednało mu, zdaje się, zamówienia z S. Benedetto i Santo Spirito. Wkrótce potem Scuola della Trinita spostrzegła się na jego wartości, i dla niej to namalował on nieśmiertelną *Śmierć Abła i Adama i Ewę*.

Tintoretto wynajął w zachodniej części Wenecyi dom z widokiem na Murano i ożenił się wcześniej z Faustyną, córką Marka dei Vescovi, z patrycyszowskiej rodziny weneckiej, z czego możnaby wnosić, że artysta od początku musiał obracać się w środowisku szlacheckim. Małżeństwo dało mu szczęście. Faustyna była oddaną małżonką i zapaloną zwolenniczką geniuszu swego męża, dumną z jego

M A L A R S T W A

artystycznego zawodu, i była mu gorącym sprzymierzeńcem w walce o sławę. Dla niej to, od dnia, w którym się z nią ożenił, przywdział płaszcz szlachecki. I jeśli ona krótko trzymała mieszek z pieniędzmi i żądała ścisłego rachunku z drobnych sum, które mu wydzielała, to z drugiej strony on z jałowym nieco humorem wykreślał niektóre niepokojące pozycje i zastępował je dziełami dobroczynności. Z siedmiorga czy dziesięciorga dzieci, które mieli, odznaczyło się dwoje — chłopak, DOMENICO ROBUSTI, miał zostać zaufanym uczniem i pomocnikiem swego ojca, a dziewczyna, MARIETTA ROBUSTI, stała się nieodłączną, ukochaną towarzyszką ojca, jego uczennicą, pomocną mu w przyrządzaniu farb i płócien już nawet w pierwszym dzieciństwie, a dokąd tylko się ruszył, wszędzie towarzyszyła mu ona, ubrana, jak chłopiec, aż do szesnastego roku życia; ona też miała odziedziczyć znaczną część jego geniuszu. Aż przykro powiedzieć, że dziewczyna, wyszedłszy wcześniej za mąż, umarła w trzydziestym roku życia, ku gorzkiej żalności Tintoretta, który namalował ją, leżącą na marach, i nigdy nie mógł utulić się w żalu po tej stracie.

Wiele wczesnych dzieł Tintoretta było na nieszczęście wykonanych jako freski — a fresk w Wenecji, to znaczyło: zagłada. Do jego sławnych wczesnych dzieł należą potężne *Adam i Ewa* i *Śmierć Abła*, obecnie w Akademii weneckiej, a namalowane dla Scuola della Trinita. Są one tryumfem sztuki; z ich wspaniałego stylu możnaby wnosić, że są dojrzałymi jego dziełami. Tintoretto, jakkolwiek zapalony do wielkich płócien, zawsze dokonywał najlepszych swych dzieł, z wyjątkiem nielicznych wypadków, na mniejszej przestrzeni. W szczególności *Śmierć Abła* jest dziełem szlachetnym, które stawia Tintoretta pomiędzy największymi mistrzami.

Do towarzyszków Tintoretta w pracowni Tycjana nale-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

zał Andrea Meldolla, zwany Schiavone, który, jakkolwiek nigdy nie poróżnił się ze swym wielkim mistrzem, nigdy, zdaje się, nie doznał jego pomocy w swej biednej artystycznej doli. Czy to odczuwał brak poparcia ze strony Ty-cyana, czy też jego przyjaźń z Tintorettem sprawiła, iż Ty-cyan go zaniedbał, dość, że Schiavone stał się gorącym sprzymierzeńcem swego młodego towarzysza i pozostał nim przez całe życie. Tintoretto, poróżniwszy się ze swym mistrzem, ściągnął na się nieprzyjaźń potężnych przyjaciół Tycyana, i zbyt czarna chyba o tem mówić, że Pietro di Aretino zwrócił przeciwko niemu swe ataki. Podobno Schiavone zakpił raz z Aretina: nabawił go wstydu i napędził sporego strachu temu lichemu arogantowi. Wieść mianowicie opowiada, że Tintoretto, z namowy Schiavona, pochlebając temu łasemu na pochlebstwa pamfleciście, prosił go, by mu zechciał pozować do portretu. Aretino zgodził się skwapliwie i tak wpadł w pułapkę. Tintoretto bowiem wy dobył długi pistolet, czy, jak powiadają inni, długi sztylet i zaczął nim mierzyć wysokość Aretina, na co ów, przerażony okropnie, uciekł z pracowni. Tintoretto i Schiavone przez długie lata wspominali ze śmiechem tę awanturę. W ten sposób został Aretino zmuszony do milczenia. Tintoretto miał niebawem wyrobić sobie nazwisko, które postawiło go ponad napaściami takich ludzi, jak Aretino, i odtąd napaści szkodziły jedynie sławie napastników.

Czy wskutek życzliwej rady Schiavona, czy z własnej gorliwej inicjatywy, zwrócił się Tintoretto do przeora S. Maria dell' Orto, swego parafialnego kościoła, z prośbą, żeby mu pozwolono pomalować puste ściany. Wiedząc, że bractwu daleko do bogactwa, oświadczył, że żąda jedynie zwrotu kosztu materyałów. Przedłożenie jego przyjęto z radością, i artysta, wzięwszy się do pracy z tym zapalem, który zjednał mu przezwisko „Il Furioso“, namalował *Sąd osta-*

XXVII

TINTORETTO

1518 — 1594

SZKOŁA WENECKA

„GITARZYSTA“

(WENECCYA, AKADEMIA)



M A L A R S T W A

teczny, Złotego cielca i Przedstawienie Najśw. Panny TOWARZY-
w świątyni. Tu nareszcie osiągnął swój ambitny cel: mógł SZYMY
malować wielkie rozmiarami dzieła. Potężne artystyczne ich OSTAT-
zalety wysunęły go od razu na czoło. Malowidła te są dziś NIEMU
tak okropnie przemalowane, że trudno wyobrazić je sobie Z OL-
w ich pierwszej świeżości. *Złoty cielec* jest zajmujący tem, BRZYMÓW
że, jak przypuszczają, przedstawia portrety Tintoretta, Ty- WENEC-
cyana, Giorgiona i Paola Veronese, niosących złotego cielca KICH
przez drogę.

