

MUZEUM

Sztuki Europejskiej

Tom I.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298750



M U Z E U M
SZTUKI EUROPEJSKIEJ.

— 655 —

ZBIÓR
CELNIEJSZYCH OBRAZÓW GALERYJ EUROPEJSKICH

W KOPJACH NA STALI,
ŻYCIORYSY I PORTRETY MALARZY

PRZEZ

S. K.

g 20

TOM I.

BELWÉDER, GALERYA DREZDEŃSKA, GALERYA LICHTENSTEINA I CZERNINA
W WIEDNIU, MUZEUM BERLIŃSKIE, PINAKOTEKA MNICHOWSKA.

WARSZAWA.

Nakład MICHAŁA GLÜCKSBERGA Księgarza
Krakowskie-Przedmieście Nr. (7) 411.

—
1871.



IV-302042

III. 14994

Дозволено Цензурою.

Варшава 10 (22) Ноября 1873 г.

wDrukarni S. Orgelbranda, w Warszawie ulica Bednarska Nr. 20.

~~Akc. Nr. K-3842 / 54.~~

ВРК-В-283 / 2024

OBJAŚNIENIA

Rycin na stali i portretów

POMIESZCZONYCH W TOMIE I-m

MUZEUM SZTUKI EUROPEJSKIÉJ

ułożone w porządku alfabetycznym nazwisk malarzy.

Backhuyzen Ludolf.—Ur. w Emden w Niemczech w r. 1631 zm. w Amsterdamie r. 1709. Uczył się pejzażu u Everdingena. Oddawał się malowaniu widoków morskich, czyli tak zwanych Marynarek. Podaliśmy tu kopję na stali z obrazu jego:

1. **Wjazd do portu** w formie stalorytu włączony do niniejszego zbioru znajduje się w Muzeum berlińskim Nr. 904. W katalogu nazwany wprost „Burzą“ przedstawia port od strony wzburzonego morza i okręt chroniący się doń w ostatnim już niebezpieczeństwie.

Batoni Pompejusz Hieronim, Włoch, ur. 1708 um. 1787. Jest ostatnim z mniej więcej szczęśliwych naśladowców sztuki włoskiej wielkiego stylu i współzawodnikiem Rafaela Mengsa (ur. 1729 w Czechach, zm. 1779 w Rzymie) dobrze znanego w historii sztuki. Obraz podany tu w kopji.

2. **Magdalena** uważany jest za jedno z najlepszych dzieł Batoniego. Umieszczony w galerji drezdeńskiej w gabinecie narożnym lit. B. Nr. 129. Kompozycja wzięta z dzieła Correggia w tej samej galerji przechowywanego (p. niżej). Są pewne różnice w układzie postaci, nachyleniu głowy, położeniu książki i akcesoriach. W Correggiu niema wcale czaszki: ściana groty jest bliżej pokutnicy i nie widać na obrazie wyjścia.

Bellini Jan (Portret na końcu Tomu) podpisywał się Johannes Bellinus, po francuzku „Jean Bélin“ weneccjanin. Założyciel szkoły weneckiej. Uczył Tycjana i Giorgione. Do pięćdziesiątego roku życia malował farbami wodnymi i wtedy dopiero skorzystał mógł z wynalazku van Eycków. Malował historję świętą i legendy przekazywane z jednego pokolenia artystów w drugie. Z pod jego pędzla wyszło bardzo wiele portretów, które wraz z freskami w pałacu Dożów w r. 1577 zgorzały. W liczbie ich odznaczało się wyobrażenie oblicza szesnastoletniego mędrca-kobiety Kassandry Fedele. Najznakomitszym obrazem Belliniego jest „Ś. Hieronim na puszczy“ oryginalnie i z uczuciem wykonany. B. był przyjacielem Dürera i uległ po części jego wpływowi podczas pobytu mistrza norymberskiego w Wenecji. Pędzel B. jest jeszcze surowym, zapowiada już jednak dla całej szkoły świetną przyszłość w kolorycie. Pod koniec życia B. zaczął kształcić swój sposób malowania na wzorach własnego swego ucznia Giorgione i znacznie użycie farb złagodził. Doczekał lat Michała Anioła i urodzony w r. 1426 zmarł dopiero w r. 1516 Starszy od niego o lat 5 brat, *Gentile* niżej stał talentem i pracą. Gdy Mahomet II po zdobyciu Konstantynopola i porażeniu Weneccjan zażądał od nich, aby mu przysłali na dwór malarza, rzecz-pospolita wybrała na tę nie zbyt przyjemną misję sześćdziesięcio-letniego *Gentile*

który stanął w Konstantynopolu w r. 1479. We dwa lata później podróżował po wschodzie, następnie przybywszy do kraju przez dwadzieścia lat jeszcze pracował; najczęściej razem z bratem. Zmarł w r. 1501.

Berchem Mikołaj. (Portret przy końcu) albo Berghem nazwisko artystyczne, właściwe: Claasze Peterzoon. Urodził się w Harlem 1624 r. w rodzinnym mieście wielkiego Ruysdaela, z którym w bliskich stosunkach dopomagał mu przy wykończaniu obrazów. B. wysoko ceniony jako pejzażysta wiele zawdzięcza nietylko właściwym swoim nauczycielom van Goyenowi, Weninxowi ale i Ruysdaelowi, którego towarzystwo nie mogło pozostać bez wpływu. B. z dziesięć lat bawił we Włoszech; miał przed sobą wzory pejzażu historycznego, bohaterskiego. Nigdy go wprawdzie nie przyjął do kompozycji swoich, ale że się nań zapatrzył, to widać z wielu krajobrazów jakie po nim zostały. Um. w r. 1683 w Amsterdamie. W I Tom. Mazeum dajemy poznać w odbitce ze stalorytu:

3. **Pojenie bydła** Belweder wiedeński, gabinet zielony Nr. 86 na drzewie W. st. 1 c 3 D. st. 1 c. 9. Pojenie bydła połączone z praniem bielizny—Kilka postaci ludzkich, pies, krowy i kozy drugi plan na górze; z jednej strony wody skały włoskie.

Brueghel Jan starszy, zwany „Aksamitowym“ (Portret przy końcu). Czterech Brueghelów malarzy flamandzkich wynotować można z kronik i katalogów; wszyscy umieli oprzeć się wpływowi włoskim. Nazwa rodziny od miejsca pochodzenia w okolicy miasta Breda. Między r. 1510—1530 urodził się *Piotr* nazwany „Brueghelem chłopskim“ z powodu że malował chłopów. Ten umarł już w XVII w. Z dwóch jego synów, Jana i Piotra, obu malarzy, starszy *Jan* oddał się pejzażowi, przewano go „aksamitowym“ nie od przymiotu miękkości pędzla, ale od ubrania, w jakim się najczęściej nosił. Jan kształcił się równie jak ojciec we Włoszech. Syn jego także *Jan* odziedziczył po swoim ojcu prócz imienia i nazwiska, jeszcze i kierunek talentu, tak iż często obaj brani bywają za jedną i tę samą osobistość z ojcem. Jego siostra Anna poszła za Dawida Teniersa młodszego już po śmierci ojca—o czem wzmianka na str. 77 tekstu. Najznakomitszym z Brueghelów jest stojący w pośrodku Jan Brueghel pejzażysta, którego tu drzeworyt podajemy; od syna imiennika swego, odróżnia się on przydomkiem „Starszy“. Brat jego Brueghel Piotr (por. wyżej) przeżył go o lat kilkanaście i od piekła, które lubił malować, nazwany został „Brueghelem piekielnym“. Jan starszy nosi niekiedy nazwę „Brueghela kwiatów“.

Caravaggio Michał Anioł. Bardzo oryginalny ale przytem i dziwaczny talent. Żył zaledwie lat 40 od 1569 do 1609 roku. Urodził się w Caravaggio pod Medjolanem i stąd nazwa jego artystyczna, właściwe zaś nazwisko Merighi albo Amerighi. C. jest przedstawicielem reakcji realistycznej we Włoszech. Wiódł życie nieporządne, tułacz, nigdzie długo nie wytrzymał; najdłużej bawił w Neapolu i tam główne prace wykonał. Oddawał się malarstwu rodzajowemu, przy którym bez wielkiej zmiany w natchnieniach uprawiał i religijne. Miał wstręt do nauki i studjów nie z natury. Z malarzy tolerował jednego tylko Giorgione. Chętnie się ze swego nieuctwa. W niniejszym zbiorze pomieszczono kopje dwóch jego obrazów.

4. **Żołnierze rzymscy**, Gal. drezdeńska, sala F. Nr. 178. Właściwie żołnierze maltańscy grający w karty i kości
5. **Gracze**, Gal. drezdeńska, sala Nr. 177. Trzej żołnierze: niedoświadczony młodzik dwaj wytrawni szulerzy grają w karty. Podobny obraz w pałacu Sciarra w Rzymie.

Correggio Antonio Allegri albo „de Allegris“ urodził się w r. 1494 w późniejszym księstwie Modenckim w Correggio. Pierwszorządna to wielkość w malarstwie. Uczył się malowania od swego stryja Wawrzyńca Allegri, wykształcony głównie na wzorach Andrzeja Mantegny zięcia Jana Belliniego (r. 1431—1506), założyciela szkoły lombardzkiej, zostawał w końcu na nauce u jego syna Franciszka. Wyrósł na naczelnika szkoły. Dotychczas nikt go w użyciu półtonów. a co zatem idzie, w pełni i głębokości światłocienia nie przewyższył. Malował obrazy olejne i freski. Te ostatnie w Parmie, w kościołach: katedralnym i Ś. Jana, prace olbrzymie, zwłaszcza freski na kopule w katedrze. Wszystko co stworzył odznaczało się wielką żywością barw: dziś półczwarta wieku upływa od czasu, w którym obrazy Correggia wymalowane zostały, a koloryt ich jest jeszcze tak świeży, że pobudza artystów do badania: jakimi to kombinacjami doszedł mistrz do wytwarzania podobnie żywych, silnie do oka przemawiających tonów? Correggio stoi jak cała szkoła w pośrodku między Florentczykami i Wenecjanami: posiada rysunek jednych a koloryt drugich. Annibal Carrachi mówił o nim: „wszystko u niego pełne wielkości i wdzięku“. Więcej mu jednak chodziło o malowniczość niż o treść piękną. Jest on malarzem mitologicznym par excellence. — Wpływ Correggio na sztukę włoską miał bardzo wielki: jemu sztuka ta zawdzięcza w środkowych Włoszech, że nieupadła zaraz po śmierci Rafaela. Artysta nie był zbyt zamożnym, podanie jednak które każe mu w biedzie umierać przy dźwiganiu worków z miedzią uie jest bardzo prawdopodobnem. Correggio żył lat 40. Pochowany dnia 6 Marca 1534 r. Z obrazów olejnych Correggia znajdują się w niniejszym zbiorze dwa:

6. **Boże narodzenie** znane pod nazwą „Nocy“ w przeciwstawieniu do obrazu „Ś. Hieronima, który nosi nazwę „Dnia“. Matka Boska pochylona nad Dzieciątkiem, któremu podesłano

siano biblijne pieści się z niem z wielką słodyczą. Z Dzieciątka bije wszystka światłość obrazu. Na lewo (od widza) dwie postacie męskie i jedna niewieścia, na prawo na drugim planie Ś. Józef przy osiołku. W górze od lewej strony czterech aniołów. W głębi przez otwartą stajenkę widok na wzgórze. Obraz mocno uszkodzony przez poprawiaczy—umieszczony jest w G. D. w sali D. Nr. 154. Nazywają go „Kanonieznym obrazem światłocienia“.

7. **Magdalena** Obraz dobrze znany z reprodukcji, przedstawia Ś. Magdalenę w grocie pod Efezem. (por. wyżej Batoni) Dawniej był w ramach srebrnych wysadzanych kamieniami, na które zląkomił się jakiś wieśniak z pod Drezna i obraz skradł z galerji wraz z dwoma innym w r. 1788; kradzież natychmiast się wydała. G. D. gabinet z galerji północnej Nr. 153. Gaspar (Portret przy końcu. Życiorys w tekście str. 78 do 82).
- Crayer Dolci** albo **Dolce** Karol przezwany „Carlino“ ur. we Florencji 1616. Wziął koloryt z Cigoli, uczuciowość swych postaci z Rossellego. Malował najwięcej obrazy religijne. Artyzm jego graniczy z manjerą wykończenie do najwyższego prawie stopnia posunięte. Dolce zmarł w rodzinnem swem mieście w roku 1686. Obraz jego podany w tym zbiorze:
8. **Śta Cecylja** — grająca na organach, bokiem zwrócona do widza — znajduje się w Galerji drezdeńskiej, w gabinecie narożnym lit. B. Nr. 62.
- Dow** Gerard (Portret podany zostanié w I zeszytce T. II. Życiorys i charakterystyka str. 82 do 87). W zbiorach niniejszym pomieszczono już trzy staloryty z jego dzieł:
9. **Ulubiony kwiat** z Belwederu Wiedeńskiego, gabinet zielony Nr. 52. — Stara kobieta w oknie podlewa kwiat na lewo stojący, z prawej strony w górze klatka z kanarkiem.
10. **Dentysta**. Wzmianka w tekście str. 87. Obraz malowany w r. 1672. Galerja drezdeńska Nr. 1139.
11. **Pisarz publiczny** z r. 1671. Niewłaściwie tak nazwany przedstawia bakalarza temperującego pióro; w twarzy jego artysta dał podobno własny swój portret. Jest tu to okno Dowa o którem na str. 88. G. drezdeńska, Nr. 1138.
- van **Dyck** Antoni—(Portret przy końcu. Życiorys str. 55—63) Artysta podpisywał się z imienia „Antonio“ albo „Antony“. Tegoż samego co on nazwiska ale innej zupełnie rodziny jest malarz holenderski małej wartości Filip van Dyck (1680—1752). Z obrazów Antoniego Van Dycka podaliśmy dotychczas dwa, w podobiznach rytym na stali:
12. **Karol**, Król angielski. (G. Drezd. Sala J. Nr. 985). Portret ten mistrzowskim pędzlem malowany na dwanaście lat przed tragiczną śmiercią króla w Whitehall (30 Stycznia 1649 r.). jednocześnie z portretem dzieci, nie zdradza jeszcze śladów nieszczęścia i troski. Król z twarzą o regularnych rysach i pięknymi oczyma stoi przy stole, jedną rękę dłonią opiera o skrzydło kapelusza rzuconego na stół, w drugiej trzyma rękawiczki. Na lewem ramieniu wielka gwiazda, suty kołnierz koronkowy wokoło szyi
13. **Dzieci Karola I.** Na tle bogatych draperji stoi troje dzieci królewskich, po obu stronach grupy piesek pokojowy. Trojgiem tych dzieci są: Księżę Walji później Karol II (1660—1685), księżę Yorku następnie Jakób II (1685—1688) i księżniczka Marja Henryetta późniejsza żona Wilhelma II, statudera niderlandzkiego a matka Wilhelma III ożenionego z Marją jedną z dwóch córek Jakóba II. Po nieroztropnych rządach Jakóba mając już grunt uprawiony przez spisek Montmoutha ten Wilhelm III wyładował w r. 1688 i spędził swego wuja z tronu Anglii. Stuartowie po mieczu poszli na wygnanie i wszyscy trzej: Jakób II, Jakób III ożeniony z Marją Klementyną i Karol Edward naderemnie się do r. 1745 kusili o odzyskanie tronu. Kądziel odniosła przewagę nad mieczem. (Obraz w Gal. drezd. Sala J. Nr. 987).
- Floris** Franciszek właściwie **Vriendt** (Portret przy końcu). Zwany „Starszym“ a niekiedy „Rafaelem flamandzkim“ urodził się około 1520 r. w Antwerpii, umarł tamże w r. 1570. Najwybitniej streścił w sobie dążenia włoskie na ziemi niderlandzkiej. Stworzył sobie własną szkołę. Sam był uczniem Lamberta Lombarda.
- Giorgione** (Portret przy końcu Tomu). Giorgio Barbarelli przezwany „Giorgione“ niekiedy od miejsca urodzenia jeszcze i „da Castelfranco“ przyszedł na świat niedaleko od miasta Treviso w rzeszypospolitej weneckiej w r. 1477 lub 8. Jedna z najwyższych zdolności malarskich: artysta zupełnie samodzielny. Rozwijał się tak prędko iż stał się, pomimo wczesnie nastąpiętego skonu, nauczycielem swego nauczyciela, Jana Belliniego. Wpłynął również na Tycjana. Prace jego są dziś rzadkie. Zgryzota skutkiem zdrady kochanki położyła kres młodemu życiu w Wenecji w roku 1511. Prawdopodobnie to jej portret znajduje się we Florencji, jako praca Sebastjana del Piombo, który był uczniem Giorgione. Wzmianka o tem w tekście str. 20. Artysta posiadał miłą powierzchowność i zaeną bardzo duszę.
- Holbein** Hans (młodszy) urodził się w Augsburgu w r. 1495, zmarł w Londynie jako malarz dworu angielskiego przy Henryku VIII, przypuszczalnie dnia 29 Listopada 1543. Jeden z najpięrszych reprezentantów szkoły staroniemieckiej, o wiele przewyższył ojca swego zwanego „starszym“ również Jana Holbeina. Ten Holbein był współczesnym Albertowi Dürerowi

(1471—1528). W gal. drezd. w gabinecie narożnym Nr. 1809 znajduje się pomieszczona t w kopji Jana Holbeina młodszego:

14. **Madonna** (Mayersche Madonna) z rodziną burmistrza bazylejskiego Mayera. Obraz ołtarzowy. Matka Boska trzyma na lewem ręku dzieciątko wyobrażające duszę zmarłej Mayerowej, która kłęczy z lewej strony M. B. twarzą ku niej zwrócona. Za nią kłęczą w tej samej linii dwie córki według starszeństwa. Po prawej stronie M. B. ojciec, dalej syn młodzian-szek. Dzieciątko Jezus ustąpiło miejsca duszyczce uwolnionej z ciała i weszło pomiędzy modlącą się rodzinę. Młody Mayer wziął je oburącz pod pachy. Kompozycja ta z rzewnem u czuciem pomyślana i wykonana stanowi najpiękniejszą może kartę malarstwa staroniemieckiego. W ostatnich czasach na wystawie dzieł Holbeina w Dreźnie zaprzeczono autentyczności tej Madonny i chciano ją wywindykować dla podobnej Madonny darmsztadzkiej. Dowody nie są przekonujące, nawet ten, że obraz darmsztadzki ma sześć palców u jednej ręki—a obraz drezdeński tylko pięć.

Honthorst Gerard. Przewany przez Włochów „dalle notti“ od zamiłowania z jakim malował światło i światłocien nocny. Sam podający się za Correggia północy, urodzony w Utrechcie w r. 1592. Po nauce u ojca Gerrita, przeszedł do Bloemaerta. Głównie wykształciły go wzory Caravaggia we Włoszech, gdzie kilkanaście lat przebywał. Najlepszym jego obrazem jest pomieścić się mające w zbiorze naszym: „Oswobodzenie Piotra z więzienia“ z Muzeum berlińskiego. Honthorst był malarzem domu Orańskiego miał brata Wilhelma również oddającego się malarstwu. Umarł w r. 1666, data ta nie jest wszakże pewną. W galerji drezdeńskiej Nr. 1122 znajduje się podany tu w kopji jego obraz wysoko ceniony:

15. **Wrywacz zębów** malowany w r. 1624. Przedstawia scenę w Izbie felczerskiej w Rzymie, gdzie podówczas bawił artysta. Efekt światłocienia.

Hondekoeter Melchior. Żył od 1636 do 1695. Urodzony w Utrechcie, naukę pobierał u ojca swego Gisberta później u Weninx. Talent średniej wartości. Malował głównie ptastwo domowe. Jeden obraz w tym rodzaju:

16. **Kury i Koguty** znajduje się w galerji Czernina w Wiedniu, włączony do naszego zbioru.

Hoogh albo **Hooch** Piotr (patrz niżej pod nazwiskiem v. d. Meera).

Hoogstraten Samuel. Nazwisko jego pisze się także Hoogstraeten. Urodz. 1627 um. 1678, uczeń Rembrandta najlepiej go rozumiał, ale nie najlepiej naśladował (porówn. tekst str. 31). Jako malarz samoistny najwyżej stanął w malowaniu arkad, kolumn i przysionków, umiał je efektownie oświetlać. Okraz jego zamieszczony tu w kopji:

17. **Ciekawość** znajduje się w Belwederze w I sali niderlandzkiej, wys. 3 s. 6 c. dług. 2 s. 9 cali paryz. W katalogu oznaczony jako „Stary człowiek w oknie“.

Maes albo **Maas** Mikołaj, urodzony w Dortrecht w Holandji w r. 1632, zmarł w r. 1693 w Amsterdamie. Był uczniem Rembrandta, malował głównie portrety i postacie charakterystyczne; z tych jedna podana w tym zbiorze znajduje się w Muzeum Berlińskim pod nazwą:

18. **Uczony** Starzec z okularami na nosie siedzi w fotelu przed foljątem.

Meer (van der) Jan. Jeden z wyższych talentów holenderskich, nazywany „Tycjanem Holandji“ urodzony w Delft 1632 r. Rodzina ta wydała z siebie bardzo wielu malarzy. Z powodu znacznej liczby Janów dla odróżnienia dodano naszemu Janowi przed nazwiskiem przymiotnik „Delfsche“. Nauczycielem van de Meera, miał być jakiś Fabricius, o którym zaledwie to tylko wiadomo, że istniał. Później Jan kształcił się podobno u Rembrandta, ale i to jest jedynie o tyle pewnem, że van der Meera zaliczyć można do szkoły mistrza amsterdamskiego. M. umarł w ostatnich latach XVII w. Prace jego nieliczne i niezupełnie jeszcze wykryte, wysoko cenione są przez znawców. Brano je za jedne z pracami Piotra Hoogha, pochodzącego prawdopodobnie z Utrechtu, a urodzonego w roku 1628. Ten HOOGH był uczniem Berchemy, później przeszedł do szkoły Rembrandta, żył jeszcze w roku 1670. Pracował wspólnie z Meerem, do którego się zbliżał, a ztąd obrazy ich często są ze sobą mieszane. Hoogh lepiej na tem wychodzi od Meera. Niekiedy malują we dwóch jeden obraz. W tym zbiorze podaliśmy kopje z dwóch jego obrazów:

19. **Pracownia malarza** w galerji Czernina w Wiedniu. Malarz modeluje postać kobiety obrzuconej zasłoną i przybranej w wieniec laurowy. Żywe światło efektownie bardzo postać jej od tła odbija.

20. **Dziewczyna czytająca list** pędzla samego Meera znajduje się w galerji drezdeńskiej Nr. 1433. Czytanie odbywa się wotwartem oknie. Efekt światła.

Uwaga Nazwiska van der Meera nie trzeba mieszać z nazwiskiem van der Neera, Arnolda, i Eglona, ojca i syna, którzy żyli pomiędzy r. 1615 i 1703. Arnold jest jednym z najznakomitszych malarzy holenderskich.

Mieris Franciszek. zwany niekiedy „Starszym“ (Życiorys w taksie str. 89—91. W zbiorze naszym staloryt z obrazu:

21. **Trębacz** rzadkich przymiotów pod względem wykończenia, przedstawia trębacza sztabu Stanów generalnych, współczesnego artyście. Obraz malowany w roku 1671 znajduje się w Galerji drezdeńskiej Nr. 1471.
- Murillo** Bartolomé Estéban. urodził się w Sewilli w pierwszych dniach Stycznia 1618 roku, zmarł w Kadyksie 3 Kwietnia 1682, skutkiem potłuczenia się. Uczeń Jana Castillo i Velasqueza (urodz. w Sewilli 1599, zm. w Madrycie 1660), kształcił się samodzielnie na Wenecjanach i Rubensie. Malarz genialny, powszechnego znaczenia i sławy. Twórca najidealniejszych Madonn — był obok tego malarzem rodzajowym. W Pinakotece w Monachium znajduje się obraz N. 348 w sali VI wys. 4 s. 6 cali dług. 3 s. 4 c podany tu w kopii.
22. **Chłopcy jedzący owoce.** Dwóch małych żebraków siedzi na ulicy w Sewilli. Jeden z nich przestaje krajać melona i spogląda na towarzysza, który zaniósł tylko co do ust piękne grono winne. Obraz z podobnym przedmiotem znajduje się zaraz obok tego.
- Pordenone** Jan Antoni (Portret przy końcu) de Corticellis Licinio, przewany „Pordenone“ od miejsca urodzenia, położonego na północy rzeczypospolitej weneckiej, żył od r. 1484 do r. 1540. zmarł w Ferrarze. Był uczniem Pellegrina da Udine ze szkoły Rafaela, porzucił jednak niezadługo wielki styl mistrza z Urbino dla realizmu weneckiego i przejął się Giorgionem.
- Rafael** Sanzio d'Urbino nazywany z imienia „Rafaelem“ (Portret podany będzie w II Tomie. Życiorys znajduje się w tekście od str. 1 do 24. W zbiorze tym umieszczona:
23. **Madonna Sykstyńska** perła galerji drezdeńskiej. Dla wielkiego dostojęstwa obraz ten ma salę wyłącznie tylko dla siebie przeznaczoną (gabinet narożny A), w katalogu zaciągnięto go pod N. 67. Tam znajduje się szczegółowy opis kolei jakie przechodził obraz i niejako jego metryka. W ostatnich czasach jakiś włoch zaprzeczył mu autentyczności. Jeden z krytyków wynalazł zaraz trzydzieści siedm błędów. Gdyby to co mówią obaj było prawdą, mielibyśmy przed sobą nie oryginał, ale lichą nadzwyczaj kopję. — Najprędzej wszakże całe odkrycie jest tylko prostą spekulacją mającą na celu podniesienie wartości kopji, która znajduje się w Piarncji.
- Rembrandt** van Ryn nazywany z imienia „Rembrandtem“ (Portret własny pomiędzy stalorytami. Życiorys w tekście od str. 25 do 34). Z obrazów Rembrandta odtworzone zostały w postaci stalorytów i włączone do niniejszego zbioru:
24. **Portret własny** zatytułowany **Rembrandt van Ryn** z Muzeum berlińskiego Nr. 808 albo 810. Opinja o tym portrecie w tekście str. 30. Galerja drezdeńska posiada pod Nr. 1226 lepszy portret, najpiękniejszy w Belwederze w I sali niderlandzkiej Nr. 45. Rembrandt ma tam lat 51.
25. **Córka Rembrandta** niewłaściwie nazwany, obraz ten jest portretem pierwszej żony R. Saskji. Powstał w r. 1641. Saskja w stroju domowym z odsłoniętym gorsem stoi i trzyma w prawem rękę goździk, lewą rękę przyciska do piersi. Wzmianka w tekście str. 29. Obraz ten znajduje się w Galerji drezdeńskiej Nr. 1219 Sala K.
26. **Rembrandt z żoną.** (Gal. drezd. Nr. 1225). Malowany w epoce zawarcia małżeństwa. Artysta trzyma na kolanach żonę swą Saskję. Jedną ręką obejmuje ją w pól, drugą podnosi na wiat kieliszek z winem.. Wzmianka w tekście str. 29.
27. **Groźba Samsona.** (M. berlińskie Nr. 802.) W katalogu „Książę Geldrji Adolf grożący swemu ojcu wtrąconemu do więzienia.“ W samej rzeczy postać, od której wychodzą groźby mało podobna do Samsona. Obraz z pierwszej epoki malarstwa z roku 1635 lub 9. Arnold z rodu Egmontów książę Geldrji miał syna Adolfa, który się przeciwko niemu zbuntował pomiędzy r. 1460—1471; za bunt wydziedziczony, po odstąpieniu Geldrji książętom burgundz-kim walczył o dawną posiadłość z Karolem Śmiałym. Obraz Rembrandta mógłby przedstawiać jeden z epizodów buntu. W rodzie książąt Geldrji i Juljaku pełno tragicznych przygód. Jej odroślą jest Egmont przyjaciel Horna ścięty przez Albę w roku 1568. Po wyjaśnienie drugiej wersji do której wchodzi Herkules Izraelitów, odsyłamy czytelnika do księgi sędziów rozd. XIV —XVI. Tam znajduje się legenda Samsona.
28. **Zagadka Samsona.** (Galerja drezdeńska Sala K. Nr. 1217). Jeden z najznakomitszych obrazów, R. Schäfer w katalogu Gal. Dr. stawia go wyżej po nad sławną „Stróżę nocną“ w Amsterdamie, o której wzmianka na str. 35. W pysznych strojach, w zbytowym apartamencie, przy bogato zastawionym stole siedzi towarzystwo wcale nie izraelskie — na kanapach w okół ustawionych. Charakter weselny przebija się w ożywieniu całej grupy; że zaś uczta jest istotnie weselną, to widać po kobiecie zanadto trochę sztywnej, że złożonemi na pierś rękami, z djademem na głowie i rozpuszczonym majestatycznie na obie strony włossem. Ma ona na sobie strój przepyszny i siedzi w środku stołu. Domyślają się w twarzy jej rysów Saskji i w samej rzeczy twarz ta ma pewne podobieństwo do żony R. Obok kobiety siedzi mężczyzna w świątecznych szatach, z długim włossem, nachylający się w lewą stronę ku grupie mężczyzn, którzy stoją z boku stołu. Jest to nowożeniec, widocznie mówi on coś do grupy męskiej. Taka treść kompozycji czyni prawdopodobnym domysł, że obraz przedstawia

„wesele Samsona“ czy też Zagadkę S.“ bo według Pisma, Ks. Sędz. rodz. XIV wiersz 12 — 20 Zagadkę swą zadał Samson Filistynom na weselu w Tamacie. Nazwa obrazu „Uczta Aswerusa i Estery“ jest mniej właściwą.

Rubens Piotr Paweł. (Portret przy końcu. Życiorys w tekście str. 35 do 52). Portret doskonały w sześćdziesiątym roku życia przez samego R. wykonany w Belwederze IV Sala niderlandzka (P. P. Rubensa), Nr. 11.—Obrazy następujące podaliśmy tu w kopii:

29. **Dzieci Rubensa** (Gal. Lichtensteina. Zapewne tylko powtórzenie portretu przechowywanego w gal. drezdeńskiej Sala J. Nr. 845). Dwaj synowie artysty Albert i Mikołaj. Pierwszy lat 15. drugi 10. Portret dzieci wykonany przed rokiem 1626, jeszcze za życia ich matki Izabelli Brand. Albert za przykładem stryja został później uczonym. Mikołaj żył spokojnie.

30. **Chrystus i Jan Ś-ty** Muzeum berlińskie Nr. 771. Na tle krajobrazu Dzieciątko Jezus i jego towarzysz Jan Ś. bawią się z barankiem.

31. **Apoteoza zwycięstwa** Belweder Sala V. niderlandzka Nr. 18, wys. 1 s. 6 c. dług. 2 s. 1 cal. Bohater na tronie z ciał nieżywych wieńczony przez boginię zwycięstwa, za nim bóstwo wojny trzyma w ręku płonącą głownię. Wzmianka na str. 50 tekstu. Podobny obraz przedstawiający Marsa i Wiktoryę w galerji drezdeńskiej N. 829.

Salvado żył w drugiej połowie XVI w. w epoce przekwitu sztuki weneckiej. Obraz jego przedstawiony tu w kopii:

32. **Wenecjanka** ma przedstawiać kobietę podczas karnawału weneckiego.

Schalken Gotfryd, żył od 1643—1706, urodzony w Dortrecht należy do malej liczby artystów holenderskich, którzy jeszcze po upadku szkoły Florisa starali się o wdzięk. Podobny mu z tego dążenia Netscher Kasper. (1639—1648). Schalken był uczniem Hoogstragena i Dowa, wykonywał prace na zamówienia Wilhelma III, już jako króla Anglii; najwięcej malował efekta sztucznego światła. Jeden z czterech utworów tego rodzaju w gal. drezd. przechowywanych tu podajemy. Jest to:

33. **Próba jajka.** Dziewczyna zbliża jajko pod światło lampy.

Teniers Dawid (młodszy) Portret przy końcu. Życiorys w tekście 74 do 77. Z dzieł jego weszły do Tomu I Muzeum:

34. **Palacze tytoniu.** Gal. Drezd. Nr. 918 albo 923. Jeden z dwóch bardzo podobnych do siebie obrazów. Wnętrze szynku, dwa plany, na jednym pięć, na drugim sześć osób, w środku pies, w oknie głowa kobiety zaglądającej do izby. Z epoki wydoskonalenia się w sztuce.

35. **Chemik.** Galerja drezdeńska Nr. 928 właściwie „Wnętrze kuchni alchemicznej.“ Malowidło równie jak poprzednie doskonałe. Niesłychana obfitość akcesoriów.