Można powiedzieć, że sława Tintoretta nie stała się powszechną aż do r. 1546, do dwudziestego ósmego roku jego życia, kiedy malował *Sąd ostateczny, Złotego cielca i Przedstawienie Najśw. Panny* dla Santa Maria dell' Orto, kościoła swego parafialnego, w którym miał być złożony po długiej i wyteżającej pracy życia. W trzydziestym roku życia, 1548, namalował *Cud św. Marka*, w Akademii weneckiej, i *Św. Jerzego, zabijającego smoka*, w National Gallery w Londynie. Trzeba wyznać, że niespokojny i surowy rysunek *Sądu ostatecznego*, zagmatwany rysunek *Złotego cielca* i rozerwana kompozycja *Przedstawienia*, zbyt tęgi lejący święty w bogatym i złocistym *Cudzie św. Marka* i niedbały rysunek *Św. Jerzego*, chociaż wykazują jego wielkie zdolności kolorystyczne, dopiero za ledwie przepowiadają świetność i moc jego geniuszu. Tintorettovi rzadko udawały się wielkie kompozycje, co stwierdzi każdy, kto troskliwie porówna jego najwyższe dzieła z mniej cennymi. Był on przeciwstawieniem Paola Veronese, jeśli weźmiemy pod uwagę wielkość płócien. Szybkość, z jaką wykonał te dzieła dla S. Maria dell' Orto, wywołała, zdaje się, tyleż samo zdumienia, co ich zdumiewająca, pełna zapowiedzi wartość. W każdym razie wkrótce potem zaczął dostawać zamówienia na prace malarskie po kościołach i klasztorach. Jeszcze w r. 1548 zabrał się do

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

najbliższego swego „doniosłego“ dzieła — w tym roku mianowicie został wybrany z pośród grupy artystów, do których należeli Paolo Veronese i Schiavone, by namalował dla Scuola di San Marco *Uwolnienie chrześcijańskiego niewolnika przez św. Marka Ewangelistę*, dziś znane pod nazwą *Cudu św. Marka*. Mimo sztywnego ugrupowania osób na tym obrazie i niezgrabnego opracowania unoszącego się w locie świętego, dzieło to odznacza się wzmożonym zmysłem kompozycyjnym i wielką mocą. Jest ono też zajmujące tem, że zjawia się w niem po trzykroć portret Tintoretta, a to w prawym rogu, w postaci, która wychyla się z pomiędzy dwóch kolumn, po lewej ręce i w postaci obok niewolnika. Dzieło to ustaliło sławę Tintoretta jako świetnego kolorysty i mistrza światłocienia.

Wieść głosi, że dzieło to zostało zimno przyjęte przez mnichów. Wówczas Tintoretto, zawsze gorączka, przysiągł, że go nie będą posiadali, i posłał swą służbę, by mu je przyniosła do domu. Wrócił ten obraz do mnichów dopiero po pełnych skruchy usprawiedliwieniach się i usilnych błaganiach. Równie łatwy do ułagodzenia, jak do podrażnienia, odesłał artysta obraz, i zaraz zwrócono się doń z prośbą, by namalował trzy dalsze: *Znalezienie ciała św. Marka w Aleksandryi*, obecnie w Brezje w Medyolanie, *Przeniesienie relikwii do Wenecyi* i *Świętego Marka, ocalającego rozbitka-marynarza*, które to dwa dzieła znajdują się obecnie w Palazzo Reale w Wenecyi. Tu również, chociaż kompozycja jest błędniejsza, niż w *Cudzie św. Marka*, widzimy, jak wszędzie u Tintoretta, gorący zmysł kolorystyczny.

W r. 1560 urodziła się Tintoretto Marietta, która miała stać się wielką radością jego życia. Bractwo San Rocco, zdaje się, zazdrosne o sławę, którą Tintoretto przyniósł bractwu San Marco, zaprosiło w r. 1560 naczel-

M A L A R S T W A

nych artystów weneckich do przysłania projektów na sufit TOWARZY-
refektarza. Tintoretto postanowił uprzedzić swych towarzy- SZYMY
szów. Dowiedziawszy się drogą przekupstwa o dokładnych OSTAT-
rozmiarach poważył, wziął się z szalonym zapalem do ma- NIEMU
lowania *Apoteozy św. Rocha* we właściwej wielkości i wy- Z OL-
kończył ją, podczas gdy jego wygodniejsi współzawodnicy, BRZYMÓW
między nimi Veronese, porobili szkicowe rysunki. Tinto- WENEC-
retto zdołał potajemnie doprowadzić do umieszczenia swego KICH
dzieła na właściwym miejscu i, kiedy inni artyści przybyli
ze swymi rysunkami, spostrzegli dzieło Tintoretta już go-
towe i umieszczone na miejscu. Nie szczędzili mu też szla-
chetnych pochwał. Bracia atoli, rozgniewani tym śmiałym
postępkiem Tintoretta, zaczęli się krzywić. Wówczas Tin-
toretto zaofiarował im swój obraz, jeśli tylko zechcą go
przyjąć. Gniew ich ostygł, a usunęły go zupełnie gorące
oklaski pokonanych współzawodników. W samej rzeczy,
uznanie towarzyszy-artistów tak uśmierzyło urażoną dumę
braci, że odtąd rok w rok zamawiali u Tintoretta wielki
obraz dla dalszej dekoracji Scuoli i jej kościoła. Tak więc
na resztę jego życia dzieła, umieszczane na ścianach San
Rocco, są słupami milowymi jego artystycznego zawodu —
i zaiste, nie zdążył jeszcze zupełnie skończyć swego ogrom-
nego dzieła, kiedy śmierć go zabrała. Z San Rocco naj-
bardziej jest związane jego imię. I dobrze jest obejrzyć
i rozważyć z tego stanowiska jego dzieła jako całość, trzeba
jednak pamiętać, że w tym okresie, od swego czterdzie-
stego drugiego roku aż do śmierci, malował też różne inne
arcydzieła. W *Śmierci Abła* zapowiedział Tintoretto wielką
swą działalność — obecnie miał wyrazić swą potężną sztukę.
Pośród sześćdziesięciu dwóch obrazów w San Rocco znaj-
duje się kilka najwznioślejszych jego arcydzieł.

San Rocco czyli św. Roch był Francuzem z Montpellier.
Żył pod koniec wieku trzynastego. Przeznaczono go do

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

służby bożej, ponieważ od urodzenia miał na piersi znamię czerwonego krzyża. Osierociał w osiemnastym roku życia i, oddawszy natychmiast po śmierci rodziców swój wielki majątek biednym, wyruszył piechotą do Rzymu. Dotarłszy do Włoch i zastawszy szalejącą tam zarazę, poświęcił się pielęgnowaniu ludzi зараżonych, aż, doszedłszy do Piacenzy, sam się zaraził, a bojąc się zarazić innych, zawłókł się do lasu, leżącego poza miastem, i legł tam, aby umrzeć. Wówczas ukazał się mu anioł i oznajmił mu, że wyzdrowieje, a pies jakiś przychodził codziennie lizać mu rany i przynosił mu żywność. Pewien szlachcic, właściciel psa, zaciekawiony, dokąd jego pies chodzi, poszedł za nim i, znalazłszy św. Rocha, zabrał go do domu. A kiedy święty wyzdrowiał, poszedł ów człowiek za jego przykładem i obaj pielęgowali ludzi зараżonych. Powróciwszy po zarazie do Montpellier, został św. Roch przez pomyłkę, zamiast jakiegoś zbrodniarza, wtrącony do więzienia, gdzie w pięć lat później umarł. Wtedy dopiero odkryto dowód tożsamości jego osoby i dowiedziano się o tem przyrzeczeniu, które dał nieboszczyk ludności, że mianowicie, gdy dostąpi nieba, będzie się wstawiał za każdym зараżonym człowiekiem, który wezwie jego imienia. Imię jego popadło wkrótce w zapomnienie, aż podczas zarazy w Szwajcaryi w r. 1414 pewien mnich zaczął obnosić w procesyi portret jego, i zaraza ustała. Wenecya postanowiła wykraść relikwie z Montpellier, i posłani przez nią pielgrzymi przywieźli w nocy jego ciało do Wenecyi. Zawiązało się bractwo, do którego należała wysoka szlachta wenecka, a w r. 1516 zaczęto i w r. 1550 wykończono wielkie gmachy Scuoli i kościoła św. Rocha.

W r. 1565 wykonał Tintoretto sławne *Ukrzyżowanie* — jedyne dzieło w San Rocco, które zaopatrzył swym podpisem. Tu wykazuje wzmożony zmysł równowagi i kompozycji, który wywołuje wzniosły nastrój i stwarza głęboki

M A L A R S T W A

dramat. Mimo zamętu niespokojnych małych figur, załamujących wielki motyw, i kilku drobnych szczegółów, całość daje ogólne wrażenie jednej wielkiej konstrukcyi o rzadkiej mocy dramatycznej, ogniskującej się w majestatycznej środkowej postaci ukrzyżowanego Chrystusa. W dziele tem dał Tintoretto jedno ze swych najwyższych arcydzieł i zarazem jeden z największych obrazów, przedstawiających ukrzyżowanie.

W San Rocco znajduje się również sławne *Zwiastowanie*, namalowane z rzadką oryginalnością, chociaż pojęte nieco tragicznie. Tkwią w niem i równowaga kompozycyi i piękność stylu, które czynią z niego jedno z największych dzieł owego wieku. Tu Tintoretto opanował gamę swej sztuki — ruch, polot, walory, światło i cienie, napięcie dramatyczne, piękność stylu, głębię kolorytu — rytm jakoby muzyki, płynącej z ogromnych organów, podczas gdy skrzydlaty anioł sunie w locie, niby ptak, poprzez podwoje zniszczonego domu, mając w swym orszaku cały rój aniołków i wskazując na gołąbkę, która zawisła nad strwożoną Maryą, co słucha z lękiem zwiastowania, że została wybrana na matkę Bożą.

W San Rocco również znajduje się w sali niższej dramatyczna *Rzeź niewiniątek*, sławna *Adoracya Magów*, *Ucieczka do Egiptu* z piękną Maryą, *Obrzezanie*, bardzo odnowione *Wniebowzięcie*, *Św. Marya Magdalena* i *Św. Marya Egipcyanka* wśród krajobrazów, które raczej panują nad figurami, niż figury nad nimi.

W klatce schodowej znajduje się małe, ale cudownie wymowne *Nawiedzenie*, namalowane ze zdumiewającą prostotą, z subtelnym zmysłem kompozycyjnym i kolorami, po dziś dzień cudownie zachowanymi.

W Sala del Albergo, gdzie wisi wielkie *Ukrzyżowanie* i gdzie na powale znajduje się malowidło, które zjednało

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Tintorettowi wielkie zamówienia dla Scuoli, obok jedenastu poszczególnych figur i głów cherubinów znajdują się na ścianach sławne dzieła: *Chrystus przed Piłatem*, *Ecce Homo* i *Chrystus, niosący krzyż* — dwa ostatnie tak podobne do sztuki Tycjana, że czasami bywają jemu przypisywane.

Na ścianach sali górnej, z którą się łączy Sala del Albergo z *Ukrzyżowaniem*, znajduje się *Adoracya pasterzy* — znane na całym cywilizowanym świecie arcydzieło, na którym u góry pod zniszczonym dachem, przepuszczającym noc, znajduje się święta rodzina z dzieciątkiem, podczas gdy poniżej znajdują się w stajence pasterze, uwielbiający dziecię; jest to promienne arcydzieło, w którym ćwiczenia Tintoretta w malowaniu w sztucznym świetle posłużyły mu do tak majestatycznego celu i w którym impresyonistyczny zmysł jego, coraz bardziej rosnący, objawia się w całej pełni. Dalej *Ostatnia wieczerza*, *Św. Roch w niebie*, wielce uszkodzony *Cud pomnożenia chleba i ryb*, *Chrzest Chrystusa*, *Zmartwychwstanie*, *Modlitwa w Gethsemanie*, *Wskreszenie Łazarza*, *Wniebowstąpienie*, *Chrystus, uzdrawiający chorego z Bethesdy*, i powszechnie znane *Kuszenie na pustyni*, dwie naszkicowane postacie *Św. Rocha*, *Św. Sebastjana*, rzecz obojętnej wartości, i *Portret Tintoretta*, namalowany przez niego samego w r. 1573. W większej części tych dzieł nie staje Tintoretto na wysokości *Adoracyi pasterzy*; warto jednakże zaznaczyć, że Velazquez podczas swego pobytu w Wenecyi w r. 1630 wykonał kopię *Ostatniej wieczerzy*, znajdującą się obecnie w Prado. Tintoretto namalował również do tej sali kilka tematów ze starego testamentu, głównie na powale, z których może najsubtelniejszymi są: *Plaga wężowa*, *Cudowne rozsypanie mанны*, *Eliasz i Anioł* i *Święto paschy*, wraz z poszczególnymi postaciami kobiecymi, zawieszonymi w przestrzeni,