Tycjan. **Tiziano Vecellio v. Vecelli da Cadore.** (Portret przy końcu). Jeden z kolosów sztuki. Głowa nowszej szkoły weneckiej, którą sam własną pracą swoją i talentem odrodził. Był on dla Włoch tem czem Rubens dla Niderlandów. Urodzony w Pieve w prowincji Cadore w rzeczy-pospolitej weneckiej. Początków pobierał od braci Bellinich, później wiele skorzystał od przedwcześnie dla sztuki zgasłego Giorgione (por. wyżej). Tycjan wiek cały bez jednego tylko roku przeżył na ziemi. Zmarł w Wenecji d. 27 sierpnia 1576 r. Jego jest obraz przedstawiony tu w kopii:

36. **Śluby;** znajdujący się w Belwederze Sala II wenecka Nr. 30, wys. 2 s. 9 $\frac{1}{2}$ c. dług. 2 s. 1 c. Obraz przedstawia młodego Jezuitę w modlitwie.

Tyntoret Jakób (Portret przy końcu). „Tintorettem“ przewany, pochodzi z rodu Robustich. Przeważnie doznało mu się od zawodu ojca, który był farbiarzem w Wenecji. Tyntoret urodził w Wenecji w r. 1512. Pierwotkowo uczył go Tycjan; następnie wzory florenckie, zwłaszcza Michał Anioł. Wziął sobie za zadanie toż samo co i Corregio t. j. połączenie kolorytu weneckiego z rysunkiem florenckim. Artysta niepospolitej pracy i namaszczenia, malował zbyt pośpiesznie. Zmarł w 82 roku życia w rodzinnem swem mieście. Należy do szkoły weneckiej.

SPIS ALFABETYCZNY ŻYCIORYSÓW

pomieszczonych w I^m TOMIE MUZEUM.

1. Crayer Gaspar	str. 78— 82.
2. Dow Gerard	„ 82— 88.
3. Dyck Antoni	„ 53— 63.
4. Jordaens Jakób	„ 64— 72.
5. Metsu Gabryel	„ 88— 89.
6. Mieris Franciszek	„ 89— 91.
7. Rafael	„ 1— 24.
8. Rembrandt	„ 25— 34.
9. Rubens	„ 35— 52.
10. Teniers Dawid (starszy)	„ 73— 74.
11. Teniers Dawid (młodszy)	„ 74— 77.

SPIS ALFABETYCZNY 12 PORTRETÓW

dołączonych do I^{go} Tomu Muzeum (1).

1. Bellini Jan(1426—1516)	szkoła Holenderska
2. Berchem Mikołaj (1624—1683)	szkoła Holenderska
3. Brueghel Jan, starszy (1561—1625)	szkoła Flamandzka
4. Crayer Gaspar (1582—1669)	szkoła Flamandzka
5. V. Dyck Antoni (1599—1641)	Niderlandczyk.
6. Floris (Vriendt) (1520—1570)	Flamand, naśl. Włochów.
7. Giorgione (1477—1511)	szkoła Wenecka.
8. Pordenone (1484—1540)	szkoła Wenecka.
9. Rubens. (1577—1640)	Niderlandczyk.
10. Teniers Dawid młodszy (1610—1690)	szkoła Flamandzka.
11. Tycjan (1477—1576) Istotny założyciel	nowej szkoły weneckiej.
12. Tyntoret Jakób (1512—1584)	szkoła Wenecka.

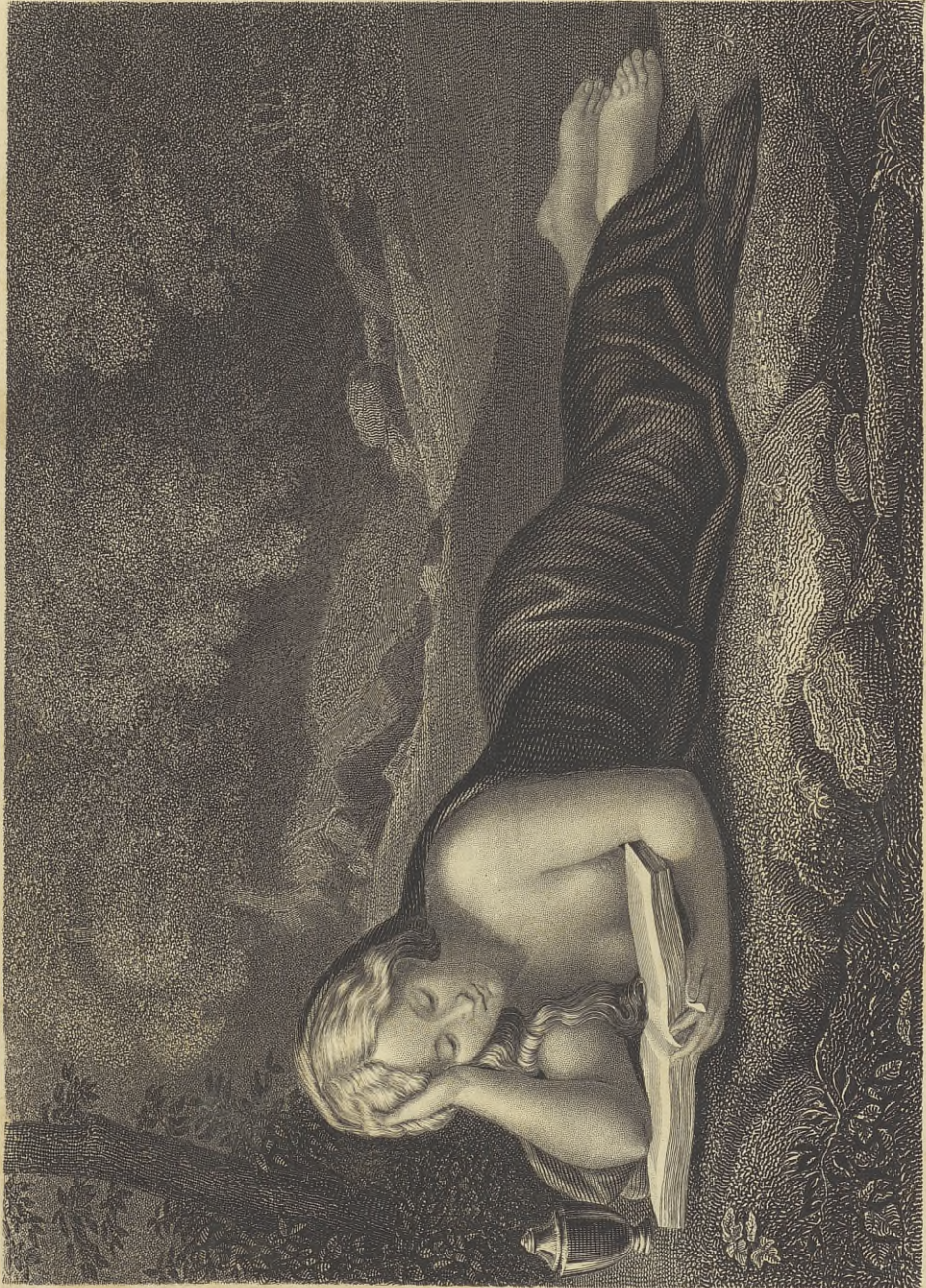
(1) Każdy z wyliczonych tu artystów otrzymał bądź życiorys w tekście, bądź też krótką wzmiankę w objaśnieniach na początku tomu. Portrety powinny być oprawione we wskazanym tu porządku, na końcu tomu, po tekście.

SPIS 36 STALORYTÓW POMIESZCZONYCH W TOMIE I^{ym} MUZEUM

ułożony porządkiem alfabetycznym nazw Obrazów.

NUMERA PRZY NAZWACH ODSYŁAJĄ CZYTELNIKA DO OBJAŚNIEŃ NA POCZĄTKU TOMU.

1. Apoteoza zwycięstwa. Rubensa . . . Nr. 31	19. Madonna. Holbein Nr. 14
2. Boże Narodzenie. Corregio „ 6	20. Madonna Sykstyńska. Rafael „ 23
3. Cecylja Ś-ta. Dolce „ 8	21. Pojenie bydła. Berchem „ 3
4. Ciekawość. Hoogstraten „ 17	22. Pisarz publiczny. Dow „ 11
5. Chłopy jedzący owoce. Murillo . . . „ 22	23. Pracownia malarza: v. d. Meer . . . „ 19
6. Córka (żona) Rembrandta. Rembrandt „ 25	24. Próba jajka. Schalken „ 33
7. Chrystus i Jan Ś-ty. Rubens „ 30	25. Palacze tytoniu, Teniers „ 34
8. Chemik. Teniers „ 35	26. Rembrandt (własny portret) „ 24
9. Dentysta. Dow „ 10	27. Rembrandt z żoną. Rembrandt . . „ 26
10. Dzieci Karola I van Dyck „ 13	28. Śluby. Tycjan „ 36
11. Dziewczyna czyta list v. d. Meer . . „ 20	29. Trębacz. Mieris „ 21
12. Dzieci Rubensa. Rubens „ 29	30. Ulubiony kwiat. Dow „ 9
13. Gracze. Caravaggio „ 5	31. Uczony. Maas „ 18
14. Groźba Samsona „ 27	32. Wjazd do portu. Backhuzyzen . . . „ 1
15. Karol I. van Dyck „ 12	33. Wrywacz zębów. Honthorst „ 15
16. Kury i Krguty. Hondekoeter . . . „ 16	34. Wenécjanka. Savoldo „ 32
17. Magdalena. Batoni „ 2	35. Zagadka Samsona. Rembrandt . . „ 28
18. Magdalena. Corregio „ 7	36. Żołnierze rzymscy. Caravaggio . . „ 4



MAGDALENA.



BELVEDERE.

MIC. BERCHEM pinxt.

W. FRENCH SC.

POJENIE BYDŁA.

GALERIA DREZDEŃSKA.



CARAVAGGIO PINT.

W. FRENCH SC.

RZYMSCY ŻOŁNIERZE.

GALERIA DREZDEŃSKA.



CORREGGIO pinx't

W. FRENCH sc.

BOŻE NARODZENIE.

GALERIA DREZDEŃSKA.



C. DOLCI pinxt

W. FRENCH sc

SA CECYLIA.

BELWEDER.



ULUBIONY KWIAT.

GALERIA DREZDEŃSKA.



CERARD DOW pinxt

W. FRENCH sc

DENTYSTA.

GALERJA DREZDEŃSKA.



GERARD DOW pinxit

A.H. PAYNE sculp.

PISARZ PUBLICZNY.

GALERIA DREZDENSKA.



VANDYK PT

A.H.PAYNE SC.

KAROL IV.

GALERIA DREZDEŃSKA.



A. VAN DYCK pinx.

W. FRENCH sc.

DZIECI KAROLA I^{GO}.



H. HOLBEIN D.J. pinxt

W. FRENCH SC.

MADONNA.

GALERIA DREZDEŃSKA.



WYRYWAŃ ZĘBÓW.

GALERYA CZERNINA W WIEDNIU.



M. HONDEKOETER pinx.

W. FRENCH sc.

KURY I KOGUTY.

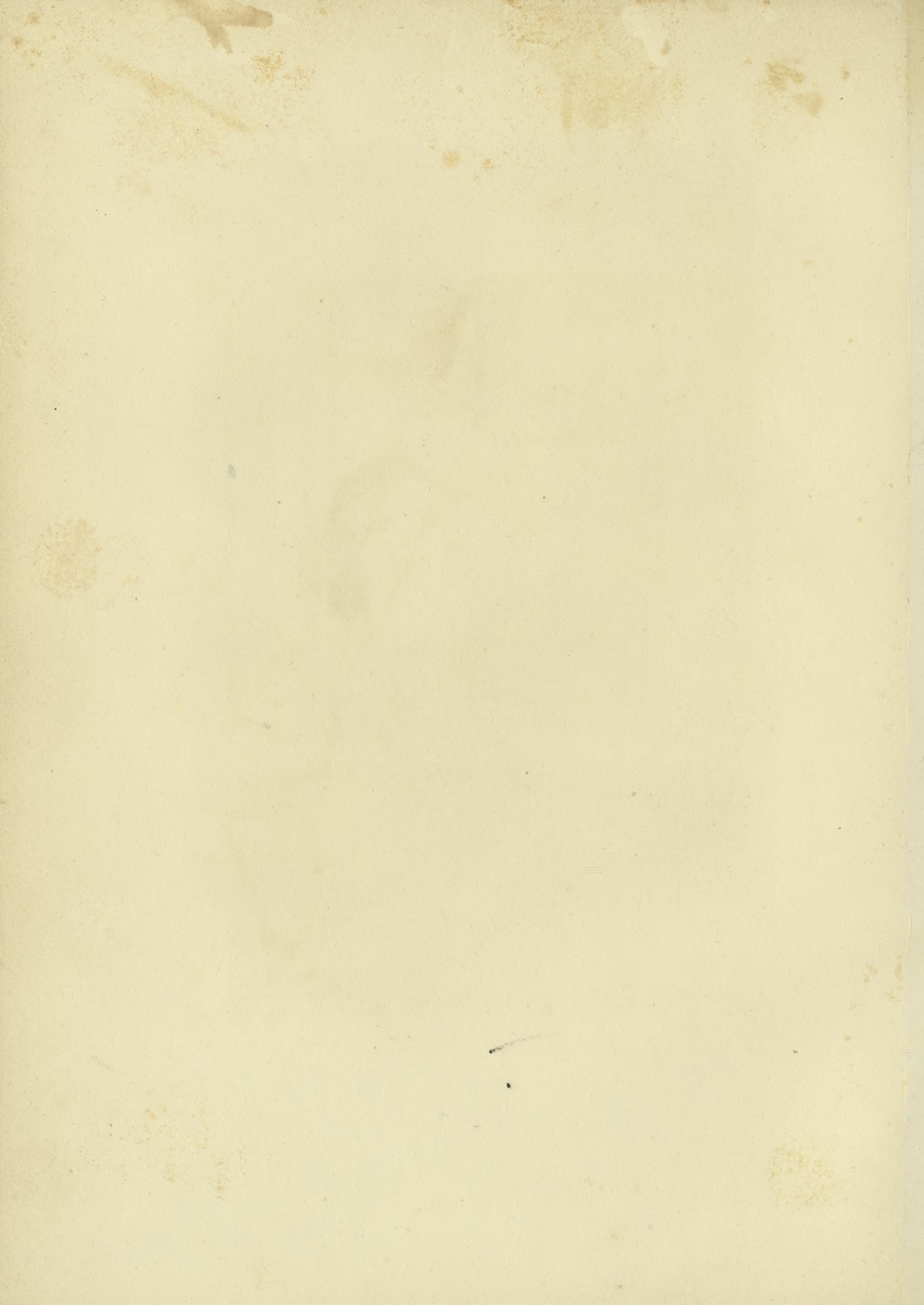
BELWEDER.



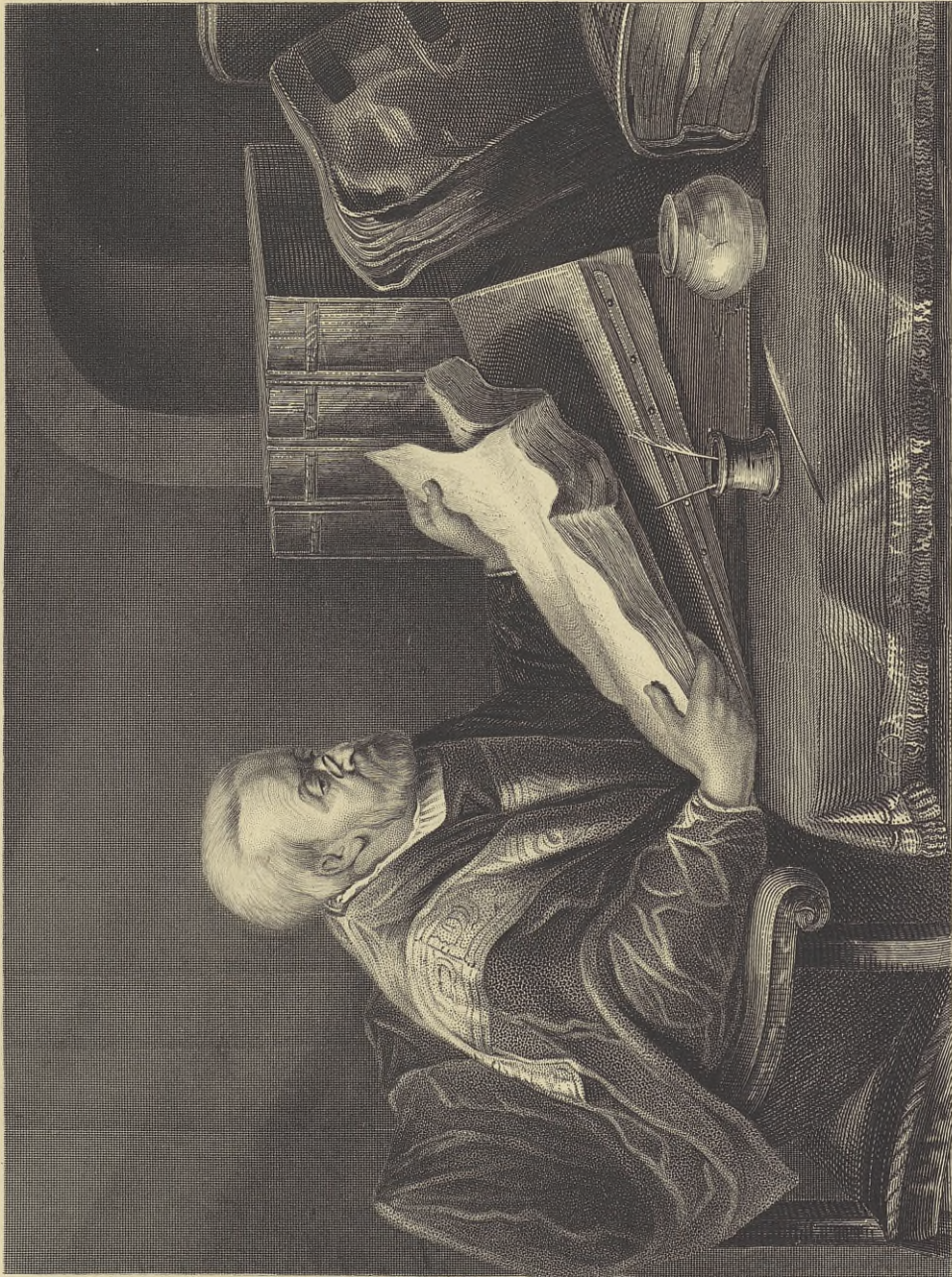
S. VAN HOOGSTRATEN pinxt

W. FRENCH Sc.

CIEKAWOŚĆ.



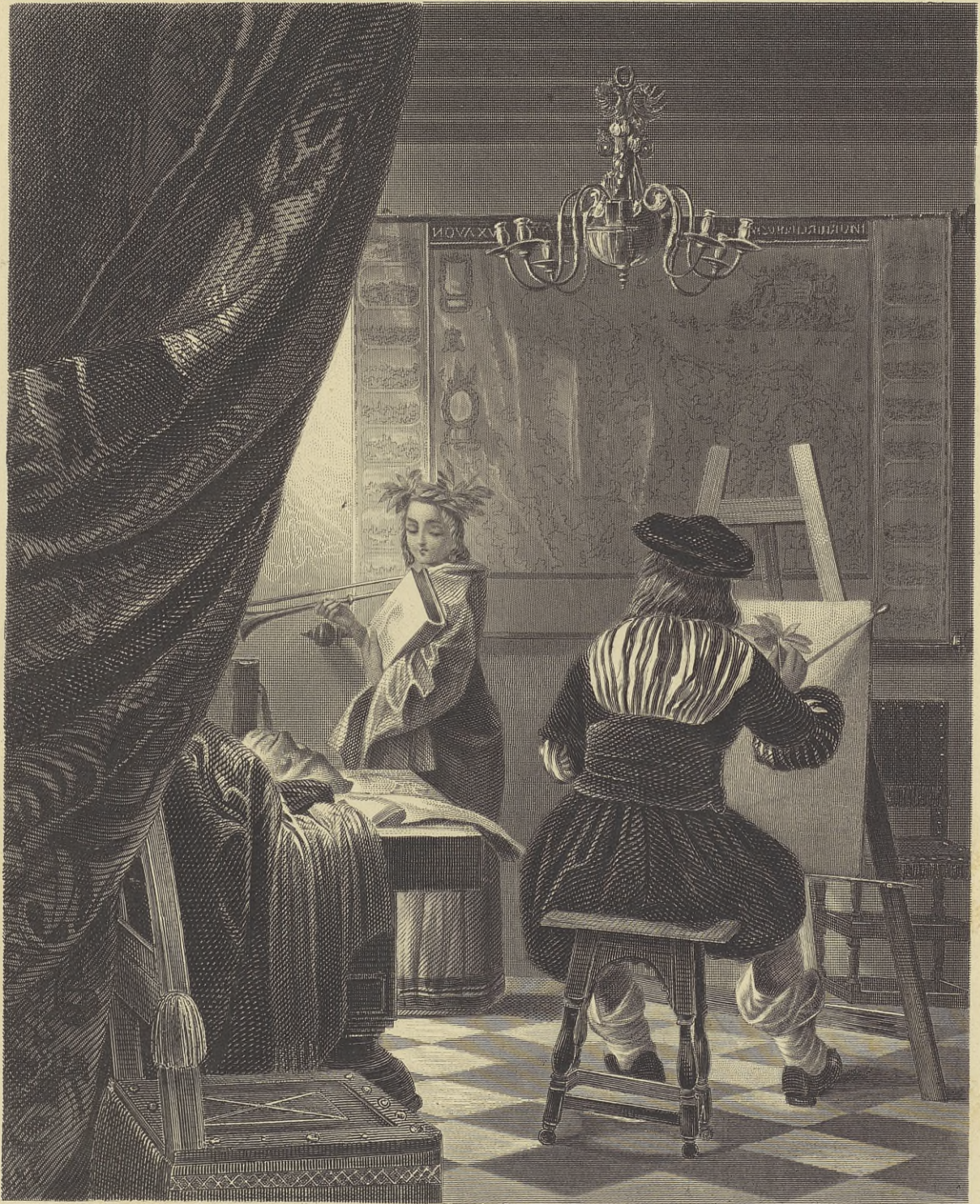
MUZEUM BERLIŃSKIE.



N. MAES pinxit

W. FRENCH fecit

UCZONY.



JAN VAN DER MEER und PIETER DE HOOGH pinx^t

W. FRENCH SC.

PRACOWNIA MALARZA.



JAN VAN DER MEER pinx.

W. FRENCH sc.

DZIEWCZYNA CZYTAJĄCA LIST.



FR. VAN MIERIS pinxit

W. FRENCH sc.

TREBACZ.

GALERIA MNICHOWSKA.



MURILLO pinxt

W. FRENCH SC.

CHŁOPCY ZAJADAJĄCY MELONA.

GALERIA DREZDENSKA.



RAPHAEL SANZIO pinxit

W. FRENCH sc.

MADONNA SYXTYŃSKA.

MUZEUM BERLIŃSKIE.



REMBRANDT pinx.

W. FRENCH sc.

REMBRANDT VAN RYN.

GALERYA DREZDENSKA.



REMBRANDT pinxt

W. FRENCH SC.

CÓRKA REMBRANDTA.

GALERIA DREZDEŃSKA.



REMBRANDT p.

A.H. PAYNE sc.

REMBRANDT I JEGO ŽONA.

MUZEUM BERLIŃSKIE



REMBRANDT pinxt

W. FRENCH SC.

GROŹBA SAMSONA.

GALERIYA DREZDENSKA .



REMERANDT VAN KJIN PHXK

W. FRENCH SC

ZAGADKA SAMSONA .

GALERYA LICHTENSTEINA W-WIEDNIU.



P. P. RUBENS pinxit

W. FRENCH sc.

Synowii
SYNOWIE RUBENSA.

MUZEUM BERLINSKIE.



W. FRENCH SC.

P. PRUENS pinx.

CHRYSTUS I Ś. JAN.

MUSEUM BERLIŃSKIE.



G. SAVOLDO pinxit

W. FRENCH sc

WENECYANKA.

GALERIA DREZDEŃSKA.

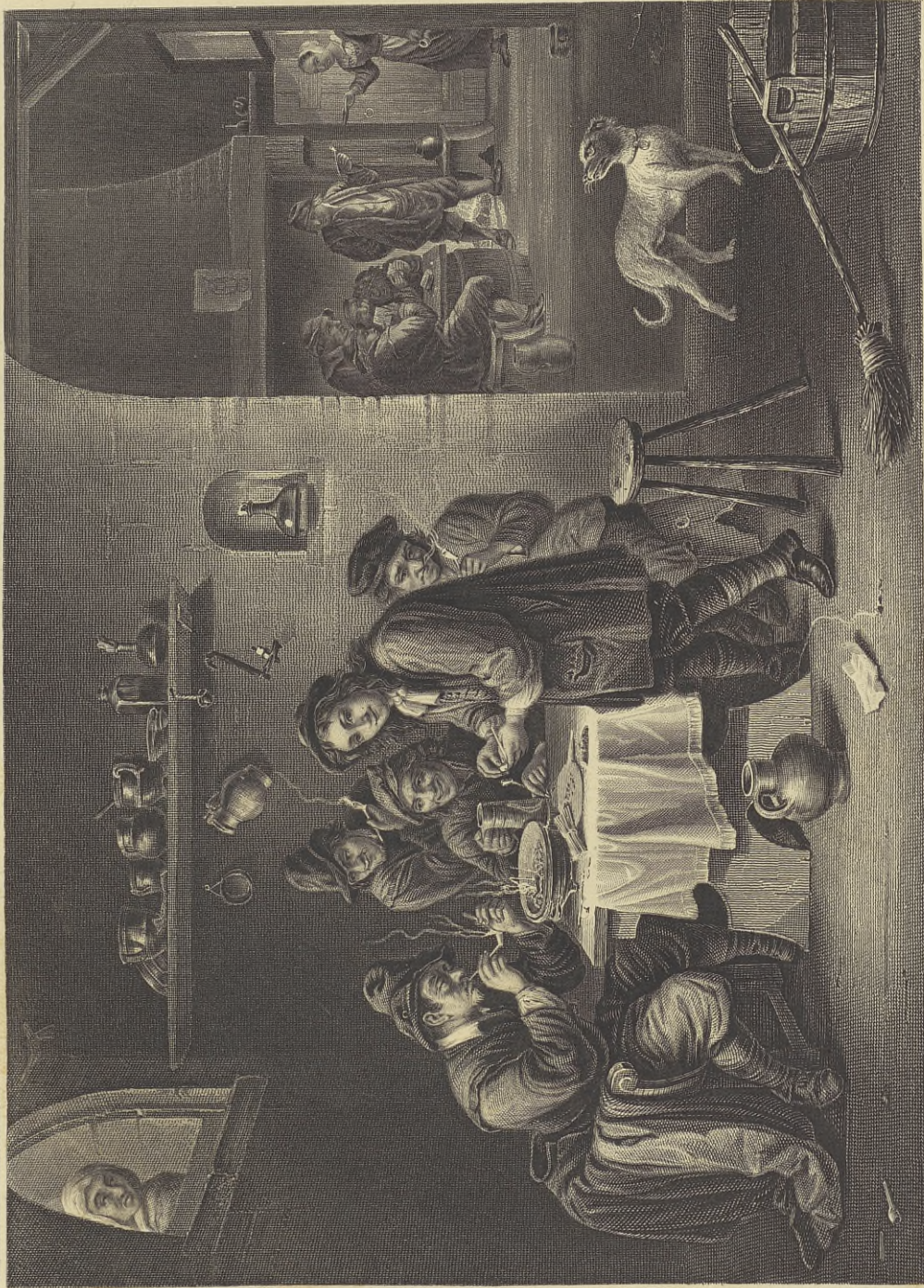


GODEFRJED SCHALKEN pinxt

W. FRENCH sc.

PRÓBA JAJKA.

GALERIA DREZDEŃSKA.



D. TENIERS pinxt

W. FRENCH sc

PALACZE TYTONIU.

GALFFRYA DREZDEŃSKA



D. TENIERS pinxt

W. FRENCH SC.

CHEMIK.

BELVEDERE.



TIZIAN pinxt.

W. FRENCH SC.

ŚLUBY.

ŻYCIORYSY MALARZY.

MADONNA SYKSTYŃSKA

Staloryt, jaki tu podajemy, przedstawia obraz uważany za arcydzieło człowieka, którego ludzkość od trzystu pięćdziesięciu lat nazywa księżciem malarzy. Wypada nam więc równie o człowieku jak i o jego dziele pomówić obszerniej, niż będziemy mogli to uczynić przy innych obrazach, przeznaczonych do niniejszego zbioru.

Rafael de Santi v. Sanzio d'Urbino.

Rafael Sanzio d'Urbino, nazywany wprost „Rafaelem” urodził się w Umbryi w mieście Urbino we Włoszech d. 28 Marca 1483 r. Był to dzień wielkopiątkowy, pamiętny i stanowczy w życiu wielkiego artysty. W synowskiej czułości swej potomni, równie jak przy nazwisku Michała Anioła notują we wspomnieniach biograficznych nawet godzinę narodzin Rafaela. Obaj zapaśnicy — nie na praktycznym polu sztuki, ale w otwartej i zrozumiałej dla niewielu tylko duchów arenie nieśmiertelności — przyszli na świat między godziną drugą i trzecią po północy.

Michał Anioł o ośm lat starszy miał jeszcze o czterdzieści trzy lata przeżyć tego, którego mu ludzie poziomych widoków gwałtownie na współzawodnika narzucali. Obaj mieli zajaśnieć jak meteory i zginąć jak one — nie pozostawiając po sobie żadnego wyższego talentu, któryby był prawdziwie godnym nazwać się krwią z ich krwi i kością z ich kości...

Ojciec Rafaela, Giovanni, poświęcał się malarstwu i spisywaniu kronik książąt Urbino. Zdaje się, że ta urzędowa historiografja zapewniła później synowi jego protekcję możnowładnego domu. Historycy sztuki nazywają wprawdzie Jana Santego zasłużonym malarzem, ale żadne dzieła nie świadczą o stopniu jego zasługi, a przy włącznie religijnym charakterze ówczesnego malarstwa Santi posiadać musiał jeden jego przymiot, powszechny w Umbryi: czystość układu i wyrażenia — i mógł go synowi swemu udzielić, wcale zresztą w dziełach swoich z zakresu powszedniości nie wychodząc.

Młody Rafael zawczasu okazał skłonności artystyczne. Ojciec, który go wcześniej

odumari, miał z niego czynną już pomoc przy wykonywaniu różnych zamówień dla kościołów umbryjskich. W kronikach niema śladu, aby przyszły mistrz pokoleń objawiał to, poczem zwykle poznajemy „cudowne dzieci“. Pierwsze jego utwory dokonane po wyjściu ze szkoły Perugina nie zdradzają także ani pomysłowości ani tego niewysłowionego, Rafaelowi tylko właściwego wdzięku, którego żadne naśladowanie oddać, żaden rozbiór wyrozumieć nie zdoła. W późniejszych dziełach postęp jest widoczny, uderzający. Talent Rafaela musiał być zatem głęboko w nim ukryty i trzeba go było wydobywać na jaw działaniem pilnością, rozmyślaniem i pracą. W tem znaczeniu Michał Anioł miał słuszną powiedzieć o boskim młodzieńcu, że to czem jest zawdzięcza jedynie tylko pracy. Wielką złą nauką i ważną przestroga dla wszystkich ludzi obdarzonych talentem twórczym.

W roku 1496 został Rafael oddany na naukę do Perugina. Piotr Vanucci (ur. 1446 um. 1524) przewany od miejsca swego urodzenia „Peruginem“ był naczelnikiem szkoły bolońskiej, a raczej starobolońskiej, która to nazwa obok umbryjskiej z równym prawem używana, oznaczać może tylko zbiorową działalność artystyczną na polu malarstwa w dawnym państwie kościelnym po za Rzymem do połowy XVI wieku. Perugino był wraz z Francją, pochodzącym także z Umbryi, z Verrochiem i Dominikiem Ghirlandajo, malarzami florenckimi, przedstawicielem dawnego jeszcze sposobu malowania, w którym obok szlachetności myśli, względnej poprawności rysunku i nieposzlakowanego uczucia religijnego, razi nas pewna sztywność, nieprawdziwy koloryt, brak życia i ruchu w kompozycyi. Wady te w utworach Perugina nie zawsze się znajdują. Niektóre jego obrazy dziś jeszcze są piękne i uchodzą nawet za rafałowskie z późniejszych epok, jak np. Madonna berlińska. W ogóle jednak wpływ tego malarza nie mógł zapewnić talentowi takiemu jak Rafaela wszystkich żywiołów potrzebnych do zupełnego rozwoju. Przez czteroletni pobyt u Perugina poznać on tylko musiał zasady rysunku i przejął się tą słodyczą, która może stanowić tajemnicę całej szkoły umbryjskiej, w nikim wszakże silniej nie objawiła się jak w Piotrze Vanuccim.