M A L A R S T W A

i *Mojżeszem, dobywającym wodę ze skały*, który jest naj- TOWARZY-
lepiej znany. SZYMY

Żeby wrócić do owego osobliwego sposobu, którym OSTAT-
Tintoretto pozyskał w r. 1560 możność pracy w San Rocco NIEMU
na cały dalszy ciąg swego życia — (takiemi to dziwnemi Z OL-
drogami otwiera przeznaczenie geniuszowi bramę do kró- BRZYMÓW
lestwa chwały!) — zaledwie artysta zaczął pracować nad swą WENEC-
olbrzymią seryą, kiedy, ku wielkiej swojej radości, został KICH
wybrany do dekoracyi sali radzieckiej pałacu dożów i na-
malował *Portret panującego doży, Girolama Priuli, Wyklę-
cie Fryderyka Barbarossy przez papieża Aleksandra III*
i *Bitwę pod Lepanto*. *Wyklęcie* i *Bitwa* miały spłonąć
w wielkim pożarze pałacu dożów, wkrótce potem, gdy je
tam umieszczono.

W r. 1574 przyrzeczono Tintorettoowi patent na mala-
rza państwa, który to urząd zajmowali ongi Bellini i Ty-
cyan. Na nieszczęście w pałacu dożów wybuchł 11 maja
1574 wielki pożar, który zniszczył wiele najcenniejszych
dzieł sztuki, po nim zaś nastąpił drugi straszny pożar
20 grudnia 1577, który uzupełnił dzieło zniszczenia. Zaraz
po klęsce zabrano się do odbudowy, i wielkie miasto przed-
sięwzięło gorliwie ponowną dekoracyę budynku.

Mimo tych nieszczęśliwych wypadków miał artysta w póź-
niejszym czasie namalować do tego samego pałacu dożów
kilka swych największych płócien.

Do dzieł, które namalował dla pałacu dożów w póź-
niejszych latach swego życia, należały: *Św. Hieronim i św.*
Jędrzej, Św. Jerzy, ocalający księżniczkę; w Collegio:
Św. Marek, przedstawiający dożę Mocenigo Chrystusowi,
świetne Wesele św. Katarzyny, Doża Gritti przed Najśw.
Panną i Doża Daponte przed Najśw. Panną; w Sala
dello Scrutino *Bitwa pod Zarą*; na korytarzu, wiodą-

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

cym do Rady Dziesięciu, portrety: *Andrea Delpluno* (1573), *A. Cicogna* i *Federigo Contarini* (1570).

Zajęty temi licznemi dziełami, namalował Tintoretto w r. 1561 swoje ogromne płótno *Wesele w Kanie*, obecnie znajdujące się w kościele Santa Maria della Salute w Wenecyi, którego długość wynosi dwadzieścia i jeden stóp, a wysokość szesnaście.

W S. Maria Mater Domini w Wenecyi znajduje się subtelnie rozmieszczone *Znalezienie św. krzyża przez św. Helenę*.

Dla S. Giorgio Maggiore namalował *Zbieranie manny*, dzieło zniszczone i barbarzyńsko uszkodzone, lecz pełne wzniosłości, w którym znajduje się portret własny artysty, a dalej *Złożenie do grobu* i *Ostatnią wieczerzę*.

S. Paolo posiada również *Ostatnią wieczerzę* i *Wniebowzięcie Najśw. Panny*. Temperament Tintoretta wiódł go zawsze ku momentom dramatycznym, i nie trzeba chyba wspominać o tem, że swoje *Ostatnie Wieczerze* ujmuje zawsze w momencie dramatycznym — brak zaś pogodnej atmosfery duchowej, pewną gwałtowność ruchów i niespokojną kompozycję wynagradza napięcie dramatyczne i głęboki, pełny, dźwięczny wyraz, który wywołuje wrażenie tragiczne.

W S. Maria dell' Orto, gdzie zdobył zadatek swej sławy, znajduje się również *Legenda o św. Agnieszce*. W S. Cassiano znajdują się trzy subtelne dzieła: „kwadratowe“ *Ukrzyżowanie*, wzniosła kompozycja, zepsuta figurami na drabinie, *Zstąpienie Chrystusa do piekieł* i *Zmartwychwstanie* Chrystusa z grobu wśród roju cherubinów. Kościół Jezuitów posiada *Wniebowzięcie Najśw. Panny* i *Obrzezanie*.

Akademia wenecka posiada wiele arcydzieł tego wielkiego Wenecyanina, a także chlubi się kilku najlepszymi jego portretami, pośród których jest parę portretów do-

XXVIII

TINTORETTO
1518 — 1594

SZKOŁA WENECKA

„BACHUS I ARYADNA“
(WENECYA, PAŁAC DOŻÓW)



M A L A R S T W A

zów. Znajdują się w tejże Akademii trzy złociste płótna, TOWARZY- bogate i ciepłe w kolorze i światłocieniu, a ukazujące, SZYMY jak władał masami: sławny i żarliwy *Cud św. Marka*, cu- OSTAT- downie przesycony atmosferą obraz *Adam i Ewa* i *Śmierć NIEMU* *Abla*, w bogatych brunatnych harmoniach, ogromnie dra- Z OL- matyczne i głębokie w bogactwie światłocienia i ogromnie BRZYMÓW świetliste. Pierwszy, to promienna idylla, a drugi, to głęboko WENEC- wrażliwa się w duszę tragedia. Są one dojrzałe w ry- KICH sunku, impresjonistycznym ujęciu i napięciu dramatycznym. Jest tam również kilka wykonanych przez Tintoretta portretów Wenecyan, w których artysta swobodnie patrzy na ludzi wielkich swego czasu, goniących za dostatkiem, i od- twarza ich bez uroków, wiernie, jak ich widział: *Doża Alwise Mocenigo*, w barwie brunatnej i szarej, *Portret mężczyzny* w kaftanie, obrzeżonym gronostajami, *Andrea Cappello*, wczesne dzieło, portret *Morosiniego*, w barwach szaro-zielonych. W Akademii znajdują się również: *Madonna z trzema świętymi i donatorami*, *Zdjęcie z krzyża* i wznio- słe a wspaniałe *Ukrzyżowanie*, znane pospolicie jako „Ukrzy- żowanie drugie“, dzieło mistyczne rzadkiej mocy, dalej *Ma- donna i trzech donatorów*.