Szkoły ówczesne nie były tem czem są dzisiaj. Zostawały na łasce praw domowych; wchodzący do szkoły przebywał termin jak w rzemiośle. Nie było systematycznego wykładu, podziału uczniów według zdolności, usposobień i dokonanych postępów. Uczeń musiał sam prowadzić się po stromej ścieżce artystycznego żywota. Często podrósłszy w lata dawał swą pracę pod nazwisko mistrza. Mistrz brał za niego pieniądze i rozgłos, a gdy dostał jakie zamówienie wyjeżdżał z miejsca pobytu pozostawiając szkołę na opiece starszych uczniów: o freski bowiem dobijano się wtedy tak jak dzisiaj o akcje i renty—nie można zaś ich było wykonywać w domu. W długim zawodzie swoim Perugino zostawił bardzo szacowne prace w Rzymie, Florencyi i innych miastach, często zatem wyjeżdżać musiał z Perugii. Zdaje się jednak, że od czasu przybycia Rafaela na naukę do r. 1500 dość starannie prowadził swą szkołę, a zwłaszcza gdy spostrzegł w trzynastoletnim dziecku wielkie zdolności, musiał się wzięść z zamiłowaniem do wykształcenia go. Jakie wyniósł korzyści z nauk Perugina Rafael — wskazano już wyżej; z towarzystwa zaś jego wyniósł tkliwe uczucie przyjaźni, które go do ostatniej chwili życia nie odstępowało.

Po czterech latach siedmnastoletni młodzieniec powrócił do Urbino, skąd wezwany

został w tym samym roku 1500 do miasta Citta di Castello w Apeninach, gdzie miał wykonać już na własną rękę dwa obrazy dla tamtejszych mnichów: w jednym przedstawił Ś-go *Mikołaja z Tolentynu*, w drugim *Zdjęcie z krzyża*. O żadnych dalszych pracach Rafaela nie słyhać aż do r. 1502, w którym współuczeń jego i przyjaciel Piuturicchio, znacznie od niego starszy, wezwał go do Sieny, aby mu tam był pomocnym przy malowaniu fresków w bibliotece Piccolominich. Autorowie nie zgadzają się ze sobą na oznaczenie rzeczywistego udziału jaki Rafael przyjął w tej pracy. Niektórzy, jak Blanc, sądzą że prócz oderwanych rysunków malarz z Urbino nie po sobie w Sienie nie zostawił. Od roku 1502 do 1504 zupełne milczenie w biografjach. Dopiero w r. 1504 maluje Rafael obraz znany pod nazwą *Sposalizio*, przedstawiający Zaślubiny Matki Boskiej. Wykonał go zupełnie w stylu Perugina. Obraz widzieć można w Muzeum Brera w Medjolanie. Wspomniony estetyk—jeden z największych znawców sztuki malarskiej—oddaje mu wielkie pochwały, ale kombinując ze sobą liczne zdania wyrzeczone w tym przedmiocie trudno jest uznać rzeczywiste już zalety utworu, jako dzieła Rafaela, trzeba raczej poprzestać na uznaniu niewątpliwych, widocznie w obrazie objawiających się, przymiotów twórcy.

Pod koniec r. 1504 otrzymawszy list polecający od krewnej papieża Juljusza II. do pierwszego urzędnika rzeczypospolitej florenckiej, Soderiniego, udał się Rafael do Florencyi. Było to w pół roku po ustawieniu olbrzymiego *Dawida* Michała Anioła przed pałacem rządowym i po zarządzeniu już konkursu, który miał rzucić nowy blask na dwa imiona włoskie: mówimy o konkursie dwóch wielkich kartonów do sali Consiglio grande. Zjawienie się ich stanowi epokę w dziejach sztuki. Wszysej skończeni i wszyszej kształcący się jeszcze artyści podziwiali je, przybywali zdaleka aby się na nich uczyć rysunku i kompozycyi. Rafael nie mógł pozostać obcym temu prądowi. Florencya była wtedy stolicą sztuki, była ogniskiem, które przyjmowało w siebie wszystkie promienie z Włoch środkowych i oddawało je napowrót w wydoskonalonej, wyższej w formie nowych pojęć o sztuce, nowych do niej natchnień. W chwili przybycia Rafaela znajdowali się we Florencyi dwaj współzawodnicy konkursowi: Leonardo da Vinci i Michał Anioł, Perugiño, a prawdopodobnie za jego bytności jeszcze zjawił się Francia. Z miejscowych malarzy odznaczali się da Porta (fra Bartolomeo), który w tym czasie właśnie wstał z duchowej swej trumny, w jaką go wtłoczyła męczeńska śmierć przyjaciela: Savonaroli (23 Maja 1498 roku), Andrzej Vannucchi (del Sarto) i Taddeo Taddei. Rafael związał się przyjaźnią z da Portą i Taddeim, u którego zamieszkał, wszedł w stosunki artystyczne z Leonardem — od Michała Anioła odepchnęła go absolutna natura wielkiego człowieka. Poznawszy później Nasego, zebrał naokoło siebie towarzystwo, w którym przy wrodzonej uprzejmości i nigdy nieodstępnej czujności artystycznej mógł być znaleźć wszystko czego potrzebował dla geniuszu swego i serca, gdyby nie zawód, jakiego doznał ze strony Soderiniego. Gonfalonier pomimo znakomitej rekomendacyi, żadnej mu roboty nie tylko od siebie nie powierzył, ale nawet u drugich nie wyjednał.

Pobył we Florencyi wywarł na Rafaela wpływ niezaprzeczony. Powiedziano nawet, że wielki artysta do Rzymu przeniósł Florencyę. Wpływ ten nie występuje odrazu, nie objawia się w dziełach bezpośrednio dokonanych pod wrażeniem nowych ludzi i rzeczy; był

on głębokim i trwałym. Po wielu latach jeszcze, w r. 1515, głowy Masaccia (1401—1443) odnajdują się w utworach Rafaela. Specjalistom w historii malarstwa pozostawić należy wykazanie pojedynczych czynników, ale zdaje się, że nie będzie w tem wielkiego zboczenia od prawdy, jeśli powiemy, że wzory florenckie roztworzyły Rafaelowi nowy widnokrąg, oswoiły myśl jego z pojęciem ruchu w kompozycji; kartony wskazały mu jak trzeba rysować ciała ludzkie; drogocenne zabytki w San Marco utrwaliły w nim uczucie prostoty, tak niezbędnej dla malarstwa religijnego; obrazy Bartolomea dały mu wzory siły i nauczyły go nowego układu draperyi. Obserwacyjny umysł młodzieńca chwycił wszystko i składał do pracowni ducha, gdzie nie ginie i wszystko nabiera potęgi tem wyższej im większe były przyrodzone zasoby.

Pomiędzy r. 1504 a 1508 Rafael dwa razy wyjeżdżał z Florencji. Za pierwszym wyjazdem w r. 1505 w Perugji zostawił po sobie obraz i fresk. Tamtejsi benedyktyni posiadali już wtedy jego *Koronację Matki Boskiej*, dzieło jeśli nie współczesne to mało co później od najpierwszych prac w Citta di Castello dokonane. Inna *Koronacja* znajduje się jeszcze niedokończoną w chwili jego śmierci. Będąc w rodzinnem swem mieście poznał na dworze książąt Urbino poetę Baltazara Castiglione, człowieka dowcipu i zdolności, który mu do samego skonu dochował serdecznej przyjaźni. Rok 1506 przepędza Rafael we Florencji i maluje dla obu swych przyjaciół dwie madonny. Sławniejsza z nich *del Cardellino* znajduje się dziś w galerji Uffizjów. W r. 1507 wymalował obraz *Złożenie Chrystusa do grobu* w dwóch osobnych kompozycjach dziś zupełnie od siebie rozdzielonych. Nie wiadomo czy go wykonywał jeszcze w stolicy Toskanji, czy też już po wyjeździe do Perugji, który w tym roku nastąpił. Obraz ten znajdujący się dziś w muzeum Borghese w Rzymie rozpoczyna drugą epokę działalności artystycznej Rafaela.

W tej wyższej już epoce stworzył Rafael za powrotem do Florencji w r. 1508 madonnę zwaną *La belle jardinière* i drugą w sposobie Fra Bartolomea (Frate) *Madonna del baldacchino*. Pierwszą można widzieć w Luwrze, drugą w Uffizjach. Ta ostatnia przedstawia Matkę Bożą w glori. Wkrótce potem, jak się zdaje w lipcu 1508 r. otrzymał Rafael list od dalekiego swego krewnego Bramantego, architekta kościoła Ś-go Piotra z wezwaniem do Rzymu. Niedokończywszy prac rozpoczętych wyjechał, jak tylko mógł najprędzej. Oprócz powyższych prac zostawił we Florencji wiele portretów przechowywanych dziś w pałacu Pitti, w Paryżu i Madrycie, oraz utwory mniejszej wagi, zwłaszcza treści religijnej, których data niepewna a styl przypomina drugą epokę malarstwa. Kiedy opuszczał rodzinne miasto Michała Anioła i Leonarda, Rafael miał lat 25. Znajdował się w pełni sił swoich, w niecierpliwem dążeniu naprzód. Wyruszył więc na objawienie światu nowej krainy ideałów. W Rzymie miał doznać wszystkich rozkoszy życia i sztuki. W Rzymie miała go spotkać śmierć, zawsze przedwczesna, ilekroć wydziera geniusze; tu tem niemiłsierniejsza, że przyszła w wieku, w którym duchy potężne zaczynają dopiero tworzyć około siebie stałe konstellacje talentów.

Zaraz po przybyciu do Wiecznego miasta otrzymał od Juljusza kilka sal Watykanu do rozporządzenia; miał ściany ich pokryć freskami. Rafael podobał się jego świętobliwości i wszedł odrazu w łaski u najdzielniejszego z papieży. Wiele mu pomogła protek-

eya Bramantego, człowieka, który nie zapominając o sobie, umiał także i o drugich pamiętać. Juljusz II pogodził w swem sercu Michała Anioła i Rafaela; z pierwszym wszakże potężny duch jego miał więcej pokrewieństwa. Bounarotti zajęty był podówczas odlaniem z brązu wielkiej statuy papieża w Bolonji.

Freski w Watykanie nie były nowością. Perugino, Botticelli — twórca ślicznej „Simonetty“— Signorelli, Dominik Ghirlandajo przyozdabiali pałac papieży, freskami istotnego znaczenia nie tylko dla historyi, ale dla sztuki. Pracowano jeszcze al fresco w chwili przybycia Rafaela. Młodzieniec miał dopiero doświadczyć sił swoich w rodzaju malarstwa, o którym Michał Anioł mówił, że jest jedynie godnym mężczyzny. Poprzedni fresk w Perugji (r. 1505) musiał być tylko młodocianą próbą. I teraz także wskazano mu temat: dysputę teologiczną o naturze Eucharystyi. Podobny przedmiot traktowany był już w XVI wieku przez jednego z uczniów Giotta w kościele S-go Maria Novella w Rzymie. Obraz obmyślany przez Rafaela przedstawiał miał posiedzenie Soboru w Placencyi pod bezpośrednią opieką nieba. Sanzio wziął się gorliwie do pracy i jeszcze w tym samym, a najpóźniej w początkach następnego roku, wykończył fresk *Dysputy o Sakramencie* pierwsze większe dzieło swoje, a drugi z rzędu wielki fresk nowożytnego malarstwa. Równowaga kompozycji nosi tu jeszcze na sobie znamiona matematycznego porządku, ale nawet, jako pomysł, dzieło Rafaela przedstawia zupełnie oryginalny nieznany dawniej sposób pojmowania sztuki. Wielość postaci nie przeszkodziła indywidualnej ich samodzielności: czego mimo odmienności rysów nie widać we Fra Angelico. Wyrazistość wsparta kolorytem była tak wielką, że Juljusz II na widok dzieła, zachwycony, nakazał pozbijać ze ścian dawne freski, aby dać wolne miejsce pędzlowi Rafaela. Stało się jak chciał.

Przywiązany uczeń wyjednał sobie u papieża oszczędzenie fresków Perugina, a miejsca pozostałe po innych zajął pod trzy nowe kompozycje: *Szkola Ateńska*, *Parnas* i *Jurisprudencja*. W ten sposób w roku 1511, gdy wszystkie prace w tej sali zwanej *della Segnatura* wykończone zostały, złożyła się z nich całość przedstawiająca przymierze teologii i poezji z filozofją i prawem — wszystkie kierunki duchowej działalności człowieka. Dla uzupełnienia fresków Rafael na plafonie jeszcze odmalował cztery postacie alegoryczne, każdą z osobna odpowiadającą jednemu obrazowi. *Szkola ateńska* jest największym, najmiejtniejszym ze wszystkich tych utworów. Trudności złączenia w jedno, że tak powiemy, ciało i ożywienia jednym wspólnym duchem pięćdziesięciu dwóch osób, jakich dostarczyła artyście historia od Zoroastra aż do ostatnich czasów, przy pozostawieniu każdej z nich właściwego rozumu i dziejowego charakteru, były tak wielkie, że pokonanie ich i stworzenie harmonijnego, tchnącego życiem zgromadzenia, stanowi jeden z najświetniejszych tryumfów geniuszu Rafaela. Książę malarzy zagarnął trzydzieści wieków, a stworzył z nich jedną tylko chwilę dziejową. Wielu estetyków uważa *Szkolę* za najwyższą kompozycję Rafaela bez względu na *Dywany*, *Przemienienie* i *Spasimo*. Fresk ten wykonany w drugiej epoce malarstwa rafaelowskiego, wznosi się nad swą epokę i sztydzi z podziałów i szematów myśli krytycznej. Ale czas wywiera nad nim żelazną swą pomoc. Stan arcydzieła jest podobno bardzo zasmucającym: zniszczenie coraz dalej się na niem posuwa. Rafael malując oba powyższe freski zasięgał rad Ariota; nie napotkaliśmy dotychczas

wzmianki o naturze wpływu, jaki mógł wywrzeć poeta na malarza. Kompozycya *Szkoly* była przedmiotem długich, pracowitych studjów. Postać Dyogenesa kilkakrotnie przerabiana, przybrała nakoniec doskonałą formę w jakiej się nam dziś przedstawia. Fresk wykończonym być musiał w r. 1510.

W *Parnasie* Apollo otoczony kilkunastoma postaciami poetów przygrywa im na skrzypcach. Uderza tu prócz piękności wykonania, intuicyjna prawda w twarzy Homera, której wzór antyczny wcale wtedy jeszcze znanym nie był. Jedna z trzech części *Jurisprudencji* przedstawia *umiarkowanie siłę i mądrość*. Któż nie zna tych postaci czysty, szlachetnych, tych wdzięcznych aniołów, które je spletają — choćby tylko z rysunku?

Freski w Segnaturze wykończone zostały w r. 1511. Tegoż samego roku bankier Augustyn Chigi wezwał Rafaela do wymalowania jakiej mitologicznej sceny w pałacu, który posiadał za Trybem, dzisiejszej Farnezinie. Rafael wziął z Apuleusza legendę o Galatei i przedstawił ją w tryumfalnym pochodzie na morzu, podobną do Amfitryty, w towarzystwie nereid, trytonów i centaurów, ciągnioną przez dwa delfiny. I przy tej także kompozycji objawić się miał wpływ Ariosta.

Michał Anioł powróciwszy z Bolonji rozsiadł się na królewskim tronie najidealniejszej sztuki jaką świat widział, i zatopiony w swych myślach wykończył właśnie freski w kaplicy Sykstusa IV kiedy Rafael odjął był już ostatnie rusztowanie od plafonu Segnatury. Na Wszystkich Świętych 1511 r. mógł już wraz z całym Rzymem podziwiać utwór Bounarottego. Czas nie był mu jeszcze wyrządził wtedy tej krzywdy jaką dzisiaj ponosi. Widok potężnych postaci, w których kształty cielesne były tylko powłoką dla myśli, natchnął Rafaela żądzą stworzenia podobnego utworu i tegoż samego roku jeszcze w kościele Ś-go Augustyna wykonał wielkiej już sławy artysta fresk proroka *Izajasza*, przypominający zupełnie proroków Sykstyńcy.

W następnym roku — według innych jeszcze w r. 1511 — wykonał Rafael dwa freski w sali położonej za Segnaturą. przezwaną w późniejszym czasie *Camera di Eliodoro*. Przedstawił w jednym wygnanie wodza syryjskiego ze Świątyni za Mahabeuszów, w drugim mszę odprawioną w trzynastym wieku — jeśli się nie mylimy — w Bolsena, podczas której to mszy objawił się cud niespodziewany, przekonujący stanowczo jakiegoś niedowiarka. Fresk ten znany jest pod nazwą *Mszy bolsenskiej*. Oba stanowią alluzję do wypadków współczesnych i przeznaczone były dla zadowolenia i moralnej uciechy Juliusza II tak jak dwa drugie freski tejże samej sali: *Pochód Atylli* i *Oswobodzenie Ś-go Piotra* wykonane już za pontyfikatu Leona X., przedstawiać miały tryumf papieżstwa z odniesieniem go do panującej podówczas głowy kościoła. Ciekawi znajdują szczegóły w historii. Według Viardotta Rafael jedynie tylko rysował pierwszy fresk, malował go zaś Giulio Romano. Papież przedstawiony w nim jest na sella gestatoria. Wzniosłe wrażenie sprawiają dwa anioły wypędzające świętokradzcę ze świątyni. W czwartym fresku Ś-ty Piotr ma rysy papieża (podobno Juliusza II). Fresk ten dowodzi wielkiej umiejętności w spożytkowaniu miejsca. Podzielony na trzy plany pionowe przedstawia efekt potrójnego światła: jedno wypromienia się z anioła, drugie z księżycy, trzecie z pochodni trzymanej przez żołnierza

rzymskiego. W *mszy bolsenskiej* sportretowane są znakomitości duchowne ówczesnego Rzymu. Twarze uderzają prawdą i wyrazistością. Koloryt, zdaniem znawców, ma być istnie weneckim. W *Pochodzie Atylli*—który znany jest u nas z kopji Kaniewskiego a przymiotami swemi staje obok *Szkoły*, Rafael przedstawił siebie w towarzystwie Perugina; uczynił to już poprzednio w *Dyspucie i Szkole*. Tak przekazywał potomnym pamięć swęj przyjaźni.

W tym samym roku kiedy rozpoczął malowidła w sali di *Eliodoro* (1512), wykonał fresk czterech sybill z aniołkami w kościele Ś-ta Maria della pace w Rzymie. Zręcznie nadwzyczaj ułożona, wdzięczna, piękna ta kompozycya w dawnym jednak rodzaju, wiele ustępuje sybillom Michała Anioła.

Na tenże sam rok przypada wykonanie obrazu *Madonna di Foligno* znajdującego się dziś w Watykanie. Francuzi nazywają go *La Vierge au donnataire*. Jestto jedno z arcydzieł Rafaela; przypomina *Madonnę del baldacchino*, o której mówiono wyżej.

Krytyka wykazała, że dopiero w następnym roku wymalował Rafael *Widzenie Ezechjela*, kompozycję potężną, pomimo szczupłych rozmiarów, które nie przenoszą jednej stopy kwadratowej. Niema tam nie minjaturowego. Dobre uwagi z okoliczności tego obrazu czyni Viardot.

Również w r. 1513 stworzył Sanzio obraz *Śtęj Cecylji* przeznaczony do Bolonji i przechowywany do dziś dnia w tamtejszej Pinakotece. Postać przedstawiona w towarzystwie czterech błogosławionych, stojąc, słuca muzyki aniołów. Z pierwszym zaraz dźwiękiem opuściła harmonję, na której grała. Spokój w jej twarzy pomimo wewnętrznego wzruszenia jest niezakłóconym. W duszy brzmią jeszcze tony anielskie, ale dusza nie rozrywa ciała, nie leci za aniołami, bo wie, że przez to roztargałaby ziemski swój związek. Nigdzie walki—sam tylko spokój i błogosc. Wyrażając myśl Coindeta powiedziec można; że ziemia nie chcąc tu być niebem, zostaje tylko w doskonałej z niem harmonji i w tej harmonji znajduje dla siebie zadowolenie i rozkosz.

W r. 1513 powstała także *Madonna z rybą*. Nazwa jej pochodzi od ryby tobjaszowej. Matka Boska przedstawiona jest w chwale, z dzieciątkiem na kolanach. W całej kompozycji i kolorycie przebija się moc genjuszu, który wydał z siebie później *Przemienienie*. Estetycy uważają ten obraz za ostatni oddźwięk natchnień Fra Bartolomea. *Madonna z rybą* znajduje się w Museo del Rey w Madrycie, które posiada nadto jeszcze *Madonnę z perłą* i *Spasimo*: wszystko troje arcydzieła.

Utwory powyższe, o ileśmy dojść mogli, zakończają drugi perjod działalności Sanzia. Wspomnieliśmy tylko o główniejszych. Wiele innych a między niemi obraz postaci niewieściej w pałacu Barberinich, który ma stanowić kartę z własnego życiorysu Rafaela i portret Juljusza II zarówno ze swych znamion artystycznych jak i z dat wykonania należą do tej samej epoki. Prace freskowe nie przeszkadzały Rafaelowi w malarstwie olejnym. Sława jego była już wtedy tak wielką, że kto tylko miał wstęp do dworu papieżkiego, starał się zaskarbić sobie względy „boskiego młodzieńca“ dla otrzymania jakiego dzieła z jego ręki. Życie artystyczne malarza z Urbino było ciągłą pracą. Oprócz fresków i obrazów olejnych wykonywał mozaiki do kościołów, rysunki dla swego ucznia Marka Antonjusza Rai-

modnego, który je rył na miedzi, liczne kartony dla otaczających go artystów, w gronie których wyglądał jak udzielny władzca. Gdy szedł przez ulice Rzymu otaczał go zawsze orszak książęcy. Żaden dostojnik miejscowy nie odbierał nigdy dowodów takiego uznania. Rafael miał wielu przyjaciół na około siebie bo miał w sobie oba bieguny magnetycznie przeciągające ludzi: geniusz i serce.

Śmierć Bramantego w r. 1514 otworzyła mu nowe pole działania. Papież chciał przyozdobić galerjami podwórze Ś-go Damazego w Watykanie i zadanie to porучzył Rafaelowi. Jednocześnie prawie nastąpiło odkrycie Termów Tytusa dało artyście sposobność uzupełnienia powziętego planu. Z trzech stron zbudowane galerje trzypiętrowe noszą nazwę: Loggie, używaną we Włoszech na oznaczenie arkad i łuków przed zewnętrznemi ścianami budynku. Ale *Lożami Rafaela* nazywają się właściwie dopiero freski umieszczone na drugiem piętrze, po cztery w każdym z trzynastu sklepień boku galerji. Znanne one są także jako *Biblia Rafaela*, gdyż z wyjątkiem kilku ostatnich przedstawiają sceny ze Starego Testamentu. Rysował je sam mistrz; wykonywali uczniowie, na ich czele Giulio Romano, il Fattore, da Undine. Ten ostatni z arabesków rzymskich odkrytych w termach Titusa, wytworzył nowy rodzaj ozdób *groteschi* (nazwa znana już przedtem) i ozdoby te rzucił na sklepienia i arkady galerji. Z pięćdziesięciu dwóch fresków dwa tylko są niewątpliwie pędzla samego Rafaela: pierwszy i ostatni. Autentyczność paru innych podejrzana. Giulio Romano wyręczał Santiago nawet w rysowaniu obrazów. We dwanaście lat potem Frunspere przy łupieniu Rzymu chciał pokazać, że sztuka nie jest nieśmiertelną i naruszył dzieło wielkiego człowieka; atmosfera posunęła dalej zniszczenie a podobno nawet i wstydliva pobożność nie była obcą herostratyzmowi.

W r. 1515 Rafael stanowczo zagarnął dla siebie drugą jeszcze dziedzinę sztuk pięknych. Papież mianował go budowniczym Ś-go Piotra a wyjechawszy na uroczyste odwiedziny do Florencji zabrał go ze sobą, aby mianowanemu już następcy Bramantego dać udział w konkursie na budowę fasady kościoła Brunelleschiego pod wezwaniem Ś-go Wawrzyńca. Do konkursu stanęło prócz Rafaela wielu jeszcze artystów florenckich: Michał Anioł, San Gallo i inni. Tryumf odniósł Michał Anioł i w tymże samym roku przystąpił do prac około marmurowego frontonu. Wypadki polityczne, brak pieniędzy w skarbie, nieszczęścia rodzinne Medyceuszów a następnie i przewrót rzeczy publicznej nie dozwoliły doprowadzić projektu nawet do początków wykonania. Kościół San Lorenzo we Florencji, wewnątrz przyozdabiany przez najznakomitsze talenta 15 i 16-go wieku, wzbogacony kaplicą Michała Anioła, otwarty przez jego dluto dla pięknych natchnień poetycznych, skazany był na to, aby w ciągu swego istnienia stać się widownią mordu, żałoby i zgryzoty, ale nie mógł się doczekać zewnętrznego oblicza, któreby mówiło, że tu jest budowla poświęcona czei bożej i do dziś dnia ukazuje od frontu nagie tylko ściany. Rafael pełnił, aż do śmierci obowiązki, do jakich go papież powołał. Kierował budową nie oddalając się od planu Bramantego. Przez to samo wyższy już był nad swoich następców, którzy zarzucając plan wyrządzili krzywdę sztuce. Powszechna panuje opinja, że gdyby nie zmiany wprowadzone do pierwiastkowego projektu pierwsza świątynia chrześcijaństwa byłaby daleko lżejszą, swobodniejszą w swych kształtach a więc piękniejszą niż ją dziś widzimy.

Niestrudzony w wysokim swem posłannictwie protektora sztuk pięknych, Leon X. zapragnął ściany kaplicy sykstyńskiej pokryć dywanami, któreby w wykonaniu zarazem sztuce i rękodzielnictwu niespożyta sławę przynieść mogły. Rysunki powierzył Rafaelowi, wyrobieniem zająć się miały najlepsze fabryki Flandrji. Przez rok cały, może dłużej, pracował mistrz z Urbino nad kartonami, przedstawiającymi sceny z Nowego Testamentu. Pierwszy karton wykończył w r. 1515. Wszystkich było dwanaście. W nich to przebijają się wzory z Masaccia — największego malarza włoskiego w XV wieku. Ze względu na przeznaczenie, Rafael nadał kartonom swoim odrazu ten koloryt, jaki posiadać miały w gotowym już wyrobie. Oddane do fabryki, po wykonaniu dywanów, na równi z każdym innym rysunkiem wrzucone zostały do składu nieużytków, skąd je dopiero jakiś robotnik wy dostał i zabrał do siebie. Poszły jednak w zapomnienie: pięć zginęło bez śladu, siedm nabył od ubogiej rodziny flamandzkiej w 120 lat później Karol I. Dziś przechowywane one są w galerji z *Hampton-Court*, stanowią najpiękniejszą jej ozdobę, i pomimo wielkiego zniszczenia, jakie nu przez pokrajanie i długą poniewierkę uległy, wypromieniają z siebie całą potęgę geniuszu Rafaela. O zaginionych można mieć wyobrażenie z dywanów papieżkich. Na widok utworów Rafaela Gete powiedział, że są to jedyne dzieła sztuki, które nie wydają się małymi po freskach Sykstyń. Rzeczywiście styl ich obrzymi, a plastyczność większa może niż w dziele Buonarrottego. Jeżeli powiedziano, że uśmiech kobiet Leonarda towarzyszy widzowi przez całe życie, tak jak wściekłość Szekspirowskiego Leara, to z równem prawem powiedziećby można, iż słodka, ewangeliczna surowość postaci apostolskich, pozostawia niezatarte wrażenie w umyśle każdego, kto chociaż raz widział jeden z rysunków Volpata. W dzieciństwie widziany obraz *Ananiasza, Elymasza, Ś-go Pawła w Atenach* lub *Cudownego polowu*, wryje się na długo w pamięci, i owo uczucie więcej niż estetyczne, jakiegośmy doznawali w młodych latach, odezwie się w duszy naszej nawet jeszcze wtedy, gdy znikną przekonania, które mu niegdyś służyły za podstawę. Kartony dywanowe słusznie zjednały Rafaelowi tytuł „Malarza Ewangelji.“ Quatremère de Quincy, powoływany przez dzisiejszych estetyków, mówi o nich: „Tu Rafael wznosił się po nad samego siebie. Zbiór tych kompozycyj nigdy nie zatartych w pamięci stanowi może koronę nie tylko dzieł samego Rafaela, ale nawet wszystkich tych, jakie stworzył w malarstwie genjusz nowożytny.“

Same dywany, nazwane *Arazzi* od miasta Arras we Flandrji, utkane były z jedwabiu, wełny i złota. Ta ostatnia okoliczność nadała im wysoką wartość w oczach Frunspurga, podwładnego konnetabla (w maju 1527). Dywany nabyli żydzi dla wydobycia z nich szlachetnego kruszczu; czy przez poszanowanie jednak, czy przez obawę, czy wreszcie przez osobisty interes nie spieszyli się bardzo z rozebraniem ich na części. Jeden z kardynałów po ustąpieniu z Rzymu ks. Oranji, który prowadził dalej dzieło konnetabla, mógł jeszcze odkupić dywany i zwrócić je papieżowi. Wprawdzie nie były wtedy już wszystkie i nie w najlepszym znajdowały się stanie, ale zawsze wyrwano je z rąk barbarzyńców i ocalono dla świata. Sumiennosc nakazuje wspomnieć, że w r. 1798 Francuzi weszli także z dywanami papieżkimi — których ogólna liczba, po włączeniu rafaelowskich, dochodzić miała

do dwudziestu pięciu — w stosunki niezbyt dla siebie zaszczytne. Istnieje domysł, że kartony Rafaela wykonane zostały w więcej niż jednym okazie.

W r. 1516 Rafael otrzymał nominację na naczelnego intendenta wykopalisk w Rzymie. Przez cztery lata gorliwie poświęcał się odgrzebywaniu starożytnych zabytków, okazując w tem zamiłowanie właściwe tylko naturom głęboko artystycznym. Sam perjodycznie wyznaczał roboty, zakreślał ich rozległość na powierzchni i granice w głębi ziemi. Każdy niemal kamień — pomimo ciągłych zajęć w innych kierunkach — musiał własnymi czyma obejrzeć; wszystko, cokolwiek prywatni znajdowali w ziemi, musiało mu być okazaniem. Przed r. 1516 znano już wiele najpiękniejszych posągów greckich; za Rafaela zbiory pomnożyły się jeszcze kilku szacownymi pomnikami. Odkrycie każde sprawiało młodzieńcowi wielką radość. Dziwna rzecz! artysta który patrząc na cuda dłuta greckiego, w sztuce swej nie szedł dotychczas wcale za wzorami starożytnymi, okazywał wszakże dla nich entuzjazm silniejszy od przemijającego zapалу ślepych naśladowców. Po całych Włoszech, w Grecji nawet miał swoich agentów, korespondował z nimi, odbierał od nich raporta, dawał im potrzebne wskazówki, — był na swym urzędzie nieograniczonym panem zmartwychwstającego świata Greków i Rzymian.

Na r. 1516, według Blanca, przypada wykończenie obrazu znanego pod nazwą *Spasimo*, przechowywanego w Muzeum madryckiem. Z kompozycji Rafaela wykonanych farbami olejnymi, *Spasimo* posiada może najwięcej akcji obok wewnętrznej jedności. Ze względu właśnie na tę jedność, Dźwiganie krzyża stawiane jest wyżej nad *Przemienienie*, koloryt w niem jednak słabszy i technika o wiele niższa niż w ostatnim dziele Rafaela. Ekspresja tylko ma być nieporównaną, i Hiszpanie, szczęśliwi posiadacze skarbu, ochrzcieli go mianem „najwyższej boleści.“ Obraz przeznaczony dla mnichów w Palermo, doznał tragicznej przygody na morzu. Burza rozbiła okręt i skrzynia z obrazem dostała się do Genui. Długą walkę staczać musieli mnisi z genueńczykami, zanim się znaleźli w posiadaniu obrazu. Rzeczpospolita — a raczej jej cień — miał po części za sobą prawa ówczesne. Papież wdał się osobiście w sprawę i nakazał genueńczykom zwrot areydziela. Z Palermo dostał się obraz przez Burbonów do Madrytu. Mgliste podanie niesie, że skutkiem owej morskiej podróży, chusta podawana Chrystusowi przez Ś-tą Weronikę, zniknęła z utworu Rafaela. Viardot oglądał obraz i twierdzi, że jej tam nigdy nie było. Utrzymuje on nawet, że postać z rękoma wyciągniętymi do Zbawiciela, z wyrazem wielkiej boleści, przedstawia Matkę Boską i niepotrzebując chusty Ś-ej Weroniki, sama przez się tak jak jest, ma doskonałe znaczenie w obrazie, spełnia całkowicie rolę, jaką jej chciał nadać artysta.