W Palazzo Reale wisi kilka jego arcydzieł, tak samo na ścianach pałacu księcia Giovannellego.

Omówienie artystycznej działalności Tintoretta byłoby niepełne, gdybyśmy nie złożyli uznania jego subtelnym zdolnościom w zakresie portretów, które malował z tą bezpośrednią mocą, co cechowała wszystkie jego dzieła. Jest mianowicie w Luwrze namalowany przezeń brodaty mężczyzna: *Portret mężczyzny*, prawdziwe arcydzieło sztuki portretowej.

Florencja jest bogata w portrety jego ręki; Pitti posiadają portrety: *Luigi Cornaro*, *Vincenzo Zeno* i dwa *Por-*

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI

trety mężczyzn; Ufficya posiadają jego *Portret własny*, *Biust młodzieńca*, *Admirała Veniera*, *Portret starca*, *Jacopa Sansovino* i *Portret mężczyzny*; Hampton Court posiada *Rycerza maltańskiego* i *Senatora*.

W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

Teraz przejdźmy do kilku najdoskonalszych dzieł Tintoretta, w których artysta namalował kształty ludzkie z wizją poetycką, właściwą dziełom jego młodości, *Adamowi i Ewie*, którego pyszną replikę posiada w Londynie p. Crawshay, i *Śmierci Abla*, w której choć tkwi artyzm dojrzalszy, to nie ostudzony bynajmniej przez wiek, a która jest pełna żaru i doskonała w opracowaniu; — przejdźmy tedy do arcydzieł: w pałacu dożów znajduje się pyszny *Merkury i trzy Gracye*, *Kuźnia Wulkana*, *Bachus i Aryadna* i *Minerwa, wypędzająca Marsa*, wszystkie z r. 1578, a sześćdziesiątego życia Tintoretta. W dziełach tych piękność modelacyi, żar ciała i wyborna kompozycya łączą się i tworzą razem promienne arcydzieła, nienaganne w swej mocy. Z tego wielkiego okresu pochodzi sławna *Droga mleczna*, obecnie jeden ze skarbów National Gallery w Londynie. Nigdy nie widziano piękniejszej postaci ludzkiej, nigdy jej nie namalowano z doskonalszym powabem ciała. Hampton Court posiada z takich płócien bardzo zniszczone, subtelne *Dziewięć Muz na Olimpie* i *Esterę, mdlejącą przed Ahaswerem*.

Publiczne galerye wielkich miast posiadają wiele subtelnych dzieł Tintoretta — Wiedeń, Londyn, Monachium, Bruksela, Berlin. Również wzbogacone są niemi liczne zbiory prywatne. Madryt posiada *Bitwę na lądzie i na morzu*, groźną *Judytę i Holofernesa* — Drezno *Wyzwolenie* — Berlin *Lunę z Horami* — Paryż *Zuzannę i starców* — Wiedeń wcześniejsze wyobrażenie *Zuzanny i starców*, a Mond Collection *Galery na morzu*.

M A L A R S T W A

Państwo postanowiło w r. 1588 zastąpić wielkie malo- TOWARZY-
widło, „Koronację Najśw. Panny“, namalowaną w r. 1365 SZYMY
przez Guarienta z Padwy na końcowej ścianie wielkiej sali OSTAT-
rady w pałacu dożów, dziełem jeszcze większem i ułożyło NIEMU
się z Paolem Veronese o wykonanie go, gdy wtem Ve- Z OL-
ronese zachorował i umarł. Wówczas podeszłemu Tintoret- BRZYMÓW
towi, który obecnie nie miał równego sobie w Wenecyi WENEC-
mistrza, oddano to dzieło. Podobno Tintoretto na wieść KICH
o śmierci Veronesa błagał Boga, żeby jemu powierzono
wykonanie owego obrazu. „Raj, którego łaknę po
śmierci, niechaj będzie dla mnie zamknięty“ — wołał —
„bylebym tylko był tak szczęśliwy, żeby mi pozwolono
stworzyć raj na ziemi“.

Tintoretto zaczął ogromne to płótno, *Raj*, w r. 1588,
a skończył je w 1590. Jest to największe rozmiarami dzieło
w całych Włoszech. Ten zdumiewający obraz wygląda dziś
zagmatwany jako całość i wiele ucierpiał na tej olbrzymiej
powierzchni osiemdziesięciu czterech stóp długości na trzy-
dzieści cztery wysokości. Sześćset figur na nim cechuje
ogromna subtelność; czem było atoli to dzieło jako całość
w swej pierwszej świeżości, o tem nigdy się nie dowiemy.
Pracując nad niem na miejscu w sali rady, umęczony ciżbą
widzów, mając za pomocnika do przyrządzania farb i t. p.
swego syna, Domenika, nie chciał Tintoretto dopuścić żad-
nej ręki do tego cennego płótna. Niestety, w tym roku,
w którym skończył wielki swój *Raj*, śmierć wkroczyła du-
mnie do domostwa wiekowego artysty: stracił swą umiło-
waną córkę, Mariettę, w jej trzydziestym roku życia i nigdy
już nie opamiętał się po tej ciężkiej stracie.

Ostatniem dziełem, nad którem pracował sędziwy ar-
tysta, miał być *Papież św. Marcellus w gloryi*, w S. Mar-
ziale w Wenecyi; czuł jednakże Tintoretto, że *Raj* był ko-
roną jego artystycznego zawodu. W siedemdziesiątym pią-

H I S T O R Y A

WSPA- tym roku życia ugodził go ciężki atak niestrawności, i słabe
NIAŁY ciało nie było już w możności odpowiadać w dalszym
OGROJEC ciągu energii płomiennej woli. Po trzech tygodniach cięż-
SZTUKI kich cierpień, w cztery lata po tem, gdy olbrzym „furioso“
W WENECYI położył ostatnie dotknięcie pendzla na swym wielkim *Raju*,
W SZESNA- 31 maja 1594 r. „dusza jego w krótkiem westchnieniu ule-
STYM ciała z ziemi do nieba“, jak powiedział stary pisarz. Na dzień
WIEKU przedtem zrobił artysta testament, w którym zdaje na swego
syna, Domenika, wykończenie swych dzieł niedokończonych.
Ciało jego pochowano z wielką okazałością w S. Maria
dell'Orto, obok umiłowanej córki, Marietty, gdzie leżeli tak
oboje aż do r. 1866, w którym z polecenia władz otwarto
groby Vescovich i Robustich i kości nieboszczyków po-
chowano ponownie w kaplicy na prawo od chóru.

Tintoretto stoi pośród olbrzymów sztuki po wszystkie czasy. A kiedy geniusz osiągnie w swym najwyższym wysiłku te wyżyny, ku którym kroczył, wówczas ludzie spoglądają ku niemu w górę i uważają za rodzaj świętokradztwa wykazywanie u niego stron słabszych. A przecież nie było tak nierównego artysty, jak Tintoretto. Przez całe swoje życie tworzył dzieła, które podkopują jego wielkie miano, i jest rzeczą nieszczerą widzieć we wszystkim, co namalował, dzieła najpotężniejsze po wszystkie czasy. Ma on wielkie i poważne wady. I nie byłoby to bynajmniej hołdem dla jego wielkości widzieć wielkość nawet w jego ułomnościach. Kiedy Tintoretto brał się do właściwego sobie dzieła, wchodził na szczyty. Mówiono o nim współcześnie, że maluje trzema pendzlami — złotym, srebrnym i żelaznym. Była to figura retoryczna, która doprowadziła do mniemania, że pracował trzema pendzlami równocześnie — co jest oczywiście przekonaniem śmiesznem i nie może być

M A L A R S T W A

źródłem sławy czy czci artysty. Niemniej przeto pracował TOWARZY-
on rzeczywiście złotem, srebrem i żelazem. SZYMY

Odmienne od wielkich swoich towarzyszy-artystów, Ty- OSTAT-
cyana i Paola Veronese, którzy ucztowali i żyli strojnie NIEMU
a dwornie, Tintoretto wiódł żywot spokojny, unikając oka- Z OL-
załości i przepychu, w domu własnym, obecnie pod nu- BRZYMÓW
merem 3136 na Calle Longa, tuż obok kościoła, w któ- WENEC-
rym został pochowany. Rzadko opuszczał Wenecję i po- KICH
święcał cały swój czas i energię sztuce; nie odstępował
od swego płótna nawet wtedy, kiedy najbliżsi i przyjaciele
zbierali się u niego w pracowni. Można jeszcze dziś oglą-
dać kontrakt, w którym podejmuje się namalować dwa
wielkie obrazy historyczne i siedem portretów w ciągu
dwóch miesięcy! Szczęśliwy w pożyciu domowym, człowiek
wesoły i pełen humoru, zadowalał się poprostu tem, że
był wielki.

Tintoretto miał mało uczniów, a z tych, którzy od niego
nauczyli się tajemnic sztuki, niewielu dokonało wielkich rze-
czy — z wyjątkiem córki jego, Marietty, i Flamanda Mar-
tina de Vos. Syn jego, Domenico Robusti (1562—1639),
nie byłby zdobył rozgłosu, gdyby nie był synem wielkiego
ojca.

Z Tintorettem minęła potężna sztuka Odrodzenia w We-
necyi: Bassano umarł na parę lat przed nim, Veronese
leżał od sześciu lat w grobie, Tycyan umarł temu lat osiem-
naście, gorączkowe zaś życie Michała Anioła uspokoiło się
już na wieki jakich trzydzieści lat przedtem.

Możemy to uważać za pewnik, że sąd Vasarięgo o sztuce
Tintoretta, napisany jeszcze za życia artysty, jest odbiciem
ogólnego sądu owego czasu. Mieści się w nim bardzo zna-
mienny ustęp: „Wielki miłośnik sztuk, rozkoszuje się grą na
kilku instrumentach — jest bardzo miłą osobą, lecz, co się
tyczy malarstwa, ma bardzo kapryśną rękę i najśmielszy,

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

najprzesadniejszy i najbardziej uparty umysł, jaki kiedykolwiek posiadał malarz, czego dowodem są jego dzieła i ich fantastyczna kompozycja, tak różna od zwyczajów innych malarzy. Prawdziwie, Robusti staje się bardziej dziwnym, niż zazwyczaj, w swych ostatnich pomysłach i w osobliwych fantazyach, które wykonał niemal bez rysunku, tak, jakby chciał na żart traktować sztukę. Czasami potrafi przedstawić za skończone dzieło zwyczajne szkice, które są poprostu tylko zarysami, ukazującymi się widzowi jako przypadkowe dotknięcia ołówka, jako wynik raczej śmiałej lekkomyślności, niż owoc rozwagi i sądu.“ Czyż nie jest to dosłownie to samo, co współczesna nam krytyka pisała o całej sztuce impresyonistycznej, turnerowskiej czy innej — o tej chwili, w której artysta wyzwala się z szablonów i wzbija się w sferę muzyki barw? Tintoretto poprostu odkrył nanowo objawienie Tycyana i spostrzegł szybko, gdy umiejętność jego się wzmogła, że ogólne wrażenie całości ma o wiele a wiele większe znaczenie, niż wygładzenie szczegółów. Spostrzegł, że wykończona i wypracowana modelacya ma wartość jedynie dla oka, patrzącego z bliska, lecz że jest bez wartości i daremna, kiedy chodzi o wywołanie pożądanego wrażenia na widzu, który się cofnie dostatecznie, by mógł ogarnąć dzieło jako całość. Rozwijając sztukę malarską w kierunku impresyonizmu, popchnął ją Tintoretto naprzód w stronę działalności wielkich Hiszpanów i Holendrów. Jego sztuka wraz ze sztuką Tycyana i Bassana miała się stać objawieniem dla Velazqueza. Velazquez miał przekazać to objawienie Francuzowi Manetowi, a przez Velazqueza, Halsę, Rembrandta i Manetę wielkie dzieło sztuki nowożytnej znalazło drogę do pełnego swego wyrazu.