Z czterech sal Watykanu, na które Rafael rzucił odblask swej myśli, pierwsza z rzędu, nazwana następnie salą del Borgo Vecchio, na początku 1517 r., nie była jeszcze wcale przyozdobioną freskami. W roku tym narysował do niej Sanzio cztery kartony, przedstawiające: *Pożar w starym przedmieściu Rzymu* (857 r.), *Koronację Karola Wielkiego*, *Usprawiedliwienie się Leona VI papieża*, i *wreszcie klęskę Saracenów w porcie Ostia*. Nie można napewno powiedzieć, czy je wszystkie sam na murach wykonał i które z nich, jeśli nie wszystkie, stanowią niezaprzeczoną własność jego pędzla. Autentyczność pierwszego fresku tylko nie ulega żadnej wątpliwości: cały ten obraz z wyjątkiem grupy Eneasza i An-

chizesa, odtworzonej z Eneidy przez Juljusza Pippi (Roman) jest dziełem Rafaela. Pozostałe mogły być wykonanymi przez uczniów, do których prócz trzech, już nam znanych, zaliczymy tu jeszcze przy sposobności: Van Orleya, Pelligrina di Modena i Perina del Vaga (Buonacorsi).

W jedenaste lat dopiero po rozpoczęciu pierwszego fresku, przed samą już śmiercią, zabrał się Santi do kompozycji obrazów, mających przyozdobić ostatnią, czwartą salę Watykanu, znaną dziś pod nazwą Camera di Constantino. Wielkie prace olejne, a następnie śmierć, dozwoliły mu przywieść do skutku zaledwie tylko rysunek przedstawiający bitwę przy moście Milvius (ponte Molle) nad brzegami Tybru, nieopodal Rzymu, stoczoną przez Konstantyna z lekkomyślnym Maxencjuszem w r. 312. Rysunek ten zaczął odtwarzać *al fresco*; trzy czy cztery postacie bez zaprzeczenia jego pędzlowi zawdzięczyć wypada, ale reszta fresku jest dziełem Giulia i Penniego. Ciemny, ponury koloryt, daje odrazu poznać rękę, której głównie należy się zasługa uwiecznienia mistrzowskiego pomysłu: Giulio Romano, wykończył ostatni fresk Rafaela. *Chrzest Konstantyna* malował Fattore. Trzeci fresk tej sali *Ukazanie się krzyża Konstantynowi*, i z kompozycji, i z rysunku, i z wykonania stanowi duchową własność Giulia i pod każdym z powyższych względów posiada nieposlednie zalety.

Bitwa pod Milvius jest jedną z najwspanialszych kompozycji historycznych nowożytnego malarstwa. Niepodobna jej opisać: trudność byłaby równie wielką jak przy Sądzie Ostatecznym Michała Anioła. Wielość postaci, zamęt działania, cały wir walki z trudnością nadaje się do opisu, nawet tam, gdzieby pióro niepotrzebowało się ograniczać względami miejsca. Jeżeli w *Pochodzie Atylli* Rafael zestawił mistrzowsko chrześcijan z barbarzyńcami, tutaj uchwycił moment, w którym zwycięstwo pomimo tkliwości Konstantyna nie wychodzi wcale z zakresu barbarzyństwa i wybija się na pierwszy plan myśli z całą grozą, krwawym trudem i niemiłosierdziem wszystkich walk wielkiego dziejowego znaczenia. Rysunek rafaelowski dosięgnął tu może szczytu doskonałości, i obraz Ponte Molle pozostanie dla artystów długi czas jeszcze zachęcającym wzorem i przedmiotem jak najpilniejszych studjów. Freski wszystkich czterech sal Watykanu, oddanych pod pędzel Rafaela, noszą nazwę *Stanze*. Opisał je z drobiazgową dokładnością Bellori, odrysowali Volpato, Morghen, Aquila.

Obie najslawniejsze madony Rafaela: Sykstyńska i Florencka, należą do trzeciej epoki jego artystycznego żywota. Staloryt Sykstyńskiej rozpoczyna właśnie obecną publikację. Obraz ten, stworzony został dla benedyktynów w Placencji, prawdopodobnie w roku 1517, gdyż datę trudno ustalić. Wymalował go Rafael na płótnie 9 stóp długością, 7 szerokością. Z Placencji August III, który jako król, lubił dobrze jeść, słuchać muzyki i skupować piękne obrazy, nabył go w r. 1753 za 40,000 skudów, co na dzisiejszą monetę uczyniłoby 400,000 franków. Dziś ten obraz z pewnością milionami opłaciłby się niedał, jest to skarb całej ludzkości. Przechowuje go galerja drezdeńska pod nazwą *Madonny Sykstyńskiej*, od imienia świętego przedstawionego na obrazie. Iluż poetów natchnęło już dotychczas to objawienie się Królowej nieba, ileż okrzyków uwielbienia wyrwało z piersi, ile łez

z mężczyzn nawet ócz wycisnęło! Ludzie szaleli przy niem, kochali przy niem, patrząc nań godzili się nie raz z ludzkością, ze światem, z życiem. Malarstwo nie ma szczytniejszego utworu—ale jak każda podniosłość, tak i ten obraz nie zawsze w równej mierze przystępnym jest dla wrażeń. Dziś zresztą przy zupełnym przetwarzaniu się pojęć, możeby i uczucia wywoływane przez najpierwsze arcydzieło Rafała nie miały już dawnej siły. Kompozycja ta stoi zupełnie odrębnie, samoistnie, w długim szeregu Madonn rafałowskich: nie jest ani „Madonna w chwale“, ani „Matką Boską z dzieciątkiem na ręku“, ani też ukazuje się jako należąca do „Rodziny Świętej.“ Artysta przedstawił w niej zjawienie się na niebiosach najczystszej istoty niewieściej, ideału duszy ludzkiej wrzuconej w kształty cielesne. Widzisz tę Królową nieba, jak z niewymowną słodyczą przepłynawszy błękity, rozbija ją snością swą chmurę z aniołów, którzy rozstępują się przed nią i zadziwieni, podnoszą główki na spromienionem tle obrazu. Pod stopami jej obłok, na rękach dzieciątko, w którego obliczu surowość, dziwnym urokiem odbijająca od słodyczy matecznej. Nie wysuwając się wcale z niemowlęctwa, dziecko to jest duchem skończonym, pełnym, Synem bożym, tak iż miano słuszność powiedzieć, że w Jezusie tym znać już przyszłego zagniewanego Chrystusa Michała Anioła, który zstąpi na Sąd Ostateczny. Po prawej stronie Matki Boskiej, Ś-ty Sykstus klęczy zwrócony ku cudownemu widmu, lewą rękę przyciska do piersi, prawą wskazuje na dół, jak gdyby zapytywał o losy ziemi, lub otrzymawszy odpowiedź, sam sobie nie dowierzał i raz jeszcze zasięgał wyroczni. Po lewej Ś-ta Barbara, także w klęczącej postawie—sama święta aż do męczeństwa, nie śmie podnieść wzroku na zjawisko niebieskie, patrzy ku ziemi, bez trwogi jednak, bez poniżającej pokory; znać w niej swobodę niewinności, którą nawet znakomity jeden autor, wziął za objaw światowego usposobienia. Na samym spodzie, oparte głowami o framugę okna, dwa anioły spoglądają w górę. Widok Królowej niebios, wcale ich nie zadziwia, a raczej zadziwienie, jak zwierchnia powłoka wrażeń, opadło już od duszy i dozwoliło objawić się kontemplacji najspokojniejszej, najśłodszej bezwątpienia, jaką oddał pędzel malarza. Oczy aniołów odzwierciadlają w sobie całe zjawisko. Sama przez się ta gruppa stanowi doskonałą zupełną kompozycję i gdyby ją oddzielono od obrazu, myśl nasza musiałaby mimowoli umieścić nad nią niebo, które jej wydartó: takie oczy w niebo tylko patrzeć mogą. Podobno Rafał, wymalowawszy już obraz, dodał do niego później aniołów. Gdyby fakt był prawdziwym, a więcej względów przemawia przeciwko niemu niż za nim—dowodziłby tylko wielkiego bogactwa myśli, dla której zamało było czterech postaci, aby zaspokoić potrzebę twórczą: genjusz stworzyć musiał jeszcze dwa oblicza nie należące do widzenia niebios, stworzył je, i spotęgował przez to siłę obrazu, przedstawiając wypadek jednocześnie w zewnętrznej formie przedmiotowej i w wewnętrznych wrazeniach duszy. Jeżeli Carlo Maratte mógł powiedzieć o Madonnie di Foligno, że ją malował anioł, o Madonnie Sykstyńskiej powiedziećby można, że ją ujrzał anioł, opowiedział widzenie swe człowiekowi, i kazał farbami uwiecznić. Karol Blanc mówi, że gdy stanął w galerji, doznał takiego złudzenia, jak gdyby nowa atmosfera nagle napełniła salę. Wytrawny, surowy i w ogóle dość zimny ten krytyk, zapala się, gdy mówi o Madonnie Sykstyńskiej, i woła: „sądziłem, że w galerji otworzyło się nagle okno wychodzące na raj.“ W samej rzeczy, obraz sprawia wrażenie rajskiej radości i

szczęścia. Viardot nazywa go pocałunkiem nieba. Uśmiech z twarzy aniołów przechodzi w końcu na usta widza.

Doskonały rysunek z obrazu zdjął Müller, lecz doskonałość tę przypłacił podobno duchową równowagą. Chcąc jak najlepiej oddać wyraz oblicza Madonny, zatopił się w wizerunku i dostał pomieszania zmysłów. Po rysunku Müllera najlepszą jest rycina drezdeńska, wykonana w r. 1858 przez Steilę.

Z Madonną Sykstyńską łączą się liczne podania skrzętnie zbierane przez gadatliwych kronikarzy. Jedno z nich wyjaśnia sposób powstania obrazu. Chciano Rafaela ożenić z córką magnata rzymskiego Malatesty Baglioni *). Artysta kochając jedną, nie chciał się żenić z drugą; swatowie postanowili mu porwać Fornarynę spodziewając się, że tym sposobem przełamają opór, ale ta cudowna logika ludzi rozsądnych zawiodła głowy, z których wyszła,—dając tylko początek Madonnie Sykstyńskiej. Rozdarte serce wyprowadziło z pamięci rysy kochanki i postawiło je na szczycie wszystkich ideałów swoich. Była to odpowiedź na nalegania pięknej pani, która koniecznie chciała służyć Rafaelowi za model do jakiego wielkiego obrazu, nie zadawalniając się wcale zwyczajnym, śmiertelnym portretem. Rafael odzyskał kochankę, a z nią i duchową swą dzielność. W całym tem podaniu jeden tylko fakt poświadczony jest przez wielu historyków, że Rafael istotnie modelował Madonnę Sykstyńską z Fornaryny czy też innej kobiety, jaką podówczas kochał.

Madonna, którąśmy nazwali florenceką, dla tego, że ją posiada w trybunie Uf fizjów Florencja, znana pod nazwą *della sedia, alla seggiola*, od krzesła na którym siedzi, jest współzawodniczką Madonny Sykstyńskiej, a nawet znalazła większe niż ona rozpowszechnienie w utworach różnego rodzaju, wartości i rozmiaru. Mistrz wymalował ten obraz w latach zupełnej dojrzałości. Panuje opinja, słabo wprowadzie broniona, że Madonna w krześle jest przypomnieniem jakiegoś dziś już nie istniejącego utworu Fra Bartolomea, którego duchowe pokrewieństwo z Rafaelem w niejednym już dotychczas utworze zaznaczyć nam wypadło. Z uwagi na wielką ostrożność, z jaką odzywają się o tym fackie poważni autorowie, lepiej będzie zupełnie go pominąć i uważać dzieło Rafaela za to, czem jest w stosunku do samego twórcy—za dzieło doskonałe. Na widok obrazu, człowiek mający prawo do wydawania motywowanego sądu, może dostrzedz wady, które następnie nazwie umiejętni, ale to samo właśnie dowodzić będzie wysokich przymiotów dzieła. *Della sedia* uważana jest za arcytwór ekspresji i wdzięku. Jeżeli patrząc na nią będziemy już mieli zarzucić jej ziemskość **), zapomnijmy na chwilę, że przedstawia Madonnę, żywiej może wtedy odczujemy piękność rysów, urok spojrzenia: ale nigdy twarz ta nie utraci w oczach naszych szlachetnego wyrazu, a przez to i utrzyma swą świętość. Zrozumiemy wtedy tajemnicę istotnej piękności i wielkiej sławy utworu. Madonna della sedia nie mogła być wykonaną wcześniej jak w r. 1514. Specjalni, a sumienni krytycy nie znajdują dostatecznych słów uwielbienia dla techniki tego obrazu.

*) Nazwisko zapisane straszniemi głoskami w dziejach Florencji w r. 1530.

***) Viardot zestawia tę Madonnę z Venus Anadyomene (morska) Apellesa, i nie waha się dać jej nazwy: *Venus Chrétienne*.

Madona della sedia, prowadzi nas do portretu skrzypka, jeżeli godzi się nazwać portretem, śliczny obraz, przedstawiający rysy jakiegoś nadwornego skrzypka papieżkiego. Są to rysy przetworzone zupełnie w umyśle artysty; ułożone w taką całość i harmonję, jaką odczuwał w sobie duch twórczy. Ten portret stanie za najpiękniejszą kompozycję. Posiada go dziś pałac Sciarra w Rzymie, pod nazwą *Suonatore di Violino*. Rafael, co mu się rzadko zdarzało, położył na tym obrazie datę czasu: rok 1518. *Suonatore* przypomina zupełnie stylem swoim Madonnę w krześle. Tenże sam w nim koloryt, tenże sam prawie zwrot głowy; jednak wyraz oblicza, a większa jeszcze światłość, oko tak samo patrzy na widza, spokojne, silne, pełne miłości i rozumu.

Rok 1518 oznacza datę wykończenia trzech utworów olejnych: *Święty Michał zwalczający czarta*, *Przenajświętsza rodzina* i *Leon X*. Dwa pierwsze obrazy zamówione przez Wawrzyńca Medyceusza, przeszły w krótkim czasie w posiadanie dworu francuzkiego; Franciszek I umieścił je w Fontainebleau, a okoliczność nadała drugiemu z rzędu obrazowi nazwę *La Vierge de Fontainebleau* albo *de François I*. Oba znajdują się dziś w Luwrze. Z kompozycji Sanzia, przedstawiających rodziny święte, Madonna Luwru jest najrozleglejszą może, a bez zaprzeczenia najwyższą. Wchodzi do niej siedm postaci. Dzieciatko z wdzięcznym uśmiechem wyrwa się z posłania Matki, która schyliwszy się bierze je na ręce. Ś-ta Elżbieta z twarzą zwróconą do Madonny przyklęka, podtrzymuje przyszłego proroka ścieżek pańskich, składa mu ręce i każe się modlić na widok Chrystusa. Dziecię usłuchało i modli się wzrokiem: oczy patrzą z miłością w Syna Bożego. Ten wzrok równie jak zamyslenie Ś-go Józefa, jest najpiękniejszą duchową cząstką kompozycji. Zaraz za Ś-tą Elżbietą anioł z postacią naprzód wydaną, trzyma w lewym ręku bukiet, z którego prawą rwie kwiat po kwiecie i sypie na Dzieciatko, — nikt go tu nie dostrzega oprócz kobiety czy anioła ze złożonemi na krzyż rękoma. W głębi, z przeciwnej strony Ś-ty Józef wsparty na lewym ręku, w zamyszeniu, poważny, spokojny, a zarazem smutny, przygląda się całej scenie. Ten starzec pięknoscią swoją przewyższa sławną postać Contiego z Madonny di Foligno, i przypomina bardzo apostołów z Hampton-Court. W kompozycji rozlany jest taki urok, że Blanc mówi o niej: „chciałoby się obsypać ją kwiatami, tak jak to czynią aniołowie przybyli do domu Bożego.“ Przytoczono tu umyślnie treść kompozycji, aby ukazać choć w przelocie drogi, jakie obierał idealny malarz do idealniejszej sztuki. Chcąc przedstawić chwilę z życia rodziny Świętej, trzeba było koniecznie wrazić wyższość, świętość, nie tylko w myśli, nie tylko w oblicza, ale nawet w ruchy i czynności; trzeba było zająć koło, które się miało stworzyć, w odmienny zupełnie sposób niż zwykłą rodziną ziemską, a sposób ten wyczerpnąć z samego założenia, z ducha i z opowieści religijnej, ostatecznie z wiary i poszanowania dla tradycji. Ale czasy malarstwa ścisłe-katolickiego, niepowrotnie już minęły, i cokolwiekby powiedzieć o niem można, zwrócone być powinno zawsze do zamkniętej już przeszłości. Rafael był naczelnym w niej mistrzem.

W pierwszym z wymienionych obrazów, Rafael przedstawia okolicę skalistą. Ś-ty Michał prawą nogą dotyka powalonego na ziemię czarta; lewą stanąć jeszcze nie zdążył, ale znać, że i bez tego czuje się być dość silnym, aby wykonać wyrok niebieski. Oburącz trzy-

ma kopję w kierunku prawie już pionowym, za chwilę wymierzy cios, a cios ten będzie śmiertelnym. Czart wije się pod ciężarem stopy archangielskiej. Chce powstać—nadarremnie; nsiłuje przynajmniej złość swoją rzucić w oblicze, przed którym padł i odwraca głowę ku świętemu: ale musiałby wprzód wyzwolić się z pod gniotącej go stopy, aby mógł spojrzeć na anioła moey. Umrze, nie nasyciwszy gniewu. W obrazie tym lekkość postaci świętej, łatwość trudu przez nią podjętego, dają odrazu poznać działanie innej potęgi, nie fizycznej, która zwycięża szatana. Podobnież w *Spasimo*. Zbawiciel upada więcej pod ciężarem niegodziwości ludzkiej, niż krzyża, który mu dźwigać kazano.

Portret Leona X, nie jest właściwie portretem, ale utworem samoistnym, do którego czynników dostarczyły ogólne zarysy oblicza ostatniego z Medyceuszów, nie przeklinanych lub nie lekceważonych przez potomność. Rafael zostawił po sobie kilka portretów niewielkiej wartości w stosunku do genjuszu, jakim był obdarzony, lecz te, które godne są swego twórcy, posiadają tak wielkie przymioty, że same przez się zjednałyby mu sławę, gdyby nie więcej prócz nich nie stworzył—a w samej rzeczy tworzył je, nie *robił*, jak się dziś mówi. Przy takiej metodzie portretowania nie dziwnego, że Leon X równie jak Cezar Borgia jest bardzo pochlebionym, ale pomimo to nie traci materialnego podobieństwa: artysta dał mu tylko duszę czystszej, doskonalszą od rzeczywistej i stosownie do tego oczyszczył i uszlachetnił rysy twarzy. Papież przedstawiony jest pomiędzy dwoma kardynałami. Portret ten znajduje się w galerji Pitti we Florencji. Piękną kopję jego sporządził zaraz po wykończeniu oryginału Andrzej del Sarto: posłano ją księciu mantuańskiemu za sam oryginał: książę przyjął i chwalił się, że posiada utwór Rafaela.

Augustyn Chigi, bogaty bankier rzymski, przyjaciel a początkowo protektor Rafaela, pan możny, do którego łaski niejednokrotnie skarb papieżki odwoływać się musiał, w r. 1518 wyjednał sobie wreszcie sam łaskawe względy artysty, zabrał go do swego pałacu za Tybrem, wydartego później rodzinie Chigich przez Farneźów, i otoczywszy go największymi wygodami, zasadził do prac *al fresco* w otwartym przysionku głównego wejścia. Rafael przedstawił tam na sklepieniu w kilkunastu freskach poemat mitologiczny Amora i Psyche, uzupełniając w ten sposób wymalowany jeszcze przed siedmiu laty obraz Galatei, która według Apuleiusa, rozpoczyna całą legendę gniewu Weneru. W historii Amora i Psyche, znać wpływ antyków, który przy dłuższem życiu, byłby się prawdopodobnie ustalił i wydał czwartą epokę artystyczną Rafaela. Te freski znane są pod nazwą *Fresków w Farnezinie*. Opisał je dość szczegółowo Grim w życiu Michała Anioła (II, 123). Dziś już nie posiadają one pożądanej świeżości: poprawiano je, jak najczęściej przy poprawkach się zdarza, psuto. Podobno nie wszystkie malowane były przez samego mistrza. Fakt sprawdzony przy innych dziełach mógł się i przy tem powtórzyć *).

Raz zająwszy już artystę na rzecz swoją, Chigi nie chciał go uwolnić dopóty, dopóki mu nie wykończy, a przynajmniej znacznie naprzód nie posunie, robót pamiątkowych przy kościele S-ta Maria del Popolo. Kościół ten posiada kaplicę Chigich, a w niej mozaiki

*) Blanc widzi w nich przeważnie pędzel Juljusza Roman.

i freski, równie jak sama budowa był swój zawdzięczające Rafaelowi. Pracował nad nimi artysta na początku roku 1519. Praca ta jednak szła mu niesporo; myślał jednocześnie o czwartej sali Watykanu i szkicował bitwę Konstantyna, zajmował się antykami, aż wreszcie wielki konkurs na obraz dla kardynała Juljusza Medyceusza, późniejszego Klementa VII, oderwał go zupełnie od wszelkich innych prac i przerzucił do najmilszej zawsze palety.

Chodziło o stworzenie wielkiego obrazu olejnego. Trzeba było zebrać wszystkie siły, choć się nosiło imię Rafaela, bo za Sebastianem del Piombo, który stał do współzawodnictwa, ukrywał się Michał Anioł, artysta najwznioslejszych pomysłów i najdoskonalszego rysunku, jaki dotychczas widziano na świecie. Sebastian miał znowu za sobą sławę znakomitego kolorysty, pochodził ze szkoły weneckiej, był uczniem nieszczęśliwego Giorgione († 1511), i nosił w sobie dobre jego tradycje, jakkolwiek je próżniactwem i bezmyślnością zaimprovizowanego stanu zacierał. Michał Anioł wziął za temat scenę *Wskrzeszenia Łazarza*, opisaną tak rzetelnie w czwartej ewangelji chrześcijan, odrysował ją, a Sebastianowi pozostawił wykonanie rysunku farbami. Rafael zaczerpnął również natchnienia w Nowym Testamencie, i obrał sobie *Przemienienie Pańskie* według wersji Mateusza. Chrystus, jak gdyby wyrzucony niewidzialną siłą, wznosi się potężnie ku niebu. Poniżej Eljasz i Mojżesz, ukazali się jeden po prawej, drugi po lewej ręce syna człowieczego, ale poznasz odrazu, że nie podążą za nim, że drogi ich nie zejdą się nigdy w niebieskim szlaku, wytkniętym dla tryumfującego Zbawcy — i że on sam przybędzie do domu Ojca swego, bez innego towarzystwa prócz pamięci ofiar swoich i cierpień. Z trzech uczniów jeden padł twarzą na opokę, dwaj drudzy zasłaniają się od światłości. U stóp skały zebrani apostołowie, w gronie ich kobieta — po nad sadzawką wody uzdrawiającej. Lud przyprowadza niewidomego chłopca. Na czele ludu matka czy siostra, kobieta cudownej piękności w profilu, przykleknawszy pokazuje dziecię i wzywa pomocy apostolskiej, w głębi druga kobieta klęczy i błaga. Ojciec trzyma dziecię w pól; twarz jego rozdziera boleścią. Lud powtarza prośbę nieszczęśliwych, we wszystkich twarzach znać serdeczny niepokój. Jeden z apostołów siedzi nad sadzawką, opierając jedną rękę o rozwartą księgę zakonu, drugą zasłaniając się w mimowolnym ruchu od nieszczęścia i patrzy z przerażeniem na chłopca. Dwaj apostołowie wyciągają ręce ku górze: widocznie albo ukazują cud, albo też mówią matce: zaczekaj aż powróci Chrystus. Z wyjątkiem trzech postaci apostolskich prowadzących rozmowę z zupełnym spokojem, wszystkie inne objawiają żywe współczucie i zajęcie się nieszczęściem. — Apostoł, który z podniesioną na Tabor ręką przemawia do matki, postać najwybitniejsza w całej grupie uczniów chrystusowych, służy za łącznik pomiędzy dwoma górnymi horyzontami obrazu a trzecim dolnym, i ustala jedność kompozycji, w sposób wszakże nieodpowiadający wymaganiom uczonej krytyki. Drugi zarzut daleko trudniejszy, czynićby można z powodu umieszczenia pod drzewem na górze dwóch postaci mnisich, psujących całość i równowagę kompozycji. Rafael wykonywając obraz na zamówienie, dopuścił się grzechu pochlebstwa i włączył do ewangelicznej sceny dwóch patronów Medyceuszowych: Juljana i Wawrzyńca; oni to bowiem klęczą na górze. Jeden z nich, bliższy widza, okupuje swą obecność pięknnością. Z tem wszystkim ani on, ani jego to-

warzysz, nie są tu potrzebni. Możni więcej zawsze dobrego robić będą pieniędzmi niż duchowym wpływem; mało jest mecenasów, którzyby nie krępowali swych protegowanych. Fakt ten sprawdził się i na Rafaelu.

Przemienienie Pańskie nie było jeszcze wykończonem, kiedy je dla porównania wystawiono publicznie w sali konsystorza. Cały Rzym oświadczył się za dziełem Rafaela; sam Michał Anioł musiał schylić czoło nie tylko przed kompozycją, nie tylko przed kolorytem, ale nawet przed rysunkiem, tak wielkie były zalety utworu. Rafael ukoronował nim całą swą działalność i życie samo, zaledwie bowiem wypracował twarz Chrystusa, nad którą nikt wyższej dotąd nie stworzył, zapadł niebezpiecznie na zdrowiu, położył się w łóżko i nie wstał już z niego. Przyczyną choroby miało być wycieńczenie sił, według innych, przeziębienie, któremu uległ czekając zbyt długo w wilgotnym pokoju Watykanu na audjencję u Papieża. Zdaje się, że ta ostatnia okoliczność stanowi istotną, bezpośrednią przyczynę śmierci, wycieńczenie czy rozstrój nerwowy mógł tylko dostarczyć warunków sprzyjających rozwojowi choroby i przy stosownem leczeniu możeby największy mistrz pędzla doczekał był jeszcze lat męzkich, zebrał prawdziwe owoce z pracy swej i stanął na czele szkoły zorganizowanej przynajmniej tak jak w 50 lat później zorganizowała się szkoła nowobolońska. Ale nie było mu dano przystanąć na drodze życia, obejrzeć się za siebie i na własnym wpływie i zasługach, na własnej przeszłości, zbudować przyszłość sztuki. Śmierć zbliżała się szybkimi krokami, nieszczęsna metoda leczenia, której nawet oświata nowożytna z Włoch do dziś dnia wygładzić nie zdołała, polegająca na puszczeniu krwi bez miary i potrzeby, odebrała wszelką nadzieję ratunku. Każdy dzień przynosił coraz gorsze objawy. W Rzymie, w którym właściwie królowała podówczas tylko sztuka, nastął niepokój—jakiego nie sprawił nawet August, gdy konając zostawił tron Tyberjuszowi. Papież przysyłał po parę razy na dzień zapytywać o zdrowie „boskiego młodzieńca“. Czarne wróżby snuły się po umysłach przyjaciół człowieka i wielbicieli geniuszu. Już podczas samej choroby zapadła się nagle część łóż w podwórzu ś-go Damazego zbudowana przez Rafaela, fakt ten wzięto za przepowiednię śmierci. W samej rzeczy czternastego dnia choroby, d. 6 Kwietnia 1520 r., śmierć rzuciła lodowatą mgłę na oczy, które tyle cudownych widzeń z nadziemskiego świata wyrwały i okamieniła tę dłoń anioła, przez którą widzenia ducha stawały się dziełami sztuki. Rafael nie żył.

Ciało wystawiono na widok publiczny, w pracowni artysty we własnym jego domu, który sobie zbudował w pobliżu Watykanu. W tej samej pracowni malował Rafael ostatni swój obraz i wykończywszy oblicze Zbawiciela, w którem oddał najwyższe podniesienie ducha ludzkiego do Boga, więcej już nie wziął pędzla do ręki. *Przemienienie* ustawiono mu w głowach i niesiono na pogrzebie; była to najpiękniejsza tablica śmiertelna. Gdy ciało złożono do grobu w kaplicy Panny Maryi przy kościele parafjalnym Panteonu, obraz przeszedł do Watykanu, a mozaikę w wiele lat potem dokonaną, umieszczono w kościele ś-go Piotra, w jednej gruppie z *Komunją* Dominikanina. W czasie podbojów *Przemienienie* dostało się do Paryża, lecz po upadku Bonapartego powróciło do Rzymu i dziś tam pozostaje.

Na grobie marmurowym, bardzo skromnym, kardynał Bembo — nie tęgi ksiądz ale

dobry łacinnik — czystym klasycznym językiem, położył Rafaelowi napis zimny i nieodslaniający głębi genjuszu. W r. 1674, Karol Maratte w uwielbieniu dla mistrza, zamierzył postawić mu wspaniały nagrobek. Rozburzył grób, ale pomnika nowego wznieść nie mógł. Rozeszła się wieść, że przy tej sposobności wyjęto z grobu czaszkę i oddano do akademji ś-go Łukasza. Jakieś towarzystwo czy bractwo podejrzewało znowu, że czaszka istotnie w akademji przechowywana należy do jednego z jego założycieli. Wszczął się spór, który trzeba było rozciąć naoczny sprawdzieniem faktu. Otworzono więc grób po raz drugi d. 15 września 1833 r., znaleziono szkielet w całości i opisano go w uroczystym protokole. Bractwo wygrało: czaszka, o którą upominało się u Akademji, nie była kościelnicą wielkiego mistrza.

Rafael był wzrostu średniego, szczupłej tuszy. Twarz nie odznaczała się pięknnością, ale pełne, wyraziste oko rozlewało na nią wdzięk, którą od razu podbijał ludzi. Słodycz serca występowała na rysy i zasłaniała wszystko, co twarz ludzka odbijać w sobie zwykła z egoizmu wewnętrznego. Niemalą miał z niej pomoc w swej karjerze Rafael: dała mu ona przyjaciół w protektorach — i zjednała u wszystkich nazwę „gentilezza stessa“, czyniąc przez to i życie i artystyczny zawód łatwiejszym do przebycia. Najlepszą podobizną Rafaela jest portret w Akademji ś-go Łukasza i własny jego rysunek w *Szkole Ateńskiej*.

Nie tylko talent, ale cała osobistość — skromna, bez trwożliwości, udzielająca się światu a jednak zamknięta w sobie, w genjuszu swoim, bezinteresowna a jednak ceniąca swą wartość i dobijająca się znaczenia — ugruntowała Rafaelowi tę wielką sławę, jakiej nikt od imienia jego odłączyć już nie zdoła. Castiglione, z którym artysta zostawał przez lat piętnaście w stosunkach szczerej, więcej niż towarzyskiej przyjaźni, pisał po śmierci Sanzia: „Zdaje mi się, że Rzym cały wymarł“, tak w nim było pusto dla duchów wyższych, gdy najwyższego zabrakło. Dziś niepowiedzianoby tego o żadnym z umarłych. Sztuka stała się już normalną produkcją w której nigdy robotników nie zbraknie. Krytyka zaciera uwielbienie, a przytem i sama sztuka nie zajmuje dzisiejszych pokoleń tak, jak zajmowała Włochy w XV i XVI stuleciu. Bądź co bądź, tym dawnym wiekom — wiekom barbarzyństwa — przyznać trzeba, jeśli nie większą siłę charakterów i głębokość uczuć, to przynajmniej silniejszą grę światła i cieni duchowych, jaskrawsze przeciwieństwa, a przez to i urok większy dla patrzącego oka.

Gdy się porówna dzieje sztuki rzymskiej za Rafaela z późniejszymi, można będzie darować Vasaremu okrzyk: „o, czemuż sztuka nie poszła wraz z tobą do grobu!“ a za Castiglionem powiedzieć, że ze śmiercią Rafaela, Rzym zmarł dla sztuki. W ośm lat po skonie mistrza, nie został się w nim już żaden z pierwszorzędných uczniów. Szkoła zniknęła, metodę jej rozebrano na części i rozniesiono po całych Włoszech, tworząc wiele ale źle. W Rzymie pracowali tylko ludzie miernych talentów, przybywający jak błędni rycerze dla łupu z dukatów Papieży i możnowładców. Mantua, Genua, Neapol, Bolonja, przyjęły rozbitków z opuszczonej nawy i przechowały ich dzieła, nie dające żadnemu z nich wszakże tytułu do nieśmiertelności. Jeden tylko Giulio Romano (1492—1546) zasłużył na zaszczytniejsze wspomnienie. Z wyjątkiem Parmy, którą rozjaśnił wielki talent Correggia, sztuka wszędzie chyliła się do upadku. Wpływ Michała Anioła, pod którego

stopami pokolenia całe rozdziły się i wymierały, nie mógł powstrzymać złego. Tylko kwitnący stan sztuk we Florencji, jaki widziemy od Masaccia do upadku Rzeczypospolitej, zdolny był uczynić stratę Rafaela mniej dotkliwą: ale właśnie z upadkiem rzeczypospolitej cała działalność artystyczna i umysłowa Florencji, jak gałąź na pniu podciętym, obumarła. Sztuka nie miała się gdzie schronić, rozwinąć— i ten stan opuszczenia i bezopieki trwał aż do czasu założenia szkoły nowo-bolońskiej, przez Caracchich i Akademii Ś-go Łukasza w Rzymie—faktów które wydarzyły się już pod koniec XVI wieku.

Jestto przywilejem umarłych zarazem i wielkich, że dzieje serca, wchodzą w obraz historyczny ich życia, że nawet życiorys któryby pomiął stosunki miłosne, przez jakie przechodzili ludzie imaginacji i uczucia, nie byłby zupełnym i zostawiłby próżnię w umysłach czytających. Musimy więc i my pomimo rozszerzania już nadmiarę ram niniejszego zarysu, wspomnieć kilku słowami o miłościach Rafaela, o jednej przynajmniej najpowszechniej znanej: o Fornarinie.

Piszącym poemata, łatwo jest postać tę ubrać w kwiaty, djamenty i promienie słoneczne, rzucić jej do nóg Rafaela, uczynić z niej utęsknienie, gwiazdę przewodnią, wszechwładną panią artysty. Dla piszącego wzmiankę biograficzną zadanie to trochę trudniejsze, bo nawet sama osoba kochanki Sanzia, ściśle nieokreślona. Nazwa jej „piekarka“ mogła oznaczać istotne pochodzenie lub zajęcie, a mogła być tylko przezwiskiem danem przez sąsiadów, przez ruchliwy lud rzymski. Fornarina mieszkać miała w domu, w którym przed dwudziestu jeszcze laty mieściła się piekarnia; czy rzeczywiście mieszkała? trudno powiedzieć; dość że przewodniczący prowadzą dziś ciekawych przez ciasne ulice i pokazują dom kochanki rafaelskiej. Kto ona była? Zdaje się, że kobieta z ludu. Rafael kochał ją i był z nią szczęśliwym—oto i dzieje całe. Brał ją na modele do swoich obrazów, przepędzał z nią chwile wolne od pracy i zdala od gwaru wielkiego świata przy niej znajdował ciche rozkosze serca. Przy naturze tego stosunku, nie może być mowy o żadnej tęsknocie, żadnem panowaniu, o moralnej przemoccy wywieranej nad duchem męzkim. Jakąż władzę mogła posiadać nad człowiekiem takiego geniuszu jak Rafael kobieta, która nie była Vittorią Colonną, ani Moną Lisą—gdyż inaczej indywidualność jej byłaby przeszła do potomności i utrwaliła się w historii sztuki? Zapewniła mu szczęście — i przez to szczęście władała. Potrzebną mu była do obrazów, modelował ją więc, ale z niej natchnienia nie brał, nie uwieczniał jej w swych utworach, nie dla niej tworzył, ale dla sztuki— a czerpał ideały z własnego rozumnego, harmonijnego ducha, nie z namiętnych uniesień. Wszystkie przeciwne legendy są zmyślane i mogą mieć tylko poetyczną wartość. Rafael był silniejszy duchem, niż powszechnie sądzimy; nie tworzył nigdy ani w przystępie bezpośredniej boleści, ani pierwszego wrażenia: świat rzeczywisty oddzielał zawsze od świata ideałów.

Nie wiemy jak długo trwał stosunek z Fornariną—kiedy się zaczął i skończył. Podobno kochankę swoją Rafael poznał w jednym z ogrodów Rzymu w pierwszych latach po przyjeździe z Florencji. Odtąd przywiązał się do niej z całym ogniem namiętności i musiał jej być wiernym aż do śmierci—skoro jeszcze w *Przemienieniu* upatrywany jest jej model. Jęk, który się rozległ nad śmiertelnym łóżem, wyszedł zapewne z piersi kobiety, ma-

jącej najwięcej praw do życia artysty. Ona to osładzała mu chwile pracy w pałacu Chigich, rozweselała go w Ponurym Watykanie i po godzinach pracy, ona, biedna dziewczyna z ludu, oczekiwała co wieczór, z bijącym sercem przybycia księżęcia malarzy...

Dwa są portrety Fornariny, a raczej dwa obrazy za portrety Fornariny utworu samego Rafaela uchodzące: jeden we Florencji w trybunie Uffiziów, drugi w pałacu Barberinich z kopją w Borghese w Rzymie. Co do pierwszego, na którym data roku 1512 wykazane jest już zupełne jego podobieństwo z portretem malowanym przez Giorgione przedstawiającym prawdopodobnie wiarołomną jego kochankę—i przechowywanym w Modenie, tak, iż obraz ten nie wspólnego z Fornariną niema i jest kopją z utworu nierafaelowskiego. Przypisywano go Sebastjanowi del Piombo. Kobieta z zarzuconą na ramiona skórą pantery, miała przedstawiać Vittorię Colonnę, najświetniejszy w swym czasie umysł niewieści we Włoszech, przyjaciółkę Michała Anioła. Portret w pałacu Barberinich, stworzony w drugiej epoce malarstwa, według wszechstronnych świadectw uznaczyć należało za portret kochanki rafaelowskiej. W każdym razie jest on dziełem Sanzia; na branzolecie lewej ręki stoi napis: „Raphael Urbinas“ — oznaczający podwójną własność: człowieka i artysty. Postać ta czarno-włosa z turbanem na głowie, lekką tylko gazą osłonią z pomocą jedynie purpurowej, niedbale zarzuconej draperji, z czarującym biustem, posiada wielki zmysłowy urok i sam sposób przedstawienia nie pozwala wątpić, że to jest portret kobiety ukochanej, chociaż nie daje wcale jeszcze niezbitęj pewności, że przedstawiona jest w nim Fornarina.

Na rysunkach przygotowywanych do dysputy, a zatem w r. 1508 lub 9, spisał Rafael cztery sonety, jedyne utwory poetyczne jakie po nim zostały*). Opiewają one miłość w wyrazach gorących, namiętnych, burzliwych. Opisują chwile krótkotrwałego szczęścia które jak sen zjawilo się i jak sen zniknęło—ale było doskonałem i nigdy zapomnieć o sobie nie da. Że te sonety nie były pisane do Fornariny, o tem sama ich treść przekonywa: tak śpiewać może tylko serce wytrącone z dróg swoich, dla którego szczęście było tylko błyskawicą. Sonety odnosić się muszą do jakiegoś innego, wcześniejszego stosunku.

Miłość urzędowa, mająca odpowiedzieć światowemu znaczeniu i godności artysty, zapewnić mu byt normalny, przyszłość spokojną i świetną, kołatała kilkakrotnie do serca Rafaela, ale ostatecznie niewiele wskórała. O jednej wspomniano już przy obrazie Madonny Sykstyńskiej, o drugiej pisze sam Rafael w r. 1514 w liście do Szymona Ciarla swego krewnego. Kardynał Bernardo di Bibienna, dawny dworzaniek Medyceuszów, chciał mu oddać w małżeństwo synowicę swą Marję. Artysta z początku dość chętnie przyjął propozycję, uważał się nawet za narzeczonego panny, później jednak, nie zrywając stanowczo, musiał się rozezarować, a nawet zniechęcić, skoro w chwili jego śmierci projekt nie był jeszcze ani wykonany, ani porzuconym. Podobno kapelusz kardynalski przyo-

*) Sonet do Franciszka Francja, przy przesyłaniu 4-ej Cecylii — zaginął. Został tylko list, w którym artysta prosi starego mistrza, aby na obraz patrzył z pobłażaniem, a co będzie potrzeba, poprawił. Francja odpisał sonetem.

biecywany ciągle przez Leona X, stawał ciągle na przeszkodzie temu małżeństwu. Pewniejsze jest to, że Rafael nie kochał narzeczonej a kochał inną kobietę. Nie potrzebował kariery, żyjąc zaś dla sztuki, w trzydziestym roku życia mógł się jeszcze obyć bez tego odpoczynku, jaki daje każdemu artyście rodzina.

Rafael zostawił po sobie do 600 obrazów. Niektórzy cyfrę tę podnoszą do 1200, ale widocznie wygórowana, powstać ona mogła tylko skutkiem włączenia licznych powtórzeń, jako też kopji za życia artysty dokonanych, w całość pierwotworów rafaelskich. Samych madonn znajduje się rozrzuconych po Europie do 180 a nawet 200. Oprócz wspomnianych w zarysie, możnaby tu jeszcze wymienić jako pierwszorzędne: *Madonna di Gran Duca* z pałacu Pitti za którą dziś rząd austriacki żąda na rzecz byłego w. księcia tokańskiego 800,000 franków i *Madonnę Albańską* przechowywaną w Ermitażu, -której Stendhal nie szczędzi dobrze zasłużonych pochwał.

Od lat trzystu wszystkie dzieła Rafaela, które tworzył z wolą i siłą natchnienia, wzbudzają podziwienie świata, a jeśli zapytamy: jaka jest tego przyczyna? krytyka odpowie nam jednoznacznie, że wdzięk w dziełach tych rozlany, skąd nawet samego twórcę nazwano *malarzem wdzięku*. Tak jest, wdzięk, wdzięk idealny stanowi główny charakter utworów Rafaela. Jestto urok jaki w rysach oblicza wywołuje rozumna, myśląca dusza, gdy je według własnego stanu swego urabia. Sanzio niezdojnym byłby do stworzenia takiego bezmyślnego, czysto nerwowego wdzięku, jaki widzimy na przykład w *Córcie Rembrandta*. Jego Ewa, Psyche lub Wenus, jego Gracje, jego Galatea — ta ostatnia najmniej może ze wszystkich — przy całej zmysłowości swej, są rozumnymi. Dość spojrzeć na ich czoła i oczy, aby w nich uznać dusze ludzkie. Po za pięknymi kształtami ukrywa się duch, który występując na ich powierzchni, czyni je właściwie pięknymi, a zdolny jest także niezależnie od nich, w inny wyższy sposób, istnienie swe objawić. W całej galerji rafaelskiej niema ani jednej twarzy głupiej, na której widok zawołaćby trzeba było: „to zwierzę“. Apostołowie Rafaela piękni są przez swój rozum, równie jak przez ewangeliczność serc. Jego kobiety i dzieci opromienione rozumem. Hunnowie Atylli są okrutnikami, ale myślą — nigdzie nie ludzkiej potworności. Mytyczne delfiny, biblijne bestje Ezechjela, noszą na sobie piętno inteligencji i przez to allegorja sama staje się odrazu przystępną, czytelną dla oka. Rafael przejmował postacie swe na wskrós duchem, kształty cielesne z wewnątrz rozjaśniał, oświecał, ożywiał: malował duszę — jest malarzem duszy, tak jak Michał Anioł malarzem pojęć i idei.

Oto jest najgłębsza, najistotniejsza treść jego genjuszu — najszczytniejsze powołanie artysty. Może być i jest piękno w krajobrazach, w bitwach, w widokach mających za główny przedmiot kształt, światło, lub perspektywę; wyższem nad to wszystko będzie zawsze malarstwo zajmujące się człowiekiem. On tylko ma rzeczywiste, własne swoje rozumne znaczenie na ziemi; w nim tylko przyczyna życia może być w tej lub owej formie nieśmiertelną, trwałą; dusza tylko, myśl, uczucie, czyn ludzki, może stanowić istotę i koronę wszystkich piękności wytwarzanych przez sztukę. Inne przedmioty mogą podobać się, zabawić, zachwycić, przerazić: uczucie głębsze, serdeczne, szlachetne zadowolenie wzbudzi

tylko człowieczeństwo i zaszczepione na niem objawy piękna. Rafael cenił tę godność duszy ludzkiej, miał ją w uczuciach swych złożoną i duszę ludzką w dziełach swoich odtwarzał, wydając piękno nieznikłe, trwałe, nieśmiertelne jak ona. Jego Madonny będą miały swą wartość po wszystkie czasy i mimo zmiany pojęć i wierzeń nic im nie wydrze boskości.

W tych madonnach właśnie wznosił się najwyżej, jako malarz dusz. Przedstawiał w nich duszę chrześcijańską, spokojną, szlachetną, poświęconą. Takie same dusze wlewał w Apostołów. Niechaj się na to gniewają Stendhale i nie Stendhale, niech załują tego, że Rafael nie malował wielkich uczuć i namiętności ziemskich, ludzkich, powszechnych, uczuć nie wychodzących z granic ludzkości a mimo to olbrzymich, że nie odtwarzał wielkich scen dziejowych, w których rozgrywa się dola lub niedola milionów — w niczem to nie uszczupli znaczenia genjuszu. Rafael nie przestaje być przeto wielkim w malarstwie religijnem, że się we właściwie historycznym wcale poznać nie dał. Gdyby malował utwory historyczne, wtedy możeby znowu żalowano, że nie malował religijnych; w każdym razie Stendhal miałby obrazy na które lubiał patrzeć, zamiast tych, które mu przykrość sprawiały.

Rafael jest malarzem idealnym i jak go Montégut nazywa, królem idealistów podziwiającym to panowanie z Michałem Aniołem. Nie wchodząc w rozbiór kwestji realizmu i idealizmu w sztuce, powiemy tylko, że każdy człowiek, który nie chce z dziecinnym uporem utrzymać doktryny przeciwnej, przyzna po namyśle trzeźwym, sumiennym, wszechstronnym, że sztuka z istoty swej jest idealną i że po za ideałami niema praw do bytu. Tak ją pojmował Rafael gdy mówił, że malarstwo powinno przedstawiać rzeczy nie takimi jakimi są, ale jakimi być powinny. Pojmujemy teraz, dla czego człowiek jest zawsze u niego rozumnym, chrześcijan szlachetnym, a każda twarz ludzka ożywiona duszą. Rafael poprawiał nawet naturalne warunki, jakie nastęrczały się w przedstawionym przedmiocie i stąd powstały jego błędy umiejętnie, dopatrywane w *Ezechielu*, w *della Sedii*. Pojęcia jakie miał o metodzie tworzenia, odpowiadają najzupełniej temu co mówi Platon w „Biesiadzie:“ Muszę widzieć naraz wiele piękności, aby z nich dopiero utworzyć piękność jaka mi jest potrzebną. Niepospolity krytyk Constantin, tak przedstawia rozumowy proces artysty przed omysleniem dzieła: „Ta twarz, na którą patrzę, jest zachwycająca; ale biorąc za punkt wyjścia jej piękności, starajmy się dojść do piękna doskonałego. Najpierw trzeba usunąć z niej to co jest niedoskonałem, następnie pomysleć, czy niemożnaby dodać jakiego innego pięknego rysu dla harmonji z temi, które już posiada.“ W ten sposób powstanie każdej Madonny było podróżą po coraz to nowe odkrycia w krainie ideałów.

Duszę zawierał we wzroku i nikt go nie prześcignął w malowaniu ócz. Genjusz mówił mu że na wzrok pada ciężkość całej sztuki malarskiej. Oczy, mówi Montégut, stworzone przez malarza będą równie żywe, piękne i potężne jak te, na które patrzymy w naturalnej rzeczywistości. Rafael wie o tem, i oddaje w oczach uczucia duszy, wprowadza w nie wewnętrzną dramatyczność. Malarstwo religijne aż do końca XIII wieku zamykało się w nieruchomości nakazanej przez kanony. Na twarze Giotta występuje już

życie, Fra Angelico rzuca na swych świętych anielską pogodę; ale dopiero Masaccio zaczyna tworzyć postacie trzymające się własną wewnętrzną swą siłą, właściwie ludzkie. Oblicza święte od jego czasów dopiero zaczęły nabierać charakteru i zerwały stanowczo z bizantyjskim spokojem. Postęp był z każdym rokiem większy; zamykał się cały w szkole florenckiej. Leonardo da Vinci stworzył w Wieczery Pańskiej pierwsze dzieło uwieczające ten nowy kierunek i wyprowadził ruch wewnętrzną duszy ludzkiej przez oblicze, wzrok i usta na zewnątrz, w dalsze otoczenie: stworzył dramatyczność. Taką ma rolę w kompozycji Leonarda uczucie wstrząsające Zbawcę w chwili, gdy wymawia słowa: „zaprawdę jeden z was mnie wyda“. Rafael poszedł drogą wytkniętą przez wielkiego da Vinci, utrwaloną przez Michała Anioła. Czynią mu nawet zarzut, że nadużył ruchu w swych kompozycjach religijnych. Do kompozycji dramatycznych umiał zawsze Rafael wybierać chwile najstosowniejsze, najżywszy obudzające interes. Coindet zastanawia się z tego powodu nad przemienieniem i ś-tą Cecylją i w doskonałym rozumowaniu wykazuje, że malarstwo mogąc przedstawić jedną tylko chwilę, powinno wybrać z całości działania tę, która najgłębiej do ducha ludzkiego sięgnie, najtrwalsze wzbudzi w nim wrażenie. Taką jest w opisie Wieczery chwila obrona przez Leonarda, w wypadku Przemienienia sam jego początek, w legendzie ś-ej Cecylji moment konania dźwięków niebieskich.

Rafael kochał się nadewszystko we wdzięku, harmonji i spokoju: w nich szukał piękna i do kompozycji swych rzadko kiedy obierał temata okropności i siły. Sceny przerażające, gwałtowne, wyjątkowo wydarzają się u niego. Umiał jednak malować potęgę obok słodyczy i uroku. Nie zbraknie na to dowodów. W układzie kompozycji starał się zawsze o jej równowagę; w wykonaniu o harmonję szczegółów, o piękną jednolitą całość. Wszystko tam jest potrzebne i wystarczające. Z tego stanowiska trzeba patrzeć na jego czysto artystyczne przymioty, jako malarza. Technika była mu tylko służebnicą powolną, nie panią którejbyś holdował. Ogniskiem kompozycji bywa u niego najczęściej wrażenie duszy ludzkiej, nie żaden zewnętrzny fakt, przypadek. Pomysł jego odpowiada myśli zasadniczej, ideałowi, w równym stopniu jak prawda rzeczywistości artystycznemu wykonaniu. Nie stworzył nic takiego coby było złem, fałszywem lub nietrafnem. To *veto* jakie kładą zewnętrzne warunki i prawa bytu na utwory sztuki, ta prawda artystyczna, z której wielu pragnie jedyne źródło sztuki uczynić, nigdy się przeciwko Rafaelowi nie obróciła. Rysunek jego, perspektywa, koloryt, światło — cień, zgadzają się z prawdą, nie uderzając wszakże nadzwyczajnością nateżenia. Panuje między niemi mądre ustosunkowanie i możnaby powiedzieć, iż żadna kompozycja nie była robioną dla popisania się z tym lub owym czynnikiem twórczości malarskiej. Ale z drugiej strony, zupełne panowanie nad środkami, dozwalało objawiać się doskonale pomysłem. Jak w zdrowej organizacji ciało zostając w związku z duchem, nie ciąży jednak na nim i poddaje się jego woli, tak w dziełach Rafaela myśl główna wybija się z całą swobodą przed oczy: nie jej tu nie przygniata, nie nie wstrzymuje w pochodzie. Mistrz nie gonił prawie wcale za efektami, ale je mimo to hojną dłonią na świat posypał. Takie ma prawo genjusz, że tworząc rzeczy piękne, tworzy zarazem i obudzające podziw. Jakże odmienne są drogi zwykłych, pospolitych talentów!

Taka jest wielkość Rafaela. O jego stanowisko w dziejach sztuki, mówią komentatorowie Vasarego: „Jeżeli zechcemy porównać Rafaela z innymi mistrzami, przekonamy się, że jest największym; gdyż on jeden tylko zbliżył niemą swą sztukę do żywego słowa. Inni wywierają wrażenie, pobudzają myśl przez to co przedstawiają oku: Rafael przemawia do widza i zdaje nam się, że słyszymy najśłodszą, najbardziej przekonywającą z mów ludzkich. Nie jest on tak subtelnym, niezgłębnym jak Leonard, nie rzuca o ziemię jak Michał Anioł, nie upaja jak Correggio, niema magicznego uroku Tycjana, przepychu Weronieza lub Tyntoreta, świetności Rubensa lub Murilla. Waleczy jak Apollo nie okazując gniewu ni wysilenia“.

Coindet w znakomitem dziele: „Historja malarstwa we Włoszech“, w tym samym duchu tak mówi: „Guido Reni malował głowy piękniejsze niż Rafael*), Tycjan—postacie dzieci, Corregio przewyższał zwykle Rafaela w kolorycie; ale żaden z nich nie objawił w tak wysokim stopniu jak Rafael, połączenia wszystkich tych przymiotów, które czynią artystę wielkim“.

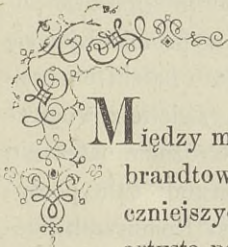
Rafael był naczelnikiem szkoły rzymskiej — sam przez indywidualny swój genjusz szkołę tę zaprowadził i w grób zestąpiwszy uniósł ją ze sobą. Żaden z jego uczniów nie nabył od niego najwyższej umiejętności: malowania duszy ludzkiej. O szkole rzymskiej jako o systemacie aż do końca XVI wieku mówić nie można; wszystko co było w Rzymie przed Rafaelem i po nim, co nie przez niego samego powstało i nie istniało tylko dopóki on żył, należy do szkoły florenckiej i bolońskiej. Uczniami Rafaela są: Juljusz Pippi (Romano), Franciszek Penni (Fattore), jego brat Łukasz, Pellegrino z Modeny, Bagno Cavallo, Wicenty Gimignano, Pollydoro di Caravaggio, jeden z lepszych,— Garofalo, Marek Antonjusz Raimondi, Jan z Udine i inni.



*) Mowa tu jest o samych tylko rysach. I pod tym względem Rafael nie dałby się nikomu przewyżżyć, gdyby był dłużej żył. Twarze w Psyche i przemienieniu — wskazują już początek nowego stylu. W Przemienieniu twarze męskie nie mogłyby być piękniejsze; kobieta klęcząca na przodzie sceny przypomina pięknnością swą antyki, ożywieniem zaś nieskończenie je przewyższa.

Rembrandt van Ryn.

1606 — 1669.

 **M**iędzy malarzami nowożytnymi, mało jest takich, którymby równie jak Rembrandtowi dostało się w udziale powszechniejsze uznanie talentu obok sprzeczniejszych, nawzajem wyłączających się wspomnień żywota. Rembrandt-artysta posiada wielką sławę u estetyków wszelkich metod i kierunków, Rembrandt-człowiek dźwiga na sobie najcięższy prawie zarzut jaki indywidualność żyjąca dla sztuki spotkać może. Nawet rozbójnicze intrygi kamory artystycznej w Neapolu w początkach XVII wieku, do której należał sławny Rebeira, nie wywierają na umyśle tak przykrego wrażenia, takiego wstrętu, jak fakta podawane z życia Rembrandta, którym mimo nowo-odkrywanych i nowo-wytwarzanych zyciorysów, trudno nie dać wiary; zbyt są zimno i wszechstronnie poświadczone.—Rembrandt był cheiwym na pieniądz i działalność swą kierował w widokach jak największych zysków. Sztuce Rembrandta braknie szlachetności, idealizm etyczny, ludzki, jest jej obcym; duch artysty nie stoi na żadnej wyżynie i nie podnosi do siebie; sztuka jest u niego w najściślejszym znaczeniu sztuką—celem jej efekt, poetyczność w niej czysto zewnętrzna, ale nie ulegająca żadnej wątpliwości i ktoby stanawszy przed jednym ze znakomitszych obrazów Rembrandta, odważył się zaprzeczyć mu pierwszorzędnosci dla tego, że refleksja nazwałaby kompozycję nierozumną, styl jej żadnym, a serec nie znalazłoby w niej uczuć podobnych swoim: ten wydałby sąd niedokładny o poecie, a zupełnie zły o malarzu. Rembrandt jest wielkim artystą i jako malarz i jako rytownik.

Niema gwałtowniejszego przejścia w dziejach sztuki, jak od Rafaela do Rembrandta, a jednak obu nazwać można poetami pędzla. Mistrz włoski uwieńczył idealizm w malarstwie, Rembrandt w sto trzydzieści lat później na zimnej, prozaicznej ziemi Holandji, od-

sądził od praw sztuki wyrodne, manjerze hołdujące potomstwo duchowe Leonarda, Rafaela i Michała Anioła, dokonał stanowczo reakcji, o jaką kusił się Caravaggio w samych Włoszech i chcąc oczyścić sztukę zwrócił się szczerze do natury. Szedł w tem zapewne za wrodzonym tylko popędem nie zdając sobie sprawy ze swego kierunku, z powołania i roli jaką mu później dopiero w dziejach sztuki wyznaczono. Chwytał się natury z zamiłowania nie z rozumu: ale z jakiegokolwiek pobudek zwrotu dokonał, jemu zawdzięcza wzmocnienie swych posad realizm, do którego popychał Holendrów sam już charakter ich narodowy, ustrój społeczny i okoliczności towarzyszące wytwarzaniu się nowej ich rzeczywistości.

Van Ryn niewłaściwie uważany za założyciela szkoły holenderskiej, powinien być jednak nazwany jej reformatorem. Jest to najdzielniejszy w niej pracownik i dla tego najlepszy reprezentant, iż rzadko kiedy wpada w trywialność. Poprzestaje wprawdzie na malowaniu natury, ale bierze ją żywą i zostawia przedmioty martwe artystom, którzy po nim tworzyć będą, obywając się już zupełnie bez natchnienia. Jeżeli łamie i gwałci powagę historii, jeżeli lekceważy sobie kompozycję, za to daje w obrazach swych małowniczą prawdę postaci ludzkich i doskonałością wykonania zastępuje bezduszną lub płaskość pomysłu. Jeżeli postaciom jego brak tego niefizycznego światła, które wypromieniając się z wewnątrz, jak naprzykład w Rafaelu lub Michale Aniele, nadaje obliczu ludzkiemu wyraz duchowy, za to całe grupy osób nurzają się u niego w cudownym świetle zewnętrznym, naturalnym, które wydierał słońcu i pod rozmaitemi postaciami, w różnym napięciu do obrazów swych wprowadzał. W tem świetle zawarł właśnie Rembrandt całą poetyczność swego talentu, cały idealizm swej sztuki: Przez światło swe jest Rembrandt poetą: a nie wykształciła go wcale słoneczna w dwóch morzach opływająca Wenecja, ale ponura mroczna ziemia zachodniej Holandji. Mamy przed sobą talent wielki.

Rembrandt van Ryn urodził się na przedmieściu Lejdy d. 15 Czerwca 1606 r. Niektórzy biografowie podają datę o rok późniejszą, utrzymując zresztą ten sam dzień i miesiąc. Niepotrzebnie przed imieniem: Rembrandt dodają jeszcze Paweł, a opuszczają van Ryn, rodowe nazwisko artysty. Zwykłym jednak porządkiem rzeczy w dziejach sztuki malarzkiej, van Ryn i sam siebie nazywał i przez współczesnych nazywany był tylko po imieniu; taką też nazwę utrzymała mu potomność. Ojciec Rembrandta Harmen Gerritszon van Ryn, był zamożnym młynarzem z dziada pradziada, jak prawie czwarta część Holendrów, a posiadając liczne potomstwo, poprzeczynał synów do rzemiosł, najmłodszego tylko, właśnie Rembrandta, oddał do szkoły łacińskiej z zamiarem posłania następnie do akademji, aby go wykształcić na zdolnego, umiejętnego urzędnika państwa i zapewnić mu może na tej drodze znaczenie i przyszłość świetną. Młody Rembrandt wszakże z wrodzonych skłonności, do których należało i próżniactwo, wcześniej, bo w trzynastym roku życia, ukończył już karierę szkolną, oczywiście, niczego się nie nauczywszy i oddany został na naukę malarstwa do Jakóba Swanenburga mieszkającego w Lejdzie.

Wybór ten, zdaniem krytyków, nie był trafny; miał za sobą raczej pokrewieństwo Jakóba z rodziną van Rynów, niż rzeczywiste jego zasługi. Ale wielki talent ucznia pokrył wszystkie niedostatki mistrza. Chłopiec czynił tak prędkie postępy, że po trzyletnim

niespełna pobycie u Swanenburga stanąwszy już samodzielnie, dla wydoskonalenia się tylko pojechał do Piotra Lastmana, jednego z najlepszych malarzy holenderskich. Lastman trzymał się drogi wytkniętej przez Elzheimera, malarz, któremu za zimno było w atmosferze germańskiej—porzucił on ją dla pięknego nieba Italji i zmarł w Rzymie w tym samym prawie czasie, kiedy młody Rembrandt rozpoczynał swą naukę malarstwa. W Lastmanie żyły zatem tradycje sztuki włoskiej. Artysta ten usiłował poziomą surowość Holendrów złagodzić podniosłością, wyższem namaszczeniem Włochów, ale nie posiadał dość wielkiego talentu, aby w części przynajmniej zreformować szkołę. Chwilowy wpływ Elzheimera i Lastmana przeszedł bez znaczenia.

W nowej pracowni nie było dobrze młodzieńcowi. Winną była temu i stosunkowa małość Lastmana i harda, uporna, niedająca się nagiąć do porządnej pracy natura van Ry-na. Sześć miesięcy zaledwie przebył w Amsterdamie i powrócił do domu. Odtąd nie miał już żadnych mistrzów: Niektórzy posyłają go jeszcze od Lastmana do Jakóba Pinasa, który równie jak Elzheimer ulegał wpływowi włoskiemu. Brak jednakże dat pewnych, któreby wyraźnie określały czas spędzony w szkole Pinasa, dozwala uważać wiadomość tę za niewiarogodną. Kiedy Rembrandt wrócił do domu rodzicielskiego, mógł mieć lat ośmnaście. Od tego czasu przez lat sześć nie ruszał się z młyna, w którym mieszkała matka jego i rodzeństwo. Zajęty był tylko malarstwem, podchwytywał ciągle naturę na gorącym uczynku piękna, kształcił się już bez pośrednictwa nauczycieli i trudno pojąć z jakiego powodu zapamiętałych jego wielbicieli gniewa wzmianka, że w tym właśnie ojcowskim młynie przez pilną rozważę i pracę wyuczył się mistrzowskiego swego kolorytu i światłocenia. Podówczas już podziwiano utwory olejne dwudziestoletniego młodzieńca, za niektóre nawet dobrze płacono, ale Rembrandt nie tworzył wtedy wiele, talent swój wyrabiał głównie na rysunkach. Z prac olejnych musiał malować przede wszystkim a może i wyłącznie portrety, które i później, gdy się stał artystą w pełnem znaczeniu tego wyrazu, stanowiły główną jego specjalność. Prace w domu rodzinnym dokonane pogi-nęły. Najpierwsza pochodzi dopiero z r. 1628. Jestto sztych. Musiał mieć już względnie dość wielką sławę, skoro mu w tymże samym roku przyprowadzono na naukę młodego Gerarda Dowa, który stał się w kolei czasu najlepszym jego uczniem.

W r. 1630 tak już wzrosł w siły, że postanowił przenieść się do Amsterdamu, który dla północnych Niderlandów był niegdyś i dzisiaj jest jeszcze tem, czem dla południowych Antwerpja. Zamiar ten przy praktyczności swej prędko przywiódł do skutku i instalacji w ówczesnej stolicy Holandji dokonał w sposób, jakiego by mu najzmyslniejsza reklama pozazdrościć mogła. W ciągu dwóch pierwszych lat pobytu w Amsterdamie, zrobił najmniej sto własnych portretów i rozrzucając je po mieście zjednywał sobie rozgłos. W ogóle lubiał malować swe oblicze i mając do wysokiego stopnia rozwinięte uczucie miłości własnej, zadawał ją także i w powyższej formie. Jakże niezbadaną jest częstokroć indywidualność ludzka; w jakim stosunku znajduje się nieraz talent do moralnej istoty człowieka! Ileż sprzecznych żywiołów zawiera w sobie jedna i ta sama osobistość! Zaprawdę, mniej znanym od gwiazd pozostanie na wieki człowiek—i wszystkie światła z zewnątrz odbijając sam w sobie będzie zawsze ciemny, niezgłębiony.