Tintoretto twierdził, że kolor czarny i biały są najpiękniejszymi kolorami — i w powiedzeniu tem tkwi wielka

M A L A R S T W A

prawda. Te dwie krańcowe barwy palety mogą dać pełniejszy i doskonalszy wyraz wzruszeniu, niż cała kolorów reszta. Kto nie spostrzegł tego faktu, ten nie dotarł do tajemnicy koloru.

„Sztuka — powiedział Tintoretto — nie kopiuje natury; ona przewyższa naturę.“

Tintoretto był sumą geniuszu weneckiego, jak Michał Anioł florenckiego. Wysunął on królestwo sztuki w dziedzinie wyrazu barw, w impresyonizmie, w napięciu dramatycznym, w malarskim poczuciu waloru tonów i barw zdumiewająco daleko naprzód. Zakres jego dzieł był nieporównany. Zamalowywał on całe łokcie kwadratowe płótna sztuką doskonałą, podczas gdy inni zamalowywali ledwo kwadratowe cale. Nie dbając o zapłatę, malował, żeby mózgi wyrazić wielkie wzruszenia, które ogarniały jego zmysły, w dziełach bezpośrednich. O pieniądze, o przyjaźń możliwych tego świata, o splendory nie dbał ani trochę. Córka jego, Marietta, zagarnęła dla siebie całą jego miłość do ludzi. Namietność jego poszła w służbę pracy — wykonania. W jego dziedzinie nikt go nie przewyższył. Tacy, jak Ruskin, co doszukują się świetności nawet tam, gdzie się sam tylko błąd znajduje — zupełnie nie są potrzebni Tintoretowi. Sztuka jego jest tak rozległa, że pomieszczą się w niej i wady — a było ich wiele. San Rocco dowodzi, że potrafił zamalowywać szare i zimne płótna najgorszymi rzeczami; jego instynkt wszakże, wiodący go do uroczych i pobudzających wyobrażeń wzruszeń, wywołanych światłocieniem, i opanowanie ich zmuszały nawet skądinąd błędny rysunek do głębokiego wyrazu. Zdolny do szerokich wizji, gwałtowny, śmiały, umiał zmuszać tragiczną sytuację do tego, aby wyraziła jak najwyższe napięcie dramatyczne. Wyrzucił prawa akademickie precz przez okno

H I S T O R Y A

WSPA-
NIAŁY
OGROJEC
SZTUKI
W WENECYI
W SZESNA-
STYM
WIEKU

i zmusił swą sztukę do wypowiedania swoich własnych pragnień.

Słone wiatry morskie i dymy świec ołtarzowych uszkodziły wiele arcydzieł Tintoretta; nikczemna ręka odnawiająca zaszkoziła jeszcze bardziej jego sławie; płomień świec przypalił jego płótna; — działalność jego była jednak tak ogromna i rozległa, że wiele jego dzieł przetrwało czas i klęski i dają świadectwo o duchu tych arcydzieł, które przepadły.

Wzmaga się obecnie zwyczaj obniżania działalności Paola Veronese — co zresztą świadczy tylko o ograniczoności pewnych uczonych, nie zmniejszając bynajmniej wartości Veronesa choćby tylko na grubość włoska. Człowiek, który jest w stanie widzieć w Veronesie jedynie „wychwalonego malarza dekoracyjnego“, niezbyt wielką posiada wrażliwość artystyczną. Veronese miał w sobie wielką i głęboką tajemnicę wszelkiej sztuki — właściwe zastosowanie swych środków do narzucenia widzowi nastroju. Stateczny, wspaniały i jeden z najwyższych malarzy dekoracyjnych po wszystkie czasy, był on również w stanie wzruszać napięciem swych motywów.

Ublizać Veronesowi czy Tintoretowi, aby obniżyć wartość jednego na rzecz drugiego, znaczy to nie poznać się na sztuce obu. Tintoretto nie staje nigdy na swej wyżynie w wielkim płótnie — Veronese staje się tem większym, im większe jest jego płótno. Veronese nie ma owego napiętego zmysłu tragicznego, którym się odznacza Tintoretto. Veronese miał zdumiewająco delikatny zmysł równowagi, właściwy smak, który nigdy nie nuży — Tintoretto maluje z furją, przytłacza nas i zostawia nas znużonych. Tintoretta ogólnie obwołuje się jako największego z rysowników weneckich — znalazł on jednakże równego sobie w Veronesie, w kompozycyi zaś znalazł w nim swego mistrza.

M A L A R S T W A

Człowiek z wielkim sercem, prosty, nieskazitelny w ży- TOWARZY-
ciu, hojny, gorąco-krwisty, skory do gniewu równie jak do SZYMY
łagodności, wystercza Tintoretto, jak prawdziwy tytan z ar- OSTAT-
tystycznego trudu swojej rasy. Że w sporze między Tycya- NIEMU
nem a Tintorettem Tycyan był stroną zaczepną, to jest Z OL-
rzeczą pewną, gdyż przyjaźni między Veronesem a Tinto- BRZYMÓW
rettem nic nigdy nie zdołało zerwać, ani nawet popsuć. WENEC-
KICH

Z Tintorettem w Wenecyi, a Michałem Aniołem we Flo-
rencyi zebrało Odrodzenie we Włoszech najwznioślejsze
swoje żniwo, a kiedy oni minęli, głos sztuki Odrodzenia
zamilkł. Pozostali jeszcze malarze, którzy dążyli do wyra-
żenia nowej sztuki, lecz zrazu popadli w niemoc pod cię-
żarem olbrzymów. Wprawdzie starali się powoli pomnożyć
dziedzinę wyrazu artystycznego, pełne jednak objawienie
miało już opuścić Włochy.

Zanim rozstaniemy się z dziełem Odrodzenia we Wło-
szech, a pójdziemy w ślad za włoskimi wysiłkami tak zwa-
nego schyłku, i za nim przejdziemy do narodzin i działal-
ności geniuszu hiszpańskiego, będzie rzeczą zajmującą ze-
stawić i rozważyć ideały florenckie i weneckie. Florentczycy,
starając się wyrażać sztukę zapomocą formy i linii, którym
podporządkowana była barwa, bez wątpienia wyrażali sens
ducha mistycznego lepiej, niż Wenecyanie. Ten zmysł mi-
styczny i duchowy, zmysł cudu i grozy, posiadali Florent-
czycy w wyraźnem przeciwieństwie do Wenecyan. Czy, po-
siadając zdolności kolorystyczne Wenecyan, nie byliby go
wyrazili w granicach barw, o tem nigdy się nie dowiemy.
Wenecyanie zato celowali zdolnościami lirycznymi. Popchnęli
oni malarstwo do daleko większej potęgi wyrazu, rozsze-
rzyli jego gamę, wzmogli jego zakres i pogłębili jego zna-
czenie. Giorgione i Tycyan, Correggio, Veronese i Tinto-
retto oświecili drogę Hiszpanom i Holendrom. Włochów,

M A L A R S T W O

WSPA-
NIAŁY

OGROJEC
SZTUKI

WWENECYI

W SZESNA-
STYM

WIEKU

którzy po nich nastąpili, nie należy lekceważyć, jako lichych dekadentów. Ich sposób patrzenia zamazał majestat geniuszu prawdziwie wielkich mistrzów, zamącił im ich pole widzenia; popadli oni w dekadencję akademicką, którą cechuje poddanie się innym, patrzenie na sprawy życia przez szkła sztuki innych, zamiast, żeby dążyć do samoistnej umiejętności, mającej wyrazić własną duszę artysty. Słabość ich wszakże przesadzono. Ich wysiłek w kierunku wyzwolenia się i znalezienia drogi do pełniejszej sztuki nie został sprawiedliwie oceniony. Przez długi czas zażywali oni zbyt wielkiej wziętości, potem zaś przypadł na nich zbyt czarny mrok lekceważenia. Tak zwany schyłek ma z tem wszystkim własnych mistrzów i własne znaczenie. Wenecya po raz trzeci, czy po raz jeszcze dalszy, wydała kilku z tych mistrzów, reszta zaś Włoch innych. Tedy przystoi nam teraz spojrzeć na ich wysiłek sprawiedliwym okiem, gdyż sztuka ich miała równie dobre, jak złe następstwa w latach późniejszych.

KONIEC TOMU II.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

UWAGA

Maestà — Chrystus albo Przenajświętsza Panna w gloryi.

Pietà — zmarły Jezus Chrystus na kolanach Dziewicy.

Tondo — malowidło okrągłe.

Predella — malowidło na desce u dołu obrazu ołtarzowego.



BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

HISTORYA MALARSTWA

DZIEŁO HALDANA MACFALLA*) PRZEKŁAD
JANA KASPROWICZA I JÓZEFA RUFFERA

UZUPEŁNIONE

HISTORIĄ MALARSTWA POLSKIEGO

W OPRACOWANIU Z. BATOWSKIEGO I WŁ. PODLACHY

wychodzi w zeszytach o 5-ciu arkuszach druku i 4 tablicach barwnych
w odstępach 10-ciodniowych. Mniej więcej 7 zeszytów stanowi tom.

Całe dzieło obejmie dziesięć obszernych tomów in 4-o, z których tomy I—VIII będą przekładem dzieła HALDANA MACFALLA i obejmą HISTORIĘ MALARSTWA ZAGRANICZNEGO, IX i X będą zawierały oryginalną, pierwszorzędnej wartości naukowej i literackiej HISTORIĘ MALARSTWA POLSKIEGO, której autorami są DR. ZYGMUNT BATOWSKI I DR. WŁADYSŁAW PODLACHA.

Rozkład treści na poszczególne tomy jest następujący:

- Tom I. Początki malarstwa. Odrodzenie we Włoszech środkowych.*
- Tom II. Malarstwo weneckie epoki Odrodzenia.*
- Tom III. Włoskie malarstwo epoki Baroku. Malarstwo hiszpańskie.*
- Tom IV. Malarstwo flamandzkie i niemieckie.*
- Tom V. Malarstwo holenderskie.*

*) Haldane Macfall — czytaj: Holden Mekfol, z akcentem na ostatnich zgłoskach.

Tom VI. Malarstwo francuskie.

Tom VII. Malarstwo angielskie.

Tom VIII. Malarstwo czasów najnowszych wszystkich narodów.

Tom IX. Malarstwo polskie do Grottgera i Matejki.

Tom X. Malarstwo polskie od Matejki do czasów najnowszych.

Całość ukończona będzie w jesieni r. 1913. Dział ilustracyjny obejmie 300 barwnych reprodukcji arcydzieł malarstwa obcego i polskiego.

WARUNKI PRENUMERATY.

HISTORIA MALARSTWA wychodzi w zeszytach regularnie trzy razy na miesiąc (1-go, 10-go i 20-go każdego miesiąca) począwszy od 1-go stycznia 1912 r. Całość obejmie około 350 arkuszy druku i 300 tablic barwnych wielkiego formatu — ukaże się zatem w mniej więcej 70 zeszytach w przeciągu niecałych 2 lat.

Cena zeszytu, ujętego w ozdobną okładkę, wynosi 2 korony = 85 kopiejek = 1 M. 80 fen.

W stosunku do tej ceny jednostkowej wynosi prenumerata:

W obrębie Austro-Węgier:

miesięczna (3 zeszyty)	6 koron	półroczna (18 zeszytów)	36 koron
kwartalna (9 zeszytów)	18 „	roczna (36 zeszytów)	72 „

W Królestwie Polskiem i Cesarstwie:

miesięczna (3 zeszyty)	2 r. 55 k.	półroczna (18 zeszytów)	15 r. 30 k.
kwartalna (9 zeszytów)	7 r. 65 k.	roczna (36 zeszytów)	30 r. 60 k.

Za przesyłkę pocztową dopłaca się w Królestwie Polskiem 20 kop. od zeszytu; w obrębie Austro-Węgier i Niemiec przesyłka pocztowa jest bezpłatna, o ile przedpłatę złoży się bezpośrednio w administracyi (Lwów, ul. Zyblikiewicza 35).

ADRES WYDAWNICTWA:

Lwów — ul. Zyblikiewicza l. 35.

Warszawa — „Świat“, Al. Jerozolimskie l. 49.

5. 85.

S. 07

S. 61

POLITECHNIKA KRAKOWSKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

II

L. II

Kdn 452/57

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306222

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000220729