W r. 1632 posiadał Rembrandt już bardzo liczną i dobrze urządzoną pracownię. Co parę lat jednak przenosił ją na coraz to nowe miejsce. Czy dla reklamy i wytrzymywania współzawodnictwa z innymi nauczycielami, czy też z wrodzonej ruchliwości? Może być, że śmierć, która przez całe ośm lat małżeństwa prawie z domu jego nie wychodziła—czyniła mu zawsze pobyt niemiłym tam, gdzie go o bolesną przyprawiła stratę i skłaniała do szukania nowego miejsca. Pracownia samego mistrza oddzielona była od lokalu przeznaczonych dla uczniów. Uczniowie pracowali w małych celkach, umyślnie w tym celu urządzonych, aby jeden nie zapatrywał się na drugiego i szedł za własnymi popędami. Blanc stawia domysł, że przy znanej chęci Rembrandta, mogła w tem być i ta pobudka, aby nieucy jak najdłużej na nauce zostawali, oplata była bowiem jak na tamte czasy wysoką i dochodziła do 100 guldenów—zwiększał ją jeszcze dochód z kopji poprawianych przez mistrza. W pracowni znajdowały się zbiory rycin z wielkiem zamiłowaniem przez dwadzieścia kilka lat uzupełniane. Obok nich stała wielka szafa, w której przechowywane były wszystkie przybory do draperji, przeróżne zbroje, pałasze, pancerze, szarfy, pasy, hełmy, neże, dzbany i t. p. Rembrandt zagadnięty o zabytki starożytne nieraz otwierał tę szafę i wskazując na wiszące w niej przedmioty mówił: „Oto moje antyki.” Miał jednak i istotne zbiory sztuki starożytnej i piękne bardzo pomniki włoskie w sztychach Marka Antonjusza i jego uczniów. W umyśle swym nie żywił nigdy ani dla klasycznej ani dla italskiej sztuki tej pogardy, która nas razi w Caravaggiu i jest tylko dowodem dzikości. Owszem, mając duszę artystyczną czcił on sztukę nawet tam, gdzie wzorów nie szukał, dokąd wcale iść nie chciał, gdzie też nigdy nie stanął.

W pracowni Rembrandta rzadko kiedy panowała owa słodka próżniacza wesołość, wyglądająca na pracę, wesołość którą znać mogą tylko ludzie pędzla i pióra. Artysta był bardzo pracowitym: potrzebował pracować, pracować musiał, bo gonił za zyskiem i zwłaszcza wtedy gdy rył co na miedzi, nie lubiał aby mu przeszkadzano. Miedzioryty przynosiły mu znaczny stały dochód; był też w nich nieporównanym mistrzem, w sztuce przygotowania ich wynalazł nowe zupełnie drogi i po dziś dzień jest bez godnych siebie naśladowców w rodzaju zwanym *aqua forte*, w którym bardzo wiele stworzył. Znając słabości ludzkie, umiał je wyzyskiwać i jeden i ten sam rysunek z lekkiemi tylko odmianami kazał kupującym przyjmować za zupełnie nowy; nawet sam sposób odbicia nadawał miedziorytowi odrębne znamiona. Znaną jest Rembrandta Junona z koroną i Junona bez korony—obie zarówno chęciwie kupowane, ale gdy już jedna pokup tracić zaczęła, wyręczyła ją druga i jako nowość wydzierali ją sobie lubownicy sztuki. Tysiącnie miał fortele Rembrandt na tę ludzką *minoris momenti*, która zawsze chce być tam gdzie są inni—podobna w tem do dzieci. Aby podbić dzieła swe w cenę, urządzał licytacje w których sam był plus-licytantem, rozgłaszał wieści, że wyjeżdża do Anglii i zabiera ze sobą całą swą galerję. Raz kazał rozpuścić pogłoskę, że nie żyje. Nazajutrz gdy go ujrzano żywym, z radości płacono i za wartość samych utworów i za szczęśliwie skonstatowane życie twórcy. Nie wahał się nawet własnego syna wysłać w charakterze złodzieja do handlarzy z jaką szacowną ryciną, której przedtem nikomu jawnie sprzedać nie chciał. Przywiązanie do pieniędzy nie miało w nim prawie granic, nie pociągało jednak za sobą bez-

względne skąpstwa. Jeżeli żył zazwyczaj skromnie—biografowie piszą, że codziennem pożywieniem jego był śledź i ser—za to w chwilach szczególnego usposobienia lubiał dobrze zjeść i wypić—a na zbiory sztuki nie szczędził pieniędzy i wydał na nie summy, które dziś już w krociach wyrażaćby potrzeba.—Uczniowie znali upodobania mistrza i nieraz gdy wyszedł z pracowni, malowali mu dukaty, które rozrzucone po podłodze dawały powracającemu słodkie często złudzenie, tak były dobrze udane. Jako artysta—Rembrandt przebaczał artystycznie wykonany podstęp i wszystko kończyło się śmiechem wesołości.

Humor prawdziwy, szczerza uciecha wstępowała do pracowni, gdy na progu jej zjawiła się młoda, wdzięczna, zawsze uśmiechniona małżonka artysty. Imię jej po holendersku Saskia. Pochodziła z rodziny zamożnej Ulenburgów, Stopień jej wykształcenia nie był zapewne wysokim, ale błędzą biografowie utrzymujący, że van Ryn pojął za żonę prostą dziewczynę bez nauki i wychowania. Małżeństwo to zawarte zostało w r. 1634. Saskia miała wtedy dwudziesty drugi rok życia: zdrowie, powab, urok zmysłowy, wypromieniały się z tej postaci. Rembrandt, jako artysta, niczego więcej nie potrzebował. W atmosferze tego elementarnego szalu, który dopóki trwa, nigdy na życiu ludzkim nie zacięży, znajdował natchnienie a raczej bodźca do ciągłego tworzenia. Obraz ukochanej Saskii odtwarzał rylem, ołówkiem i pędzlem. Z portretów olejnych najslawniejsze są dwa: „Rembrandt z żoną” i „Córka Rembrandta” oba w galerji drezdeńskiej—ostatni mylnie uchodzący za wyobrażenie córki i znacznie niższy od pierwszego pod względem wdzięku i inteligencji oblicza, robionym był już później, gdy macierzyństwo i strata dzieci zostawiły ślady swoje w rysach twarzy. Zawsze jednak postać ta oddycha jeszcze młodością. Inną już była w roku następnym. Czerstwość, zdrowie, prędko zniknęły—istnienie, które zdawało się niespożytem, toczył już robak śmierci. Na wiosnę 1642 r. w oczach już nikać zaczęła i d. 5 Czerwca spisała testament, którym syna właścicielem, męża posiadaczem bardzo znacznego majątku uczyniła. Niespełna we dwa tygodnie potem umarła. Hojność jaką okazała mężowi przy śmierci, połączona jedynie z zastrzeżeniem niewchodzenia w powtórne związki małżeńskie, stanowi dowód rzewnych niewieścich uczuć Saskii, ale hojność ta właśnie stała się dla obdarowauego źródłem goryczy i nieszczęść.

Śmierć Saskii oddziałała szkodliwie nie tylko na osobistość, ale i na domowe i majątkowe stosunki Rembrandta. Stał się on nietowarzystkim, niechętnie przyjmował odwiedziny w pracowni; do domu jego zakradł się nieład, niegospodarność; pomimo znacznych zysków z majątku, który dochodził do pięćdziesięciu tysięcy guldenów, i z własnej pracy, ruina szybkim postępowała krokiem, tak iż w sześć lat po śmierci żony, rodzina jej ujrzała się zniewoloną do rozciągnięcia kontroli nad majątkiem, a gdy w ośm lat później ubezpieczenie spadku zupełnie już zniknęło, krewni chcieli wyratować przynajmniej to co zostało i zażądali wydania summ objętych inwentarzem. Rembrandt nie miał już czem zaspokoić wymagań, ogłoszono go niewypłacalnym, sprzedano mu cały dobytek domowy i artystyczny i piękne zbiory rycin i sztychów rozkupiono „za becen” przyniosły wszakże na licytacji pięć tysięcy guldenów. Można mieć ztąd wyobrażenie o ich wartości.

W niektórych życiorysach z faktu wywłaszczenia wyciągnięty jest wniosek zaprze-

czający prawdziwości oskarżeń o cheiwość, skąpstwo, wyzyskiwanie. Zdaje się iż bliższym daleko byłby wniosek, że artysta nasz nie umiał się rządzić i że musiał się wdać w jakieś niepomysłne obroty pieniężne, które zapewniając mu zrazu wielkie korzyści ostatecznie sprowadziły tylko wielką niedolę i zgryzoty. Musiały być zapewne jeszcze inne przyczyny, których uzasadnienie znaleźć można w dość mglistych stosunkach matrymonjalnych po śmierci pierwszej żony. Nie wiadomo czy raz czy dwa razy zawierał jeszcze związki małżeńskie, ale nie ulega wątpliwości że umierając zostawił po sobie wdowę. Nie bez wpływu na majątkowy upadek musiało być i zubożenie rodzeństwa mieszkającego w Lejdzie.

Wyzuty z majątku musiał w pięćdziesiątym już roku życia na nowo dobijać się chleba talentem i pracą i myśleć o zasobach, któreby mu dały żyć na starość bez troski. Nauczony doświadczeniem, stał się rządnym i przy zręczności zbywania swych utworów, oszczędności i pracy, tyle dokazał, że spłacił synowi z własnych zarobionych przez siebie funduszów sumę kilku tysięcy guldenów, na rachunek spadku po matce. Syn kierowany daremnie na malarza—odziedziczył tylko jeden z talentów ojca: założył handel sztychów i obrazów. Ale przeznaczenie chciało, aby żadne z czworga dzieci nie przeżyło rodziców - i w r. 1668 zmarł ostatni z pomstwa artysty, syn Tytus.

Rembrandt liczył już sześćdziesiąt dwa lata wieku. Jakkiekolwiek mógł mieć stosunki, które go odrywały od nieszczęść: straty poniesione w życiu nazbyt organizm jego rozstroiły, aby mimo silnej fizycznej budowy, zdrowie długo jeszcze opierać się mogło wszystkim wpływom niszczącym. Dnia 8 Października 1669 r. porzucił Rembrandt doczesność. Holandia przyjęła skon największego swego malarza z obojętnością, którą wytłumaczyć nam mogą polityczne i merkantylne interesa, absorbujące podówczas całą uwagę narodu. Zresztą Holendrzy nie są i nie byli narodem zdolnym do entuzjazmu. Można ich podnosić na dowolną wysokość w dramatach i tragedjach: historycy ich najlepiej wiedzą, że najważniejsze nawet fakta dokonywały się u nich z dziwnie pozytywnym spokojem, od którego, co prawda, nieodłączną była zawsze cierpliwość i wytrwałość przypominająca owe groble, usypane przeciwko morzu, na gruncie morzu wydartym. Dopiero w r. 1852 postawiono van Rynowi pomnik w Amsterdamie.

Własny portret Rembrandta, podany w niniejszym zbiorze z muzeum berlińskiego, uwalnia nas od charakterystyki oblicza: niema w niem nic podniosłego. Porównyując opisy biograficzne z tym portretem, trzeba go uznać za nieco pochlebiony, zwłaszcza oczy są tu zbyt wielkie i wyraziste; znika w malowidle typ wschodni, jaki upatrywali społeczeńsi w twarzy artysty. W rzeczywistym obliczu głównie przebijała się siła, połączona z uczuciem własnej wartości i jeżeli dodamy do tego nieregularność rysów, dobrą tuszę, fizyczną dzielność, będziemy mieli większe prawo na pierwszy rzut oka wziąć go za młynarza z Wedesteggu niż za artystę. A jednak człowiek ten był artystą nie tylko w tem co tworzył, ale i z wewnętrznego usposobienia. Widok światła napełniał go rozkoszą. Daleki od melancholji miewał jednak niekiedy tęsknoty, które wyrażał ołówkiem w dzikich, samotnych krajobrazach, nielicznych wprawdzie, ale więcej pustkowiei i nader charakterystycznych. Jakim był w życiu, można w przybliżeniu poznać z dotychczasowego opisu;

tu powiemy jeszcze, że był samodzielnym, pochlebstwa nie lubiał, protekcji szukał bardzo umiarkowanie, do nikogo się prawdziwie nie przywiązał, cenił towarzystwo ludzi wykształconych, wyższych, ale po za swą własną sztuką nie umiał im przynosić od siebie nieuchronnej daniny w wiedzy i wyrozumowanych opinjach. Chętnie też uciekał do gminu, do ludzi prostych, bo jako człowiek więcej miał z nimi wspólnego, czuł się w ich gronie swobodniejszym, szczerzej się bawił i wesoślił z nimi. Okoliczność ta może sprawiła, iż nie znalazł w klasie wyższej przyjaciół i z wielu nazwisk jak Ansloo, Lutma, France, Haring, Tulp i Six, dwa ostatnie tylko mogą nasunąć na myśl stosunek przyjaźni. Tulp był jego mecenasem zaraz po przeniesieniu się do Amsterdamu w r. 1630; z rodziną Jana Six przez lat trzydzieści utrzymywał Rembrandt stosunki zażyłości: obaj utrwaleni dłutem i pędzlem artysty, pośmiertny byt swój na ziemi jemu tylko zawdzięczają. Od czasu osiedlenia się w Amsterdamie, artysta nie wydalął się nigdy z tego miasta na czas dłuższy; tylko w r. 1640 po śmierci matki, bawił przez kilka tygodni w Lejdzie. Nigdy nie opuścił Holandji. Podanie o jego pobycie w Wenecji jest mylnem.

Z uczniów w najbliższym do mistrza stosunku znajdowali się: Gerard vel Gerrit Dow (1613—1680) i Samuel van Hoogstraten (1627—1678). Oni stanęli najbliżej jego talentu. Z innych pierwsze miejsce zajmują: Koninck, Bol, Eckout, Fictoor, Govaert Flinck. W powszechnych dziejach sztuki żaden z nich nie wznosił się na wyżynę sławy.

Rembrandt był malarzem i rytownikiem, z podwójnej tej roli jaką mu duch sztuki przeznaczył, wywiązał się jak posłannik nowe torujący drogi. Można go nie uwielbiać—podziwiać go trzeba. Jest on w ścisłym najistotniejszym znaczeniu artystą i dla artyzmu, jako sztuki którą umieć należy, dla ludzi do umiejętności tej dążących, dzieła jego posiadają równą a niekiedy i większą jeszcze wagę niż utwory najpierwszych mistrzów włoskich. W rytownictwie, jak wyżej napomknęto, Rembrandt położył tak wielkie zasługi; tak jest oryginalnym i przemawiającym do oka, że przy ekliwosci, która w angielskich nawet sztychach dostrzegać się daje, zwrot ku niemu, zwrot ku jego szorstkości w głównych rysach a delikatności tła i drobniejszych linii—byłby bardzo upragnionym. Krytyka zajmowała się wysledzeniem wszystkich sposobów używanych przez Rembrandta dla nadania sztuce rytowniczej całej doskonałości. Wykazywano ich aż siedm; umiarkowańsi na trzech poprzestają. Objasnić trzeba, że Rembrandt własne rysunki rylcem odtwarzał i miedzioryty jego, pod względem kompozycji, stoją przecięciowo wyżej może niż obrazy olejne. Mamy tu na myśli wszystko co nie jest specjalnością tej lub owej sztuki, ale do wszystkich razem niepodzielnie należy. Ze sztychów wykonanych według obcego rysunku, wspomnieć trzeba grupę nieubłaganych zapaśników, wyjętą z wiadomego kartonu konkursowego Leonarda da Vinci. Jest to może wszystko co z całego dzieła zostało.

Aqua-forta stanowi specjalność Rembrandta. Wedłu Blanca doskonalszego wykonania zyskać niepodobna. Sztychy rembrandtowskie rozrzucone są po całej Europie, liczą się na tysiące—najwięcej z nich mieszczą w sobie zbiory prywatne. Gdyby je wszystkie w jedno miejsce zebrać, złożyłyby osobną galerję. Najwyżej cenione są: portret samego Rembrandta w owalnej rance, portrety *Coppenola*, *Efraïma Bonus* i *Tollinga* wreszcie nieoszacowanej wartości portret *Jana Six*, burmistrza holenderskiego. Cztery rysunki

w rodzaju ilustracji do dziełka jednego z rabinów hiszpańskich (o związku Nabuchodonozora i jego pomnika z historją świętą), z których najpiękniejsze: *Sen Jakóba* z magiczną grą światła i cieniów i *Widzenie Ezechiela*. Dalej w tym samym rodzaju *Jezus uzdrawiający* nazwany sztuką stuguldenową. *Zmartwychwstanie Łazarza*, znakomity *Powrót syna marnotrawnego*, *Zdjęcie z krzyża*, bardzo rzadkie *Ecce homo* i na koniec *Litościwy Samarytanin* (olejny w Luwrze), z pejzaży *Trzy drzewa*, *Trzy chaty*, *Chata na pustkowiu* — bardzo smutna — *Widok na Amsterdam*. Najliczniejszy zbiór jest w Paryżu w wielkiej bibliotece publicznej, dochodzi bowiem do 1900 egzemplarzy i 700 utworów oryginalnych.³ Niektóre z wymienionych tu aqua-forta płacone były po cztery, pięć a nawet sześć tysięcy franków: mało jest rzeczy tak poszukiwanych jak rysunki Rembrandta.

Utwory pędzla Rembrandta znajdujące się w główniejszych galerjach Europy, przenoszą cyfrę dwustu. Najwięcej posiada ich galerja Ermitażu, bo aż czterdzieści trzy. Na uwagę zasługują tu głównie portret zapisany w katalogu: jako „Jana Sobieskiego” *Zdjęcie z krzyża*, *Powrót syna marnotrawnego Danae*. W Belwederze wiedeńskim dziesięć portretów, w galerji Lichtensteina *Diana i Endymion*, Esterhazego *Ecce homo*, w Monachium *Zdjęcie z krzyża*, przedmiot cztery razy traktowany przez artystę, utwór uważany za arcydzieło arcydzieł rembrandtowskich, dalej *Narodzenie*, *Zmartwychwstanie* i *Wniebowstąpienie*. W Dreźnie katalog obejmuje szesnaście numerów, między innymi trywialnego *Ganimeda Święto Aswerusa* mające właściwie przedstawiać ślub Samsona. Luwr ma siedemnaście obrazów; *Amora i Wenus*, *Rodzinę Ś-tą*, *Dwóch filozofów*. Amsterdam posiada sławną *Stróżę nocną*, niewłaściwie tak nazywaną, *Ścięcie Ś-go Jana*, *Mastalerza*, *Abrahama* i *Agare*. Haga *Lekcję anatomji* portretowaną z życia, *Simeona w świątyni* i *Zuzannę w kąpieli*. Wymieniamy tylko głównejsze. W Berlinie znajduje się obraz „Groźba Samsona” podany w zbiorze naszym. Na Hradczynie w Pradze czeskiej *Vertummus* i *Pomona*. W Darmstadzie *Ubiczowanie Chrystusa*. W Kassel *Jakób błogosławiący synów*, *Oślepienie Samsona*, *Krajobraz w górach*. We Frankfurcie n. M. *Przypowieść o pracownikach w winnicy*. W Brunświku *Burza* i *Wielki portret familijny*. Wreszcie nasza galerja Wilanowska posiada dwa obrazy olejne i jeden miedzioryt Rembrandta.

Działalność artystyczną Rembrandta dzieli historycy sztuki na trzy mniej więcej równe perjody, których czas trwania wynosi razem lat czterdzieści pięć. Początek pierwszego perjodu przypada zatem na epokę w której Rembrandt ukończył nauki u Swanenburga i Lastmana i osiadł w domu rodzicielskim, aby się dalej kształcić własną już tylko dzielnością. Było to w r. 1624. Od tego czasu do chwili, w której wykończyć mógł ostatni obraz z legendy Samsona, (około r. 1640) stworzył kilka dzieł znakomitej wartości, jak *Ofiarowanie w świątyni*, *Lekcja anatomji*, *Zdjęcie z krzyża* (w Ermitażu) *Rembrandt z żoną*, w których przebijają się już wszystkie wady i wszystkie przymioty jego pędzla — te ostatnie w słabszym niż później nateżeniu. Znać było w tych utworach artystę, któremu chodzi więcej o piękno zewnętrzne, o malowniczość zjawisk, więcej o dobry, do fantazji przemawiający sposób przedstawienia, a jakbyśmy utartym wyrazem powiedzieli o ekspozycję niż o wyrażenie pewnej myśli, czyli o expressję. Z tego dążenia wynikła nowa zupełnie technika malarska i rytownicza, nowe użycie farb i tuszu, wielkie nieznanne przed-

tem na półnoey zastosowanie światła, ten przymiot który nazywamy „naturalnością,” koloryt żywy, a jednak przez umiejętność oddania perspektywy powietrznej i światłocienia, nigdy jaskrawością nie nużący. Wszystkie te przymioty wyższe są jeszcze w drugim perjodzie—perjodzie jednoczenia, zlewania przeciwieństw i surowych kształtów przez cień, światło i powietrze w piękną harmonijną całość. Obfitość światła „wydzieranego skąpemu niebu do obrazów” i zastosowanie tego światła dochodzi teraz do najwyższego natężenia. Cień nawet kształci się na wzór światła i staje się przejrzystym: niema już odtąd u Rembrandta zupełnej ciemności. Zapowiedzią tego kierunku, a przytem i potężnym jego wyrazem jest *Stróża nocna* w Amsterdamie z r. 1641. — obraz, nad którym ci co patrzeć muszą na sztukę jak na umiejętność, nie znajdują dość słów podziwu, zachwytu, uwielbienia. Wielki ten obraz z 23 postaciami naturalnej wielkości, niewłaściwie nazwany i według nazwy swej uważany, przedstawia scenę z życia holenderskiego, postacie rzeczywiste, zdjętym jest z natury, ale go artysta według własnej fantazji ułożył. Ta fantazja stworzyła nową zupełnie atmosferę, tajemniczą, nieodgadnioną, i gdyby nawet farby nie były nie utraciły przez czas, możnaby dziś spierać się oto, czy to jest odwach w nocy, czy też za dnia widziany. Świadcetwa historyczne przekonywają, że Rembrandt przedstawił scenę dzienną, ale ją w taką sieć światłocienia uwikłał, że oko nie poznaje w niej już dnia. W wyższym jeszcze stopniu ukazuje się potęga kolorytu w dwóch obrazach historycznych ostatniej epoki: *Jakób błogosławiący synów* i *Przypowieść o pracownikach*, dalej w *Burzy* i *Mastalerzu*. W tym trzecim perjodzie, koloryt Rembrandta, jak gdyby krwią przejęty, przy coraz większem zagłębianiu się pędzla w cień, sprawia wzniosłe nader wrażenie.

Zastosowanie światła u Rembrandta, jest trojakiem: światło występuje u niego jako blask, promień i jasność. W każdej z tych form ma swoje areydziała, w których się objawiło i nie tylko w obrazach olejnych, ale i w miedziorytach. Ze względu na wielką rolę nadaną światłu wymienić należy przed innemi: *Wskreszenie Łazarza*, *Zmartwychwstanie*, *Wniebowstąpienie* i *Zdjęcie z krzyża*, trzy ostatnie w Monachium, dalej *Ront nocny*, w jednej z galerji holenderskich (niewielki obraz z widokiem miasta; scena na rogu ulicy przy świetle latarni). W *Zmartwychwstaniu* światło występuje jako siła wyrzucająca postać z głębi ziemi. Badanie utworów Rembrandta pod względem światła dostarczyłoby materiału do obszernego dzieła.

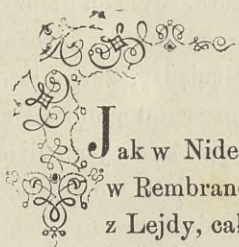
Obok powyższych przymiotów specjalnie malarskich—połączonych z techniką zbliżającą, jak się zwykle mówi, obraz do natury — Rembrandt posiadał niezaprzeczoną siłę ekspresji, ale ją rzadko wywierał i jeśli wywarł, neutralizował ją trywialnością. Do wyrażenia różnych stanów duszy więcej używał ruchów i akcesorjów, niż rysów oblicza, a w takim tylko razie ekspresja zasługiwałaby rzetelnie na to miano. Malował najlepiej postacie dziwaczne, brzydkie: niema u niego prawie twarzy pięknej, okoliczność ta jest bardzo ważną dla rozstrzygnięcia kwestji, czy Rembrandt malował duszę — kwestji poruszonej i rozwiązanej twierdząco przez Blanca. Zbierając jednak dane jakie przez czytanie rozbiorów, nagromadzić było można, ośmielimy się wyrazić zdanie, że Rembrandt umiał malować usposobienie, temperament; nie umiał malować uczucia. Przeciwko temu przytaczane jest *Ubiczowanie Chrystusa*: możnaby jeszcze inne przytoczyć przykłady, ale będą

to tylko wyjątki. W całości tego co pomyślał i zdziałał, Rembrandt był powierzchownym, z wierzchu tylko przedstawia to co się artystycznemu jego oku nastęczyło; ztąd też daje cuda światła i kolorytu, ztąd jego Danae, jego Junona, jego Endymion i Diana, jego postacie przy meście i czynach Zbawiciela, istne chłopcy, chłopki i „ludzie luźni” z miast holenderskich zadziwiają nas wesołością, głupotą swoją i jakąś dziwną swobodą życia, która każe ich brać za żywe, na świetle widziane postacie. Artysta stoi zawsze prawie poza człowiekiem, patrzy na niego, jak na malowniczą figurę, lub grupę — aby malowniczość jej podnieść, ucieka się jeszcze do uroczych efektów światła i jeżeli zastanowimy się nad przyczynami prawdy życiowej, uważanej za jedno z głównych znamion artysty van Ryna, dojdziemy w rezultacie do kolorytu. Te złudzenia, o jakich nam opowiadają kronikarze, złudzenia przypominające starożytne podania o winogronach i płótnach, kolorytowi tylko i perspektywie, zawdzięczają swe istnienie *). Lecz są to techniczne motory sztuki. Motor duchowy, objawiający się w kompozycji, stoi u Rembrandta na drugim planie. Gdyby ekspresja leżała w dążeniach, w istocie jego talentu, artysta nie byłby nam z pewnością dawał twarzy brzydkich, niekiedy nawet odrażających, nie byłby ich śmiesznie otaczał tem, co odbiera powagę działaniu, wiedziałby o tem, że malarstwo, które do przedstawienia duszy ma tylko kształty i barwy, musi z nich korzystać w sposób nie kłamający wewnętrznej treści, jaką chce w utworze swym zawrzeć.— Obok prawdy realnej t. j. dobrego przedstawienia, byłby cenił prawdę historyczną i estetyczną i chcąc malować duszę, przedewszystkiem starałby się malować twarze piękne lub szczytne, bo malarstwo we włoskiem, rafaelskiem pojęciu, nie da się od klasycznej piękności rysów oddzielić. Ale do tego nie miał ani nauki dostatecznej, ani cierpliwości, był nieposkromionym, nieujętym jako obserwator zjawisk malowniczych. Blane gniewa się na tych, którzyby pragnęli widzieć w Rembrandcie więcej nauki; gniew to nieusprawiedliwiony.— Rembrandt tworzył bez myśli, z uczuciem tylko zewnętrznego piękna; w tem tworzeniu gwałcił nieraz zasady sztuki, silił się umyślnie na brzydotę, ignorował głębsze objawy życia, zaniedbywał bardzo często rysunek, podania historyczne odrzucał z tem wszystkim jako malarz i rytownik, zasłużył na miano wielkiego, a przez światło swoje — raz jeszcze powtarzamy—jest poetą.

*) Rembrandt wymalował pół okna z okiennicą i służącą, która ją od strony pokoju codziennie otwierała. Obraz ten wstawił w okno i przechodzący myśleli, że to istotnie rzeczywista służąca otwiera rzeczywistą okiennicę.

Piotr Paweł Rubens.

1577 — 1640.

 **J**ak w Niderlandach północnych malarstwo znalazło najwyższy swój wyraz w Rembrandcie, tak znowu w południowych, ćwierć wieku przed mistrzem z Lejdy, cała działalność artystyczna ześrodkowała się około postaci Rubensa i niewyczerpany jego talent zostawił po sobie na długi czas własne swoje a raczej przetworzone przez siebie tradycje i wzory do naśladowania. Obaj mieli wprowadzić reakcję przeciwko temu stanowi rzeczy, jaki zjawiając się na świat zastali w sztuce: Rembradt przeciwko bezmyślnemu realizmowi—Rubens za realizmem; obu jednak wspólnym zadaniem było uszlachetnienie sztuki, która chorowała podówczas na grubą poziołość lub zimny, konwencjonalny idealizm.

Który z dwóch mistrzów w wyższym stopniu posłannictwo swe spełnił, a przez to trwalsze, zaszczytniejsze zająć godzien stanowisko? Jeżeli z wielości dzieł w jednym kierunku wytworzonych, wnosić można o wpływie, a więc i o znaczeniu artysty — to niewątpliwie Rubens; jeden może tylko Łukasz Giordano (1632—1705) wyrównał mu w obfitości tworzenia. Jeżeli za normę porównawczą służyć ma duchowe potomstwo, jakie każdy większy artysta zostawia na ziemi—to obaj będą prawie równi, bo choć jeden szczyści się Gerardem Dowem i Hoogstratenem, drugi ma za sobą Van Dycka i Teniersa. Jeżeli jednak wnikiemy w wewnętrzną wartość utworów, jeżeli odrywając się od ogólnych zasad estetyki, schodząc z ogólnego pola sztuki jako idei niepodzielnej, doskonałej, zgodnej zawsze i wszędzie z rozumem, wiedzą i uczuciem—staniemy na gruncie specjalnie malarskim i do-

patrywać będziemy tego piękna jakie tworzy pędzel przy większem lub mniejszem natężeniu ducha, środkami samemu tylko malarstwu właściwemi: to mimo wielkiej sławy, mimo kolosalności, w jakiej przejawia się postać Rubensa, palmę pierwszeństwa będziemy musieli przyznać Rembrandtowi.

Rubens wypełniał tylko gotowe już formy włoskie duchem flamandzkim. Jest on z bezwiednego popędu belgijczykiem, ze świadomego, wolnego wyboru włochem i w pomysły idealne wprowadza częstokroć najbezwzględniejszą rzeczywistość. Widać w nim raczej eklektyka niż genjusz samodzielny. Jego oryginalność objawia się w rozmiarach, nagości i ruchliwości ciał, lecz i tu słusznie dopatrzono pokrewieństwa z Michałem Aniołem. Jego Chrystus z kaskadami dusz przeklętych w „Sądzie ostatecznym,” jest reminiscencją nieubłaganego Danta plastyki. Pomysły Rubensa podniosłe, ale duchowa strona dzieł według nich stworzonych, nie stoi na zamierzonej wysokości. Mistrz flamadzki posiada wielką śmiałość i fantastyczność, ale nie umie wprowadzić do obrazów swych wdzięku: jego realizm, w głąb którego spadały ostatecznie wszystkie pomysły, rzadko kiedy jest pięknym. Przeciwnie, Rembrandt będąc równie wiernym duchowi germańskiemu, umie malowidłu nadać potęgę prawdy, a realizm, wyzwolony z grubiej powszedniości, otoczyć jakimś urokiem tajemniczym—któryby nazwać można prześwitywaniem romantyzmu w sztuce. Rembrandt, więcej w sobie ześrodkowany, tworzy mało w porównaniu z Rubensem, ale cokolwiek stworzy, wszystko opatry pięknem własnego talentu. Jest on głęboko oryginalnym, nikogo nie naśladowe; Rubensa, przeciwnie, nie zawsze od innych odróżnić można. Rembrandt poświęca się tylko sztuce i zamyka się w niej; pieniądze, żona i sztuka wystarczają mu do życia: Rubens jest więcej człowiekiem w znaczeniu publicznym, niż artystą. Sztuka stanowi wprawdzie najglówniejszą, ale tylko jedną ze stron jego działalności. Rembrandt żyje tylko w swym domu, w pracowni; Rubens w świecie, ze światem. Postawiony przy nim mistrz z Leydy, wygląda jak człowiek ciemny, nieokrzesany, nieuk: ale z tem wszystkim ten prostak głębszym jest artystą, lepiej zna tajemnice piękna i prawa efektu. Obaj będąc przedstawicielami realizmu mogli dążyć tylko do obudzania wrażeń zewnętrznych, ale gdy Rubens pojmuje cel ten w sposób wystawowy, dekoracyjny, Rembrandt jest mu wiernym przez wnikanie w malowniczą treść obrazu, przejmując się nią i wyprowadza ją z duszy pełnej cudownych instynktów artystycznych. Rubens tworzy lekko, swobodnie—improvizuje. Kompozycja jego zawsze prawie dobra, pełna pomysłowości; znać, że kompozytor ma rozum i fantazję—ale duszy swej, uczucia swego nie daje postaciom, jakie stwarza. Równie skąpym jest Rembrandt, zawsze jednak węzeł pomiędzy nim a dziełami jego silniejszy niż u Rubensa. Na poparcie tego zdania dość byłoby przytoczyć okoliczność, że Rembrandt sam prawie wszystko robił, kiedy Rubens, wyręczał się uczniami i dzieła, od początku do końca przez niego samego wykonane, znalazłyby się w mniejszości, gdyby je chciało przeliczyć.

Obaj, jako realisci, nie zestyępują do duszy widza przez dusze postaci swoich i dają cierpienia fizyczne i fizyczne radości. Główną ich zasługą jest zewnętrzna prawda wykonania—expozycja—i pod tym względem stworzyli dzieła wysokiej wartości: ale i tu również Rembrandt ma przewagę nad Rubensem przez doskonałość techniki i pra-

wdziwość kolorytu. Wykształcony w Wenecji lub na tradycjach weneckich, Rubens zna światło—umie go używać: nie stworzył jednak z niego nigdy tak potężnego czynnika swego arcyzmu jak Rembrandt. Stanowczo za to przewyższa naczelnika szkoły holenderskiej pomysłami, kompozycją i rysunkiem. Rubens przestrzega pewnej klasycyzacji rysów. Jego kobiety są bez duszy, równie jak rembrandtowskie, ale górują nad niemi pięknnością fizyczną. Twarze męskie mają swój stały, odrębny styl. Kompozycja wolną bywa od dziwactwa, odbierającego jej nieraz całą treść faktyczną; rysunek odznacza się śmiałością jest przecięciowo dokładniejszym; zastosowanie ruchu i dramatyczności zewnętrznej obszerne—wszystko zalety, które, w zakresie swoim, stawiają pierwszego mistrza szkoły flamandzkiej ponad Rembrandta.

Szala wielkości przechyliłaby się stanowczo na stronę Rubensa, nadając jego utworom godność pierwszorzędnych arcydzieł, gdyby człowiek ten przy wielkich zdolnościach swoich, przy nadzwyczajnym polocie myśli i wszechstronności intelektualnej, mniej był tworzył a więcej myślał, gdyby posiadał więcej tej siły skupiającej, dośrodkowej, którąby nazwać można siłą krystaliczną talentów. Rubens tworzył zbyt łatwo i prędko — stworzył za wiele i gorzej niżby mógł, gdyby chciał być więcej artystą niż improwizatorem, gdyby więcej dążył do przedstawienia treści i duchownego znaczenia niż zewnętrznej osłony faktów. Silvestre nazywa talent Rubensa talentem z temperamentu i ma w tem wielką słuszność — a jak wrodzoną ruchliwość duszy tłumaczy się istota samego talentu, tak znowu urodzeniem, wychowaniem i okolicznościami towarzyskimi, wytłumaczyć można późniejszy jego rozwój i działalność.

Rodzina Rubensów zamieszkała była od połowy XIV wieku we Flandrji; do tej epoki zstępuje rodowód artysty. Wszelkie zatem usiłowania dawniejszych biografów niemieckich, aby Rubensa zrobić Niemcem, jednego z jego przodków wywieźdź ze Styryji, drugiego później posadził przy boku Karola V, a korzystając z przypadkowego faktu urodzenia na ziemi niemieckiej, wywindykować sławę wielkiego malarza dla pangermańskiej Walhalli: wrzystkie te usiłowania próżne są i pozbawione podstaw poważnych. Rodzina Rubensów jest z dziada pradziada niderlandzką i posiadała oddawna prawo obywatelstwa w Antwerpji. Ojciec artysty, Jan, był w r. 1566 zamożnym i biegłym w jurysprudencji ławnikiem tego miasta.—Prześladowanie religijne, scicha i bez opozycji prowadzone za Karola V, ze wstąpieniem na tron hiszpański Filipa II przybrało w Niderlandach charakter srogości. Pomimo łagodnych rządów Małgorzaty Parmeńskiej i oddalenia od spraw publicznych nienawistnego biskupa z Arras, nacisk z Madrytu był tak silnym, że nie zdołano uchronić Belgji od Inkwizycji, zwanej świętą. Gwałtowność wywołała z przeciwnej strony zjednoczenie się i opór legalny. Protestacje pozostały bez skutku. Wtedy wystąpiła nagle reakcja, oparta tylko na uczuciu nienawiści i niem tylko kierowania, bez innych czynników prócz tłumów ciemnych i fanatycznych przywódców—rzuciła się na świątynie i klasztory katolickie i w przeciągu pięciu dni dotarła z St. Omer i Lille do Antwerpji. W czterystu świątyniach, zaświeciła straszna pochodnia zemsty; w samej Antwerpji kilkadziesiąt ołtarzy zburzonych. Gwałty takie, sprowadziły srogi odwet ze strony Filipa II-go. Książę Alba, wysłany z wojskiem, nadszedł w r. 1567, a gdy regentka pogodzić

się z nim nie mogła, sam objął krwawy ster rządów. Przywódcy, na ich czele książę Oranji namiestnik Niderlandów północnych, zawczasu ratowali się ucieczką do Niemiec. Horn i Egmont, w krótkim czasie po przybyciu Alby, oddali głowy pod miecz katowski—za nimi potoczyły się ofiary, na których osądzenie czas nawet nie wystarczał. W liczbie zagrożonych znajdował się także Jan Rubens i z żoną Marją Pypelinex i dziećmi wyemigrował w r. 1568 do Kolonji. Podejrzywano go o herezję i utrzymywanie stosunków z księciem Oranji. Ta ostatnia okoliczność nie dała mu spokoju nawet na wygnaniu. Rok 1577 zastaje rodzinę Rubensa w Siegen w Ks. Nassauskiem. Wilhelm małomówny powrócił był już wtedy do kraju, ale nie przyniósł mu spokoju. W Anwerpji, zostającej w daleko korzystniejszych warunkach niż Delft lub Utrecht, stosunki normalne ustaliły się dopiero w r. 1585. W trzy lata później ujrzymy rodzinę Rubensów wracającą do ojczyzno-
miasta.

We wspomnianej miejscowości w ówczesnem Ks. Nassauskiem, w sam dzień Ś. Ś. Piotra i Pawła, przyszedł na świat Rubens; nadano mu na chrzcie oba imiona apostołskie. Napis w Kolonji na jednym z domów przy ulicy Gwiazdowej opiewający, że tu urodził się wielki artysta, jest bezzasadnym. Rubens wychowywał się tylko w tym domu do dzieciętego roku życia, gdy okoliczności pozwoliły rodzinie napowrót zamieszkać w Kolonji, ale się w nim nieurodził. Dziecię siódme z rzędu—cyfra jaką los obdarzył później i samego Rubensa,—oddano na początkowe nauki do kolegium jezuickiego, a gdy ojciec zmarł w roku 1587, wdowa zabrała dzieci i wróciła do Antwerpji, z której ustąpił był już podówczas spieniony bóg wojny.

Wygnanie uszczupliło wielce majątek rodziny; Marja Rubens starała się o odzyskanie wydartych posiadłości i tyle dokazała, iż żadne z jej dzieci nigdy nie doznało braku; wszystkie otrzymały staranne wychowanie i dobre wyposażenie. Rubens rozpoczął zawód artystyczny w dostatkach i przez całe życie w nich opływał. Żył swobodnie, moralnych przykrości doświadczał tylko wtedy, gdy kogo utracił z rodziny. Nie rozbijał nigdy czoła o rzeczywistość, nie potykał się nawet nigdy o te ostre kamienie na drodze życia, z którymi dobrze jest oswoić się za młodu, aby nabrać później cierpliwości i hartu.

Świat odrazu roztworzył mu swoje ramiona i przygarnął go do siebie. Jeden z najpierwszych uśmiechów szczęścia powitał go z oblicza kobiety. Rubens miał wtedy lat trzynaście. Owdowiała hrabina Lalaing, prowadząca wystawny, książęcy dwór, wzięła go do siebie na pазia. Ta łaska matki chrzestnej mogła się stać z czasem niebezpieczną jak śpiew Syreny. Rubens był bardzo pięknem dzieckiem i podobno nawet powinowactwo duchowne nie było w hrabinie jedyną pobudką do łaskawych względów, jakie mu okazała.

Lekka, próżniacza, atmosfera dworu, byłaby po trzech, czterech latach pobytu zabiła w pacholeciu przyszłego artystę. Szczęściem, że mu nie było dobrze u hrabiny Lalaing; nudził się, tęsknił do rodziny, do rysunków—i nie potrzebując jeszcze staczać walki, odniósł zwycięstwo, którego by może później w samej walce nie odniósł. Po krótkim pobycie u hrabiny, powrócił do domu i wbrew zamiarom krewnych, którzy go chcieli pokierować torem ojca na wykształconego urzędnika, obrał sobie już nieodwołalnie zawód malarzski. Po krótkiej, żadnej prawie nauce u pejzażysty Verhaegta, wszedł do pracowni

Jana van Noorta, najlepszego wtedy malarza flamandzkiego. Noort holdował Włochom. Z poprzedników jego jeden może tylko Floris przejęty był w wyższym stopniu tradycjami włoskimi. Schoreel, Vos, Venius, ten ostatni współczesny Noortowi, szli tą samą drogą, Niderlandy miały własne swoje malarstwo, równie jak i Niemcy, ale po wynalazku van Dyków (1420) dawszy Włochom wielki środek techniczny—farby olejne—chciały w zamian za to przejąć się od nich istotnymi żywiołami twórczości. Przez sto kilkadziesiąt lat szukali u mistrzów i dzieł włoskich wzorów i natchnień i biorąc do kompozycji swoich wysokie temata, starając się oderwać od powszedniego realizmu — ostatecznie wykształcili tylko technikę, ducha nowego nie zyskawszy. Pozostali Belgami lub Holendrami, a który z nich chciał koniecznie być Włochem, wpadał w manjerowaną słodycz lub siłę. Rzeczywistość najlepiej przypadła do usposobienia niderlandczyków: w sztuce swej mieli ją tylko odtwarzać.

Noort należy do najszcześliwszych zwolenników i naśladowców sztuki włoskiej. Wpływ jego na Rubensa był bardzo gruntownym. W pracowni jego nauczył się młodzieniec porządnego układu kompozycji, nabrał świetnego kolorytu, prawidłowego rysunku. Kiedyś z temi wszystkimi przymiotami miał pojechać do Włoch, aby je spotęgować i z duchem włoskim zespolić: pierwszą część tego założenia osiągnął; druga przestała być dla niego celem skoro tylko poznał, że talentem swym ulega sile wyższej charakteru narodowego.

Od van Noorta, przeszedł do Veniusa urzędowego podówczas malarza arcyksięcia Alberta i infantki Izabeli, rządzących Niderlandami od śmierci Aleksandra Parmeńskiego. Po czteroletnim pobycie u Noorta, w nowej pracowni nie wiele już mógł się nauczyć; pędzel jego zapoznał się tu tylko ze światłem Corregia, które Venius z zamiłowaniem naśladował. Ważniejsze było przewodnictwo tego mistrza w zakresie intelektualnym. Rubens obznajmił się tu z licznymi pomnikami sztuki, z historją jej i całą stroną naukową. Tu stanowczo nabrał przywiązania do sztuki włoskiej, zapragnął ją ujrzeć na własnym jej gruncie i mając środki materialne i protekcję u dworu przez swego mistrza—z listami polecającemi do panujących, przedewszystkiem do księcia mantuańskiego, puścił się w maju 1600 r. do Włoch. Był już wtedy członkiem akademii św. Łukasza w Antwerpji (od roku 1598), w domu otrzymał był za staraniem rozumnej i kochającej matki ogólne humanitarne wykształcenie, nabrał znajomości języków klasycznych, przez Noorta stał się artystą, przez Veniusa artystą naukowo wyrobionym, nie więc dziwnego że gdy się zjawił we Włoszech nie widziano w nim już ucznia, ale człowieka o własnych siłach wstępującego do krainy sztuki.

Nie Mantua, ale Wenecja, najbliższa Niderlandom, ujrzała go najpierw w murach swoich. Wenecja wykształciła obu jego nauczycieli; najwięcej przyłożyła się do wyrobienia w sztuce holenderskiej kierunku włoskiego; z niej wyszli Tycjan, Tintoret, Weronez, Giorgione, duchowi przywódcy Rubensa i jego poprzedników: tak iż następnie Florencja i Rzym—Michał Anioł i Rafael — uwieńczyli tylko budowę arcyzmu rubensowskiego, której zrąb całej stanął w Wenecji. Potrzeba mówić że arcyzm ten zagarnął wszystko co malarstwo posiada w sobie przepychu, świetności, przezroczystości w massach i lekkości

kształtów? Co sądzić o tym artyście? Nam się zdaje że cały ten zbytek uatury, jaki daje morze i słońce, powietrze i niebo rozpalone, pogodne, złączony ze spokojnem, wesołem, dostatniem życiem bes trosk i marzeń, z żądzami tylko, z pragnieniem nie zamieniającem się nigdy w tęsknotę lub melancholję—jeżeli jest poezją w rzeczywistości, musi być zarazem i realizmem w sztuce. Spójrzycie tylko na Weroneza i Tycjana! Najwiękrza nawet pedanterja, nie odmówi im piękna ale prawa myśli nakazują wyznać, że sztuka taka przedstawiająca bogactwo natury i czerpiąca z jego skarbów, będzie zawsze tylko zewnętrzną, nie zadowolni w zupełności, nie dotrze do ostatecznego swego celu—podboju dusz ludzkich. Wykształci ona wszechstronnie i wysoko technikę kosztem kompozycji; ciało rozpromieni kosztem myśli; zmysłowość, światło i kształt, postawi na miejsce rozumnej treści człowieka. Będzie piękną, podoba się wszystkim, wszystkich dla siebie zjedna, ale jak sama swobodnie i bezwiednie wyszła z ducha twórcy—tak i wrażenia od niej odebrane prędko wypełzną z duszy widza.

Z Wenecji udał się Rubens do Mantui, którą talent Giulia Romano, przez lat dwadzieścia od złupienia Rzymu, obdarzał freskami, podobno już na początku XVII wieku znacznie przez klimat uszkodzonymi. Treść ich brana była z mitologii i historii starożytnej. W tego rodzaju malarstwie Romano celował i był bardzo pomocnym Rafaelowi. Ale dzieła jego, jakoteż bogate zbiory innych mistrzów, nie mogły mieć już podówczas dla Rubensa wielkiego znaczenia edukacyjnego. Raz przyjęty na dwór Gonzagów, uczynił z Mantui stolicę swoją we Włoszech, więcej ze względu na stosunki, niż dla duchowego pożytku. W celach artystycznych zamieszkał powtórnie na czas dłuższy w Wenecji, z kąd wróciwszy udał się do Rzymu z uczucia własnej potrzeby, a nie dla tego tylko, aby zadowolnić księcia pana, który życzył sobie mieć z jego ręki kilka kopji arcydzieł rzymskich. W Rzymie Rubens poznał sztuką włoską na jej najwyższych, niebotycznych wierzchołkach, wykonał wiele kopji, nagromadził wiele sztychów i rysunków i z obfitemi zbiorami wrócił do Mantui. Posiadając już wtedy zupełne zaufanie dworu, otrzymał missję dyplomatyczną do Madrytu. Nie była ona ważną, nie wpłynęła na losy świata, ale niepodobna prowadzić jej do prostego tylko pochlebstwa i chęci obdarowania Filipa III piękną karocą i siedmioma końmi. Rubens uczynił pierwszy krok w karierze dyplomatycznej, którą przez skromność, we dwadzieścia kilka lat później, sam zbyt lekko określił. Kiedy go bowiem jeden z dygnitarzy londyńskich zastał przy stalugach i w podziwieniu zawołał: „Co to, pan ambasador bawi się w malarza?” Rubens odparł: „Przeciwnie, malarz bawi się w ambasadora.” Zobaczemy że malarz był w istocie ambasadorem i nieraz w sprawach ważnych udział przyjmował.

Sprawiwszy się księciu z poselstwa, wyjechał do Rzymu, dla zupełnego wtajemniczenia się w sztukę Michała Anioła i Rafaela, z których pierwsza tylko miała na jego umyśle niezatarte zostawić wrażenie. Z Rzymu udał się do Florencji, metropolii sztuki romańskiej i tu pierwszy raz doświadczył swego pędza w allegorji i mitologii:—w całości prac jego najważniejsze, najobszerniejsze miejsce zajmujących. Bolonja, ukonstytuowana przez Caracchich, nie przypadła do jego usposobienia. W Medjolanie bawił dość długo, skopjował *Wieczerzę Leonarda*. Genua, pyszna Genua, przykuła go do siebie urokiem swoim, zbyt-

kiem, rozkoszami życia, wspaniałą architekturą, której poświęcił nawet osobne dzieło w języku włoskim r. 1608 wydane. Opisał w nim pałace arystokracji genueńskiej—jak wiadomo jedno z najpierwszych w świecie, Widok poważnych, potężnych mass marmurowych, które przy niezmiernej prostocie stylu, posiadają dziwną pełnię piękna, natchnął go myślą studjowania architektury. Owoce tych studjów objawiły się po powrocie do Antwerpji, dokąd wezwała go w końcu r. 1608 nagła wiadomość o niebezpiecznej chorobie matki.

Kiedy powrócił do macierzystego miasta, nie zastał już matki przy życiu. Rubens był bardzo dobrym synem. Utrata matki po ośmiu latach niewidzenia się z nią—przejęła go serdecznym, głębokim żalem i trzydziestoletni mężczyzna zerwał ze światem, zamknął się w klasztorze Ś-go Michała, zbudował w nim grób familijny z myślą o własnym skonie, postanowił rzucić sztukę: a gdy po czterech miesiącach uspokoił się, chciał przynajmniej wrócić do Włoch—sądząc że mu będzie lżej pomiędzy obcymi.

Niesłychana jednak wrażliwość, giętkość umysłu, żywy temperament, w krótkim czasie powróciły go zupełnie światu. Przedstawienia arcyksięcia i infantki wymogły na nim tyle, że pozostał w Belgji, wyprosił sobie jednak łaskę zamieszkania nie przy dworze, ale w Antwerpji. Zwykłym prawem reakcji serce, które przeszło przez cierpienie, jeśli tylko nie zabiło się i może jeszcze kochać, pragnie przez miłość zostać szczęśliwym. Tak też było i z sercem Rubensa. Utraciwszy matkę, zapragnął żony; jakoż w roku 1609 pojął w małżeństwo córkę sekretarza miasta Antwerpji, posażną Izabellę Brandt. W roku następnym zakupiwszy przy van der Meer obszerny budynek i przybrawszy gruntów od bractwa Ś-go Krzysztofa — wznosił sobie pałac w stylu włoskim, — wspomnienie Genui—i stanął w nim główną kwaterą, jako artysta który miał całą Europę zapełnić utworami swego pędzla.

Dotychczas niewiele jeszcze uczynił dla sztuki. Trzy obrazy religijne dla kościoła Ś-go Krzyża Jerozolimskiego, kopje z mistrzów włoskich dla Gonzagów, prace pobieżne mniejszej wartości dla rozmaitych panów rzymskich, którym chodziło głównie o upominki od człowieka powszechnie lubianego, umiającego żyć w wyższym świecie, wykształconego i pierwszorzędnego zdolności malarza: oto wszystko co stworzył we Włoszech. Najpiękniejszą z jego prac włoskich jest może *Najświętsza Panna z dzieciątkiem Jezus* w girlandzie z kwiatów malowana przez Brueghela (aksamitowego). Właściwa działalność Rubensa, rozpoczyna się dopiero w pracowni na placu Meer, która w rok po założeniu była już bardzo liczną i świetną. Z niej wyszli później Antoni Van Dyk, Dawid Teniers (syn), Jakób Jordaens, Diepenbeek, Łukasz van Uden, Van Egmont, Gaspard Crayer Franciszek Snyders, Cornelis Schoutt i inni. Van Dyk i Jordaens pomagali mistrzowi przy wykonywaniu postaci ludzkich, Snyders malował zwierzęta, w czem posiadał wysoko rozwiniętą specjalność, a do czego Rubens znowu nie miał wielkiego zamiłowania. Z powodu mnogości wykonywanych robót — mistrz musiał koniecznie posługiwać się uczniami: gdyby wszystko to co nosi na sobie jego imię, ręką jego także stworzone było—zbrakłoby mu z pewnością nie tylko sił, ale i czasu na rozrzucenie w świat tylu dzieł pędzla. Wielkie zamówienia obrazów dekoracyjnych dla Marji Medycejskiej, dla Filipa IV, wykonywane były w pracowni antweperskiej, Rubens przysłał szkice z Madrytu lub Paryża i stwo-

rzywszy ogólny zarys sam wykończył za przybyciem najważniejszą tylko część obrazu: inne zostawiał uczniom. W obrazach zwykłych rozmiarów, których wykonanie nie nosiło wcale na sobie charakteru wielkiego już przedsięwzięcia, w obrazkach religijnych, dla kościołów w Antwerpii, Mechlinie i innych miastach Belgii, pomoc uczniów była również nieuchronną i okazała się nawet w sławnym *Zdjęciu z Krzyża* obrazie jednakowo prawie znanym i upowszechnionym we wszelkich odtworach, jak Madonny rafaelowskie. Pędzel Van Dycka nie był podobno obcym temu dziełu. Niecierpliwość, pośpiech z jakim tworzył Rubens, nie dozwalały mu nigdy robić kartonów rysowanych: przez żywość umysłu pierwszego zarysu dokonywał pędzlem i farbą. Ciągła praca doprowadziła mistrza i uczniów do tak wielkiej wprawy, że na wykonanie tryptyku *Cudownego połowu*—dziś w kościele Matki Boskiej w Mechlinie, wystarczyło dziesięć dni czasu. Obraz główny tryptyku ma sto stóp powierzchni; każde skrzydło, mieści na sobie dwa malowidła i oprócz tego na przodzie ołtarza znajdowały się jeszcze trzy kompozycje mające związek z powyższą legendą—które dawno już uległy zniszczeniu.

Ta pospieszność i współpracownictwo w robotach nie stanowiłyby wcale tytułu do uznania u potomnych, przypominając słynne „Luca, fa presto” — które nadało imieniowi Łukasza Giordano, trwalszy tytuł do nieśmiertelności niż jego dzieła,—gdyby na pośpiechu i pomocy cierpiało istotnie wykonanie obrazów. Rubens jednak był tak żywym z usposobienia, tak niezdolnym do usilniejszej pracy nad jednym i tym samym przedmiotem, tak zresztą miał na wierzchu duszy to wszystko, co potrzebował wprowadzić do obrazu, że gdybyśmy go sobie wyobrazili bez uczniów, bez licznych zamówień i świetnej pozycji — w skromnej, samotnej pracowni—twórczość jego byłaby równie nagłą, niecierpliwą, doradną, jaką ją widzimy w pysznym książęcym przybytku artysty na Meer. Nieby on nie zyskał przez ograniczenie się do własnych sił swoich; przedewszystkiem nie mógłby się ograniczyć, nie wytrzymałby tak jak Rembrandt w samotności, jak Michał Anioł lub Rafael w kontemplacji; nigdyby nie zdołał zamknąć się w osobnej celce przemyślać nad kompozycją, aby ją jak najlepszą uczynić. Rubens nie był naturą głęboką, skierowaną do środka jak Rafael — przeciwnie, posiadał w duszy swej ruch odśrodkowy, potrzebował zawsze coraz nowego powietrza, ruchu, światła coraz nowych wrażeń i zajęć; musiał żyć na wielkim świecie, gdzie rzeczy niepotrzebują być takimi jakimi są, ani jakimi być winny: dość gdy sprawią pożądaną złudzenie.

Aby przekształcić artystę—potrzeba by w pierwszej przeistotnić człowieka. Jeżeli powyżej wypowiedziano żal, że Rubens nie posiadał w sobie należytego ześrodkowania, zawarto w tem tylko myśl, iż postać Rubensa dałaby się odtworzyć idealnie w nowych kształtach, z nową działalnością dla sztuki—przez dodanie artyście niedostającej głębokości charakteru artystycznego, ale nie chciano bynajmniej samego niedostatku kłaść na karb pierwszego mistrza Antwerpii. Talenta wyższe trzeba przyjmować tak jak je daje los. Nauka lub próżniactwo, może je wydobyć na jaw lub pogrzebać w marazmie ducha, może je spotęgować lub osłabić, ale kierunku ich nie zmienia. O taką zaś zmianę trzeba by się było pokusić, chcąc wywyższyć Rubensa na podnioslejszy stopień w hierarchji sztuki.

Lata pożycia małżeńskiego z pierwszą żoną może nie należą do najszczęśliwszych

w tem, w czem specjalnie szczęśliwymi być miały, ale stanowią epokę, w której Rubens stworzył wszystkie prawie swoje arcydzieła. Późniejszy wiek po r. 1626 poświęcony był podróżom w celach dyplomatycznych i działalności artystycznej urzędowej, gdzie panujący chciał mieć dla siebie taki obraz, a grand zupełnie inny, a lord nie chciał ani jednego ani drugiego, tylko dopominał się rzeczy zupełnie nowej: trzeba było wszystkie żądania zaspokoić i tworzyło się z pośpiechem i bez natchnienia. Reumatyzm, jakiego nabawił się artysta w Madrycie w r. 1628—ostatecznie choroba, która go zabiła—odebrał mu dawną żywość umysłu, dawną chęć i zdolność do pracy. W ostatnich siedmiu latach życia Rubens bardzo mało już malował w porównaniu z poprzedniami i to co wymalował nie zalicza się do jego dzieł najlepszych.

W szesnastoletniej epoce od r. 1610 do 1626, w którym nastąpiła śmierć żony, jaśnieje w całej pełni niepospolity ten talent, wsparty wiedzą czynnikiem wewnętrznym i powroźeniem, czynnikiem zewnętrznym, niesłychanie ważnym, bo rozwijającym w artyście wiarę we własne siły, nadającym mu energję i wolę tworzenia coraz więcej i lepiej.

Ileż natur głęboko poetycznych—w malarstwie i rzeźbie zabiło niepowodzenie, ostra nieprzyjazna krytyka! Jeśli karcimy artystów odznaczających się zarozumiałością—nie powinniśmy zamykać oczów na tę okoliczność, że dobre rozumienie o sobie, wiara w siebie, jest koniecznym konstytucyjnym żywiołem artysty; bez tej wiary artysta będzie tworzyć niedołężnie, trwoźliwie, ułomnie, tę wiarę, która w pewnych warunkach wyrasta wprawdzie w zarozumiałość, artysta niezbędnie posiadać musi: niech tylko do wiary swej ustosunkuje pracę, a nigdy zarozumiałym nie będzie. Krytyka, której nie znały wieki arcydzieł, zastąpiła dziś naukę, wzajemną naukę, przez którą powstawały właśnie arcydzieła. Między nauką a krytyką, wielka różnica, nawet sprzeczność;— w porządku myśli wszakże jedna z drugą tylko zgodną całość stanowić powinny. Każdemu chodzi o to, żeby był mądrym lub nieomylnym: albo sądzi nie znając się na rzeczy, albo też jeśli zna przedmiot, chce umysłem wywrzeć władzę nad podsądnym, pokazać co umie i może; każdy zamknięty w sobie zstępuje czasami z tronu, aby wydać wyrok lub wygłosić łaskę i rzadko kto chce nauczyć, poprawić. Dusze z taką zacną żądzą powinny być wysoko cenione w społeczeństwie, one zlewają na ludzi najwyższe dobrodziejstwa, prawdy i miłości, bez których i w życiu i w sztuce zarówno nigdy dobra i piękna osiągnąć nie można. W wielkiej massie sądujących dzieła sztuki niema właśnie miłości: gdyby się nawet nienawidziło ludzi, przez miłość dla sztuki należałoby im dopomagać.

Gdzież się podziały te błogosławione czasy—kiedy sobie przysyłano wzajemnie dzieła swe do poprawy, kiedy Rafael pazechadzając się z Tytjanem po ulicach Rzymu opowiadał mu swe pomysły—a badał go o zasady malarstwa, kiedy posyłając Francji obraz Ś-ej Cecylji prosił go o poczynienie w nim stosownych poprawek, kiedy Florencja była jedną tylko szkołą, której pojedyncze pracownice utrzymywały ciągle ze sobą związek, żyły w stosunkach pokoju i przyjaźni, a każdy artysta bez fałszywego wstydu, bez togi nieomylności pokazywał drugiemu to na co przy wyteżeniu wszystkich sił swoich mógł się zdobyć! Dziś obraz dostaje się bezpośrednio do publiczności; zniknęło to zbawienne pośrednictwo, jakie zapewniały artyście rady i uwagi ludzi specjalnych, na jednej z nim niwie

pracujących. Popisowa jawność, rozgłos, pochłaniają wszystko. — Zamiast artystów zdolnych sądzić o rzeczy w pracowniach bywają ludzie luzni, umiejący tylko czuć, ale nie zdolni uczuć swych w myśli krytyczne sformułować, lub też pochlebcy chwalecy wszystko bez wyjątku, bez miłosierdzia. Krytyka, jeśli jest światłą i z tego przynajmniej względu na miano krytyki zasługuje, odsunięta od sądu w chwili właściwej, mści się za to później na dziełach, które nie doszedłszy jeszcze dojrzałości zbiegły z pracowni — aby czem prędzej wejść na arenę świata, przejechać się na ognistym smoku sławy.

Krytycy nie pojmują swego zadania; krytyka jest źle urządzonej. Dyletancka, literacka gorsza jeszcze od specjalnej, artystycznej: trzyma się ona wiernie tradycji obmierzonego Aretina, — ojca literatów. Ta krytyka musi koniecznie coś zganić; zanim jeszcze zobaczy obraz, już go potępia; wynajduje złe tam, gdzie go niema, a gdzie jest, nie dostrzega. Herezje, rzeczy niestworzone, zlepki z różnych autorów, według żadnej myśli przewodniej w całość logiczną nie ułożone — stanowią krytykę literacką. Przeznaczeniem jej jest trafić do ucha publiczności: krytyk, dyletant ma zawsze tylko przed sobą zebranie publiczne. Kaźcie mu mówić do kogo innego, nie do publiczności — do samego naprzykład artysty, którego sądzi, nie potrafi; zapomni odrazu że miał być mądrym. Krytyka taka pisze się na efekt, na popis — na to zresztą, że literat musi pisać tak jak jedwabnik musi snuć jedwab'. Zasad, poglądu, nauki: daremnieby tam szukać, — za to pełno zdań obrażających osobistość.

Gdyby to było możliwem, jakże wielki pożytek przyniosłoby urządzenie stałego sądu ekspertów przy wystawach, w ten sposób, aby coraz nowi ludzie wchodzili do niego — aby werdykta powstały ze zdań pojedynczych przez długi czas, wszechstronnie, zarówno na miejscu pod świeżem wrażeniem jak i po głębszym namysle zbieranych. Drogę do takiej instytucji utorować by mogły listy prywatne z oceną dzieł w miejsce druzgocących krytyk, prywatne rady i wskazówki. Ale wszystko to marzenie — wróćmy do Rubensa.

Najpierwszem większem dziełem Rubensa, dziełem które, mu zjednało odrazu wielką sławę i wyniosło go na czoło sztuki flamandzkiej, był tryptyk do ołtarza posiadanego w katedrze antwepskiej przez miejscowe bractwo puszkarzy. W tryptyku tym — malowanym dla udobruchania braci srożących się o zajęcie bezprawne gruntów pod posiadłość na Meer — główną część stanowi obraz środkowy przedstawiający *Zdjęcie z Krzyża*, przedmiot traktowany niejednokrotnie przez sztukę włoską, a we dwadzieścia lat później przez Rembrandta, oba zatem krańcowe kierunki malarstwa zeszyły się na oddanie jednego i tego samego obrazu. Można powiedzieć, że Rubens stanął w pośrodku: nie jest wyłącznie ani idealnym, ani realnym. Dzieło jego nie przejmując do głębi tak jak wzniosła kompozycja Daniela di Volterra — na którą może genjusz Michała Anioła nie był zupełnie bez wpływu, nie podobają się tak — pod względem ustosunkowania światła do ciemności i ponurego tonu — jak utwór Rembrandta, ale posiada całą uroczystość religijną, potężne zarysy, poprawność kształtów — tajemniczą jakąś świętą atmosferę obok niesłychanej śmiałości pomysłu artystycznego — i ostatecznie obraz ten do dziś na dawnym miejscu przechowywany, sprawia wielkie wrażenie. Rubens nie wahał się martwych zwłok Zbawiciela przedstawić na białym prześcieradle i pokonał trudność odbicia w takich warunkach przedmiotu od tła.

Zdjęcie z Krzyża jest jedną z najwspanialszych kompozycji oddanych pędzlem. Wyższe ono od rembrandtowskiego. Porównanie obu utworów przekonywa najlepiej o różnicy panującej między umiejętnością i sztuką malarską na południu i północy. Rubens malując swój obraz przejęty był silnie sztuką włoską.

Odtąd zarzucał kościoły belgijskie obrazami treści religijnej. Z Nowego Testamentu obierał za przedmiot Mękę Pańską w różnych momentach żywota i skonu, Rodzinę Ś-tą, Ś-go Szczepana i innych świętych stosownie do zamówień, Wniebowzięcie Matki Boskiej, Hołd trzech króli. Ten ostatni bodaj czy nie dziesięć razy odtwarzał: w największych rozmiarach w Mechlinie, w najlepszym przedstawieniu na obrazach Luwru i Museo del Rey. Piękna jest głowa *Chrystusa Pana w cierniowej koronie* w Madrycie, *Magdalena pod krzyżem* w Antwerpii, *Chrystus na krzyżu* w Tuluzie. Antwerpja posiada nadto jeszcze szacowne obrazy: *Rodzinę Ś-tą* z portretami Rubensów, *Ubiczowanie Chrystusa* i *Podniesienie krzyża*. Matka Boska, przedstawiona jest parę razy w chwale; z postaci pojedynczych wymienićby można *Madonnę z papugą*, *Madonnę z Dzieciątkiem* stojącym na kolanach. Legendzie Ś-go Szczepana poświęcone są cztery utwory. *Nawrócenie Ś-go Pawła* pięknie przedstawione na obrazie w Leightcourt w Anglii. Na wzmiankę zasługują również *Córka Herodjady* odbierająca głowę Jana Chrzciciela, *Ochrzczenie Chrystusa* przez Ś-go Jana—oraz dwa lub trzy obrazy z Nowego Testamentu, wykonane dla Hiszpanów. Z tryptyków ołtarzowych, malowanych przez Rubensa a przynajmniej w jego pracowni, znajdują się cztery w Antwerpii: jeden wspomniany wyżej z obrazami *Zdjęcie z krzyża* i *Ofiarowanie Symeona* drugi mający za przedmiot *Zmartwychwstanie*, trzeci przedstawiający *Ś-tą Teresę*; która błaga miłosierdzia dla dusz cierpiących w czyściecu, czwarty wreszcie znany pod nazwą *Edukacji M. B.* W Mechlinie znajdują się dwa tryptyki: jeden z *Hołdem trzech króli*, drugi przedstawiający legendę *Cudownego polowu*, wysoko bardzo ceniony.

Przedstawiał także sceny z dziejów starego testamentu, ale już nie w tak wielkiej ilości; najlepsze są *Agara wygnana*, *Melechisedech* przyjmujący Abrahama w Chanaan, dziś w Caen, powtórzony następnie w Hiszpanji, *Abel* rozciągnięty na ziemi po zabiciu przez brata, obraz przechowywany w Anglii.

Wspomnieliśmy tylko o główniejszych utworach religijnych Rubensa, dokonanych po większej części podczas pobytu w Antwerpii. Jest wiele jeszcze takich, które przez samą kolosalność swoją słusznie podziwienie obudzać mogą: pod tym względem stoją na pierwszym planie wielkie obrazy Ołtarzowe Ś. Franciszka kazącego w Indjach, Ś. Ignacego Loyoli — Wniebowzięcia Matki Boskiej (w Belwederze), tejsze samej treści obraz w Antwerpii, Hołd królewski w Galerji Grosvenor w Anglii. W pierwszym obrazie spotykamy się z 45 olbrzymimi postaciami, ostatni zawiera ich tylko 13 ale pomysłany został, naszkicowany i wykończony w zupełności w ciągu jednego tygodnia! Wprawdzie siostry karmelitki w Lovanium nie bardzo podobno były z niego zadowolone, daje on jednak miarę niesłychanie żywej, szybkiej działalności artysty.

Wymienione tu obrazy należą do najlepszych religijnych Rubensa, z bardzo jednak nielicznymi wyjątkami nie zajmują wysokiego stanowiska w hierarchji sztuki religijnej. Do takiej sztuki brakło Rubensowi istotnych warunków. Cały jego temperament, cha-

rakter, okoliczności życia, wszystkie popędy duszy— czyniły go malarzem świeckim. Mimo wszelkich zdań przeciwnych malarstwo z ducha swego religijne zamyka zawsze artystę w zakonie, w celi kontemplacyjnej, równie jak samo życie dla religji, dla spraw jej poświęcone. Bez kontemplacji lub walki w zakresie interesów kościelnych wiara nigdy nie stanie na tej wysokości, na której zdolną już będzie przemienić się w twórczość, nie pobudzi fantazji i uczuć tak, aby zespolona z niemi—stała się odtąd siłą rzucającą ideały nie tylko dobra, ale i piękna w widomych kształtach przedstawić się mającego. Jest to jeden z najpiękniejszych procesów psychologicznych — ten proces, który doprowadza człowieka do natchnień religijnych lub filozoficznych, ale o ile jest pięknym o tyle rzadkim. Przebyli go szczęśliwie Fra Angelico, Rafael, Michał Anioł i na wyżynie idealizmu nie stoją samotni: jak dawniej tak i teraz do grona ich przybywa od czasu do czasu jakiś duch wyższy, triumfujący. Trudno jednak zaprzeczyć że dziś malarstwo religijne chyli się do upadku, a za czasów Rubensa nie miało ożywczego źródła, z którego by się zasiląć mogło. Takiem źródłem była i jest dla niego wiara. Niema natchnień sztucznych, na nic się nie zda „zawrotem oczu udawać natchnienie.” Artysta musi mieć ducha swego utworu nie tylko w rozumie, w uczuciach, w piersiach swoich, ale nawet w powietrzu, którem oddycha. Na początku XVII w. w Niderlandach właśnie skutkiem nie wyrobienia się jeszcze nowej wiary i skłócenia jej ze sprawami czysto świeckimi, z namiętnościami, dla których dążenia religijne stanowiły najczęściej tylko środki lub pozory, tego powietrza, o jakim mówimy, brakło zupełnie i chociażby Rubens miał był w sobie pierwiastki natchnień religijnych, nie mógłby ich w sobie rozwinąć bez odpowiedniej atmosfery. Wykazane tu przyczyny wydają nam się dość uzasadnionemi, aby je odnieść nie tylko do Rubensa, nie tylko do malarstwa w Niderlandach, ale w ogóle do sztuki wszystkich narodów, która upadała wraz z rozpadnięciem się jedności kościelnej w doktrynie i władzy. Wiek XVII nie „czuł” się już na swoim gruncie, ilekroć chciał wytrwać na dawnych stanowiskach; potrzebował nowych ideałów. Nie dawało mu ich ani nowe ani dawne wyznanie; wypadki współczesne nie obudzały natchnień; starożytność sprowadzała najczęściej do mytologii; malarstwo ludzkie głębokie, przez dusze do dusz sięgające; leżało w uspieniu. Pozostawał tylko realizm przedstawiający jedynie zewnętrzną zjawisk. On jeden też miał prawo do bytu i najwyższych posiadał przedstawicieli.

Wypada jeszcze zwrócić uwagę na jedną okoliczność, dotyczącą wyłącznie już tylko działalności Rubensa. Artysta kilka razy podejmował pomysł kary bezpośrednio przez Zbawiciela wymierzanej.—Mamy jego *Sąd ostateczny* w Monachium, *Chrystusa gromiącego świat*, *Ś. Teresę wstawiającą się za duszami cierpiącemi w czyśćcu*. W obrazach tej treści Chrystus przedstawiany jest przez Rubensa zupełnie w duchu Michała Anioła: groźny, straszny, niemiłosierny. We włoskim artyście było to wynikiem jego własnej wiary, opartej na nieubłaganych przekonaniach człowieka surowego dla siebie i dla drugih. Czyżby toż samo i Rubensowi przyznać należało? Zdaje się, że było tu proste tylko naśladownictwo. Jeżeli wpływowi Buonarrottego przypisują muskularność i ogrom ciała na obrazach Rubensa, które i bez tego wpływu mogły być równie kolosalnemi jak są, kto wie czy nie z więk-

szem prawem możnaby dopatrzeć duchowego pochodzenia w zakresie czynników ściśle intelektualnych. — W każdym razie fakt zasługuje na zaznaczenie.

Najodpowiedniejszym dla ducha Rubensa było malarstwo wystawowe, alegoryczne. Lubił on blask, świetność, śmiałość. Wiele pięknych obrazów stworzył na tle mitologii. Portrety zjednały mu nie wygasłą sławę; galerja obrazów rodzajowych i krajobrazów mieści w sobie niejeden utwór drogocenny. Niema takiej dziedziny malarstwa, na którą Rubens nie wszedł. Potężny, energiczny jego talent głównie odznacza się energją, jaką umiał nadać ruchom ciała; podobny w tem do weneccjanina Tintoreta przed żadną trudnością się nie cofnął. Jeśli weźmiemy na uwagę ogrom jego pracy — pojmiemy jak wielką posiadać musiał twórczość, inwencję i wiedzę.

W rodzaju wystawowym największem jego dziełem i prawie najpierwszem jest szereg obrazów zamówionych przez Marię Medycejską, matkę Ludwika XII dla uświetnienia tronu Francji. Począwszy od narodzin królowej aż do pogodzenia się jej z synem Rubens przedstawił główne momenta z życia rodziny królewskiej; na początku, w środku i na końcu pododawał obrazy czysto alegoryczne, wszystko przejął mitologją i allegorją i po pięciu latach pracy, otrzymawszy osobiście zlecenie z ust samej królowej w Paryżu w r. 1620, dostarczył 21 olbrzymich obrazów, które dziś znajdują się w Luwrze. Rozmiary ich niesłychane: każdy ma najmniej 240 stóp kwadratowych powierzchni. Wartość tych obrazów w pieniądzech ustanowiona przeszło na 10 milionów franków. Co do wartości artystycznej, o dziesięciu obrazach mówi się że są „cenione,” o pozostałych prędko się zapomina. Szkice znajdują się w Ermitażu i Pinakotece. — Po odstawieniu pracy Rubens odmalować musiał jeszcze portrety Franciszki i Joanny księżąt tokańskich i samej królowej w postaci Bellony: wszystkie trzy znajdują się w Luwrze.

W rok po wykonaniu obrazów do pałacu luksemburskiego, w lipcu 1626, zmarła Rubensowi żona Izabella, pozostawiając po sobie dwóch synów Alberta i Mikołaja; Albert odziedziczył po ojcu urząd Sekretarza rady tajnej, nic o nim więcej nie wiadomo; o Mikołaju nawet niema mowy. Dzieci rodziców genialnych, najczęściej są ludźmi małymi. Rembrandt również daremnie pragnął syna swego na artystę wykierować: syn wolał sprzedawać gotowe już obrazy w sklepie niż je dopiero w pracowni swej malować. Oba chłopcy Rubensa sportretowani przez niego, pospolite, nie mówiące twarze, dają się widzieć na obrazach w Wiedniu i Dreźnie w stojących postaciach. Portret Izabelli Brandt znajduje się w Pinakotece. Artysta towarzyszy żonie, którą kochał, wierzył w nią, wysoko ją cenil i po śmierci tak szczerze żałował, iż dla rozerwania smutku musiał odbyć podróż po Holandji. Podobno jednak na tę miłość, uznanie i żal nie zasłużyła pierwsza żona Rubensa: Van Dyck z charakterem ucznia w domu Rubensa łączył jeszcze inny, wprost przeciwny — uczył mistrza rozumu wywzajemniając mu się za naukę malarstwa. Dopiero w pewien czas po śmierci żony Rubens poznał, że był oszukiwanym i zemścił się rzucając w Sądzie ostatecznym Izabellę pomiędzy potępione.

Do rozezarowania przyłączyły się zajęcia dyplomatyczne, powierzone przez infantkę Izabellę i ułatwiły Rubensowi zapomnienie. Dyplomata wziął się z gorliwością do pracy. Karjera ta niebyła dla niego nową. Pomijając poselstwo od ks. Wincentego Gonzagi

podczas bytności we Włoszech do Madrytu odprawione, nie można pominąć milezieniem czynnego udziału, jaki przyjął Rubens w spełzłych na niczem skutkiem wahania się Króla Filipa III, a następnie jego zgonu w r. 1621 układach o dalsze zawieszenie broni z Holandją, o przymierze z Anglią, na mocy którego Karol I podówczas jeszcze książę Walji miał pojąć za żonę jedną z infantek i wojować z Holendrami mimo projektowanego zawieszenia broni — wreszcie o przyjaźń z Francją, która dawała także księżniczkę i pomoc przeciwko Holandji. Richélieu nie znajdował się jeszcze wtedy u władzy; Jakób I nie mógł sympatyzować z Niderlandami i był naturalnym sprzymierzeńcem katolickiego króla Hiszpanji. Maurycy Orański, człowiek ambitny próżny i okrutny, chciał przez działanie na własną rękę wyzwolić się z pod opieki stanów; nie chodziło mu o pokój ale o władzę, do której dojść mógł przez samowolne urządzenie najważniejszego podówczas stosunku jakim był stosunek do Hiszpanji. Maurycy gotów był następnie rozpocząć wojnę—byle tylko na razie zrobić coś na własną rękę i zmusić kraj do uznania tego co zrobił. Jeszcze przy układach 1609 roku o dwunastoletnie zawieszenie broni można było uzyskać pokój; Maurycy oparł się temu i na wstrzymaniu kroków wojennych poprzestął. Maurycy potrzebował wojny, aby władzę swą utrwalił: jeśli się potajemnie układał z Hiszpanją w latach 1619 do 1621 czynił to nie przez odstępstwo od sprawy, nie dla miłości pokoju, ale dla odsunięcia od kierunku politycznego stanów generalnych. Jeżeli Rubens ze swej strony przyjmował udział, w ówczesnych układach, nieczynił tego także przez brak uczuć obywatelskich: owszem mniemał on, że kraj znudzony długą walką nie narażając swych interesów będzie mógł znaleźć upragnione wytchnienie. O czem wolno było marzyć takiemu człowiekowi jak Olden Barneweldt w r. 1609, to mógł również z czystym sumieniem podjąć na siebie Rubens i układy z lat 1619—1621, zostawiają dobrą jego sławę nietkniętą. Toż samo powiedzieć trzeba o układach prowadzonych od r. 1627 do 1630 już po śmierci Maurycego na poprzednim tle ze zmianami jakie wytworzyła energiczna polityka Richélieu'go. Miały one podwójny cel: raz zawieszenie broni z Holandją, której oręż nawet południowe, hiszpańskie prowincje już nawiedzała, na morzu flota staczała pomyślnie walki a stanowisko było coraz potężniejszym; powtórę pokój z Anglią, która raz już oderwana od protestantów i za Stuartów bardzo źle sprawę ich popierająca żadnej pomocy nie dawała Holendrom: pokój zatem między tem mocarstwem a Hiszpanją, nie był szkodliwym dla Holandji, zwłaszcza po pokoju z Francją, w którym polityka angielska abdykowała zupełnie przed Richélieu'm.

Pokój podpisany został w obecności Rubensa w Londynie w grudniu 1630 r., ale zawieszenie broni nie przyszło do skutku. Starano się porozumieć z Holendrami, jeszcze raz przed traktatem westfalskim w r. 1633. Obie strony okazywały z początku wielką skłonność do zgody. Hiszpania, uznawszy już w r. 1609 zasadę odrębności Niderlandów—przygniatana teraz przez Richélieu'go, widziała konieczność poddania się swemu losowi, ale ostatecznie jeszcze ambicja odniosła górę i porozumienie się doznało piętnastoletniego opóźnienia. Rubens podówczas wciągnięty był także do układów: zawisł wszakże i nieufność stanów, które chciały traktować bezpośrednio z Hiszpanją—brak energii ze strony samego Rubensa, odsunęły go od sprawy jeszcze przed właściwem jej rozpoczęciem. Była to

czwarta z rządu, ostatnia już missja dyplomatyczna artysty. Od roku 1633 po nastąpieniu śmierci infantki Izabelli, Rubens mając piękną, niespełna dwudziestoletnią jeszcze żonę, odsunął się od dworu i żył tylko dla swego serca i sztuki przebywając kolejno w Antwerpii i w zamku Steen pod Mechlinem, który nabył na letnie mieszkanie, odrestaurował i przyozdobił.

Układy prowadzone od roku 1627 do 1630 dały Rubensowi sposobność długiego przebywania na dworach Londyńskim i Madryckim. Pobyt ten poświęcony był więcej sztuce niż dyplomacyi, samo bowiem przyjęcie instrukcyi i wypełnienie jej nie wymagałoby nigdy tak długiego czasu jaki artysta przepędził w obu stolicach. Widziemy go w latach 1628 i 9 przez siedm miesięcy w Madrycie, w 1629 i 30 (do Kwietnia) przez 11 miesięcy w Londynie; poczem nastąpiła jeszcze jedna podróż do Madrytu dla złożenia królowi relacyi z biegu układów i jedna do Londynu dla atentowania przy podpisaniu traktatu. Zamiłowanie, jakie mieli obaj monarchowie Filip IV i Karol I w sztukach pięknych, nie pozwalało Rubensowi na bezczynność. Przez czas pobytu swego w Hiszpanii wykonał 9 wielkich obrazów allegoryczno-religijnych przedstawiających: *Tryumf wiary katolickiej*, *Eljasza karmionego na pustyni* (w Luwrze), *Zbiór manny*, *Abrahama i Melchizedecha*, *Czterech ewangelistów*, *Czterech ojców kościoła* (w galerji Grosvenoor), *Tryumf kościoła*, *Tryumf chrześcijaństwa nad bałwochwalstwem*, (w Hiszpanii) i wreszcie *Tryumf miłości chrześcijańskiej* (w posiadaniu prywatnym). Same przedmioty wskazują charakter kompozycyi. Z obrazów czysto religijnych stworzył w Hiszpanii: *Ukrzyżowanie Ś. Andrzeja*, *Hold trzech króli* (o którym było wyżej) i wiele innych. Wymalował też jedną kaplicę al-fresco. Portretował Filipa IV, Elżbietę Austryacką i grandów, kopiał Tycjana, którego oryginały przeznaczone były dla Karola I, jako spodziewanego męża infantki. Naszkicował 8 obrazów historycznych, w liczbie których znajduje się: *Porwanie Sabinek*, *Pogodzenie się Rzymian z Sabińczykami*. Wykonano je farbami w pracowni Antwerpskiej i przysłano na ściany pałacu królewskiego do Madrytu. W Anglii stworzył z prac większych *Błogosławieństwa pokoju* dziś w *National-gallery*. Była to ilustracya a zarazem bodziec do układów. Na plafonie wielkiej sali w Whitehall przedstawił *Apoteozę Jakóba I*, kompozycję stojącą na wysokości ubóstwianych zasług. Pomiędzy wielu portretami, jaśnieje pięknoscia wykonania, portret zbieracza sztuk pięknych Arundela w Warwickcastle. Karol I, namówiony przez Rubensa do nabycia kartonów Rafaelowskich, (p. *Życiorys Rafaela*), tak się rozpałił do dywanów; że Rubens musiał mu zrobić rysunki z historii Achillesa. Rysunki nigdy nie zostały wykonanemi i poszły w zapomnienie. Rubens położył w Anglii wielką zasługę przez pobudzenie panów do zakładania galerji. Sam rzucił do tego bezpośrednio pierwsze podstawy odstępując ks. Buckingham bogate swe zbiory za 10,000 funt. szt. W zbiorach tych znajdowało się 84 płócien włoskich, trzynaście tylko samego Rubensa. Sprzedaż nastąpiła już w r. 1625. Jeżeli dodamy do tego galerję, jaką Rubens zostawił przy śmierci, będziemy mieli wyobrażenie o liczbie nagromadzonych pomników i summach na ten cel wydanych.

Urzędowe malarstwo w Anglii i Hiszpanji zjednało Rubensowi oprócz nowej sławy—wiele zaszczytów i godności, niepospolity dochód w gotówce i bogate podarunki: sześć

koni andaluzyjskich, pierścienie, dyament do kapelusza używany przez samego Karola I. przepyszny naszyjnik brylantowy, szpadę honorową. Karol I pasował Rubensa na rycerza i nadał mu prawo włączenia do swego herbu złotego lwa na czerwonym polu: było to godło samego króla. Filip dał mu dziedzictwo Sekretarjatu rady tajnej. Rubens nie mógł narzekać na prześladowanie przez los; pomijając stosunki małżeńskie, jeśli go co prześladowało, to chyba tylko same dobrodziejstwa. Wartość darów monarszych była tak wielką, że podniosła szacunek zbiorów pozostałych po artyście do trzechkroć stotysięcy złotych brabantkich.

Drugie małżeństwo zawarł Rubens w grudniu 1630 r. z Heleną Forment. O ile był z nią szczęśliwym, jako człowiek, można poznać ze zdania które często powtarzał: „że dwór, młoda żona i ta przeklęta podagra — są to rzeczy bez których starzec doskonale obejść się może“. Dziwnie sprzyjał los Van-Dyckowi. W kilka lat po śmierci pierwszej żony Rubensa zakochał się artysta w kobiecie niepospolitej piękności i ta kobieta również jak Izabella Brandt była żoną jego mistrza. Rubens miał z Heleną Forment pięcioro dzieci. Piękna kobieta niejednokrotnie służyła artyście za model; odtworzoną została w dwudziestu portretach, na jednym z nich w chwili, gdy wchodzi do kąpieli. Najlepsze znajdują się w galerji Blenheim w Anglii.

W roku 1631, mianowany został Rubens starszym zgromadzenia malarzy w Antwerpji, czyli co na jedno wychodzi, prezesem tamecznej akademii Ś. Łukasza; na urzędzie tym doczekał się śmierci. Zeszedłszy z wielkiego świata, oddał się sztuce z niewielkim wszakże rezultatem. Choroba nie dała mu pracować. W r. 1635, wjazd tryumfalny kardynała Ferdynanda brata Filipa IV do Antwerpji, po straszliwej a pomysłnej dla Hiszpanów bitwie pod Nordlingen (7 Września 1634), z nowym blaskiem na wice-króla Niderlandów zesłanego — dał Rubensowi sposobność okazania talentu dekoracyjnego przez narysowanie łuków tryumfalnych transparentów i t. p. Rysunki koloryzowane znajdują się w Ermitażu i Antwerpji. Malowidła na łukach wykonane były w pracowni Rubensa. W rok później zabrał się artysta do pracy upominkowej dla Kolonji, w której dziecinne swe lata przepędził; jest to *ukrzyżowanie Ś. Piotra*, bardzo piękny obraz w katedrze Kolońskiej przechowywany. Ostatnie może dzieło Rubensa stanowi allegoryczny obraz *Europa w ciągłych wojnach* z wielką energją i expressją wykonany. Fakta polityczne stanowiły dla artysty ulubione temata do obrazów: w tym rodzaju Powstała włączona do zbioru naszego *Apoteoza zwycięztwa* z Belwederu Wiedeńskiego. *Europa* znajduje się w galerji Pitti. W znacznej liczbie dzieł stworzonych we wszystkich rodzajach malarstwa, oprócz wspomnianych już jaśniej: *Herkules i Omfala*, *Andromeda i Perseusz* w Madrycie, *Kiermasz* w Luwrze, *Zdjęcie z Krzyża* w Akwizgranie, *Bitwa Amazonek* w Pinakotece, *Dziewczyna w słomianym kapeluszu* w Anglii. Ostatni ten obraz przedstawiający tylko pół postaci, czaruje kolorytem i światłocieniem; artysta nie chciał się z nim nigdy rozstać za życia, do galleryi Peela zakupiono go za sumę kilkukroć stu tysięcy złotych. Kilka pejzaży niepospolitej wartości posiada Anglja, świetnie reprezentująca Rubensa. Bachanalje, sceny rubaszne mają także kilka utworów, w których mimo braku właściwej twórczości, przebija się w wykonaniu wielki talent. Tysiąc obrazów zostawionych światu

w spuściźnie zalega wszystkie publiczne i prywatne galerje Europy: najmniej stosunkowo zostało w rodzinnym kraju artysty. Galerje w Dreźnie, Windsorze, Monachium i Wiedniu, posiadają osobne „Sale Rubensa“.

Oprócz obrazów pozostało po Rubensie wiele rysunków i rycin. Na jednym z tych utworów, przedstawiających Wieczere Pańską, pies pod stołem ogryza kość, ale ten właśnie rysunek nie jest autentykiem Rubensa; gdyby go przypisywano Rembrandtowi mogłoby autorstwo jego nie ulegać żadnej wątpliwości, ale cała umysłowość artysty antwerpskiego sprzeciwia się uznaniu tej *Wiecierzy* za własne jego dzieło. Liczba rysunków przyznawanych Rubensowi, dochodzi do półtora tysiąca; ryli je na miedzi i kamieniu sam artysta i pod jego okiem, ludzie przez niego wykształceni: Bolswert, Vosterman, Dupont i inni. Dobijano się bardzo o winjety do książek wyszłe z pod ręki mistrza flamandzkiego.

Dobiegając do kresu życia artysty, musimy w kilku słowach zarysować jego osobistość; z powierzchowności była ona równie świetną, potężną jak i z talentu. Rubens był bardzo pięknym mężczyzną, wysokiego wzrostu, tęgiej budowy ciała, w obejściu pełen wyższości bez pychy i lekceważenia, rozmowny, dowcipny, towarzyski.—Bywał na dworach królów i książąt, posiadający ich zaufanie, do spraw państwowych używany, musiał być koniecznie człowiekiem wielkiego tonu, nie miał jednak w sobie nic odpychającego względem niższych, nie był po karczmach tak jak Rembrandt ale umiał wszędzie być na swoim miejscu. Lubił żyć i żył w dostatkach i przyjemnościach — lecz różniąc się niesłychanie od Van-Dycka, oddzielał pracę od uciechy i podczas pracy zachowywał wielkie, ze skromnością graniczące umiarkowanie, nawet w jedzeniu i picciu. Najmilej było mu pracować z samego rana; w lecie przejechałszy się na koniu zasiadał do stalug i pracował usilnie przez pięć, sześć godzin; wracał do nich po południu. Wiele pracował, bo wiele bardzo sam tworzył. W stosunkach z ludźmi najwyższych sfer świata był zawsze sobą, człowiekiem honoru i wewnętrznej godności. Znany jest jego wypadek pod Villaviciosa z księciem domu hrabanckiego, który zamiast swego oblicza przysłał artyście kieskę ze złotem. Rubens odpowiedział, że zaopatrył się dostatecznie w pieniądze na drogę— i z dumą dar odrzucił. Nie znajdujemy nigdzie faktów pochlebstwa łaszącego się z ujmą człowieczeństwa: jeżeli pochlebiał komu, to chyba tylko na portretach—ale takimi pochlebami byli z szacunkiem dla sztuki Rafael, Tyejan i Van-Dyck—któżby takiego pochlebstwa nie pragnął!

Z portretów Rubensa najbardziej znane są: w galerji Pitti w gronie czterech osób na obrazie zwanym „Czterech filozofów“, w Belwederze w postaci sześćdziesięcioletniego mężczyzny w wielkim kapeluszu, w Madrycie na obrazie „Hołd Królów“ w Blenheim na portrecie rodzinnym wraz z Heleną Forment i dziećmi. Pinakoteka zawiera bardzo wiele portretów rodziny Rubensa.


Rubens miał brata, człowieka uczonego, który przyczynił się nawet do postępu badań archeologicznych nad starożytnym Rzymem; sam artysta był, jak wiadomo, wysoko wykształconym; w podróżach miał sposobność popoznawać pierwszorzędne znakomitości intelektualnie i pozawierać z nimi stosunki. Wszystkie te okoliczności wprowadziły go w świat naukowy. Najtrwalszą, najwyraźniej zaznaczoną jest przyjaźń mózgową z uczo-

nym starożytnikiem francuzkim Peirese. Rubens przyjmował od niego opisy znajdowanych kamieni, nawzajem posyłał mu prócz rysunków uwagi swoje nad wypadkami politycznymi i wychodzącymi współcześnie utworami piśmiennictwa. Pracował nad teorią malarstwa i z rozrzuconych zdań zebrał *Traktat o postaci ludzkiej*, w której daje dziwaczny, niedorzeczny pogląd na powstawanie człowieka i jego kształtów. W traktacie tym powiedziano, że kobieta jest tylko stworzeniem podrzędnym, że pierwotna piękność złożona była w mężczyźnie, że w budowie ciała ludzkiego przebijają się trzy formy: kula sześciąt i piramida, w takiej właśnie kolei od wierzchu głowy do stóp, w jakiej są tu wymienione. Sześciąt dał początek trzem typom siły znanym przez starożytność i czwartemu, który zawdzięcza byt swój chrześcijaństwu: jest to typ siły Chrystusowej. Kształty kobiety powstały z kuli; formę kuli charakteryzuje pewna miękkość. Rubens opisuje szczegółowo, jakim powinno być ciało kobiety—pod względem rysunku i kolorytu, a opisuje tak dobrze, iż żałować wypada, że podczas opisu pióro nie zamieniło się w pędzel: mielibyśmy Venus piękniejszą od tycjanowskiej.

Podagra postawiła na swoim. Przygotowany na śmierć, z myślą jęj oswojony, zmarł Rubens d. 30 Maja 1640 r. w Antwerpij na łonie rodziny, dla której był prawdziwie dobrym ojcem i mężem. Zdawało się, że wzniosłszy kościół Jezuitów w Antwerpij, ozdobiwszy go kilkudziesięcioma malowidłami—zechee w nim spocząć po śmierci, pamiętano również że po skonie matki zbudował sobie grób w klasztorze Św. Michała; ale umierający artysta nie wydał żadnego rozporządzenia co do miejsca, w którym miały być pochowane jego prochy, zostawił tylko rysunek na grobowiec. Złożono go więc w grobie rodziny Forment w kościele Św. Jakóba, postawiono mu pomnik według rysunku a w sto lat później położono napis łaciński, „o dniach niezapomnianych,“ w których artysta działalność swą rozwijał. Skon jego pomimo zgiełku zajęć publicznych i nieustającej wrzawy bojowej, obudził szczyry żal w Europie—sława jego nie prędko wygaśnie.

Antoni Van Dyck.

1599—1641

 Jeżeli porównanie Mozarta z Rafaelem, ze względu na talent i rolę odegraną w dziejach sztuki, nie zupełnie jest właściwem, to zestawienie go z van Dykiem, już nie jako artysty ale jako człowieka, wykazałoby wielkie podobieństwo pomiędzy autorem *Don Juana*, a najpierwszym uczniem Rubensa. Trudno prawie znaleźć dwie osobistości, dwa temperamenta tak mało różniące się od siebie jak Mozart i van Dyck. Obaj zostali hojnie uposażeni od natury; towarzyszy, dowcipni, serdeczni w stosunkach z ludźmi, nie umieli żyć bez miłości. Obaj obficie pili z czary życia: rozkosz odstąpiła ich dopiero przy śmierci, którą jednemu i drugiemu sprowadziła. Obdarzeni piękną powierzchownością, wdziękiem spotęgowanym przez talent i inteligencję, zdobywali łaskę u wielkich i wzajemność u kobiet. Współcześni nazwali van Dycka *il pittore cavalieresco*; nazwa podobna z pełnem prawem należy się Mozartowi. Tyle co do ludzi; talenta ich posiadają jedno niezaprzeczone podobieństwo: łatwość tworzenia.

Van Dyck był synem zamożnego obywatela i kupca miasta Antwerpii, gdzie przyszedł na świat d. 22 marca 1599 r. Ojciec jego poświęcał się podobno kiedyś rysunkom, matka była bardzo biegłą w opracowywaniu wzorów dla ozdobnego przemysłu; kobieta rozumna, pragnąca zapewnić dziecięciu los jak najświetniejszy, skoro tylko dostrzegła w niem zdolności do sztuki malarskiej oddała je na naukę do Henryka van Balen, miejscowego artysty, z pod którego ręki wyszedł już Franciszek Snyders, pomocnik Rubensa, a poczęści i jego uczeń, jeden z najlepszych malarzy flamandzkich. Po czteroletniej nauce u Balena w r. 1615 przeniósł się van Dyck do pracowni Rubensa, i tu, mimo że najmłodszy ze wszystkich stał się w krótkim czasie najpierwszym uczniem. Opo-

wiadają, iż pewnego razu zmazaną przez nieuwagę towarzyszy część postaci na jednym z niedokończonych obrazów mistrza, w ciągu paru godzin tak doskonale odmalował, że gdy Rubens powrócił z miasta, nie mógł, a przynajmniej nie chciał rozróżnić jego pracy od swojej własnej i nie poznał wcale w jaki to sposób podczas jego nieobecności gospodarowano mu w pracowni. Rubens polubił bardzo młodzieńca, wysoko go cenił i starał się go wykształcić na pierwszorzędnego artystę, na jakiego widział w nim złożoną już formę. Postępy młodzieńca były bardzo szybkie. W roku 1618 Akademia Ś-go Łukasza wydała mu patent dojrzałości mianując go swym członkiem.

Zaszczyt ten nie pociągnął za sobą wcale wyjścia van Dycka ze szkoły najpierwszego mistrza belgijskiego: owszem dziewiętnastoletni artysta i nadal w niej pozostał; nie zerwał związku swego z metropolią, zyskał tylko pewną swobodę działania i nabrał więcej charakteru pomocnika niż ucznia. W pracowni Rubensa zajęty był odtwarzaniem dzieł nauczyciela, zdejmowaniem z nich rysunków pod ryciny, tworzeniem kartonów ze szkiców. Jego ręce zawdzięczyć należy *Bitwę Amazonek*, którą następnie Bolswert wyrył na miedzi — pyszny rysunek. Wszystkie ważniejsze prace van Dyckowi były powierzane i niejedna postać na obrazach Rubensa wyszła z pod jego pędzla. Młodzieniec zyskawszy sławę między współuczniami, dostąpił już niespodziewanie i rozgłosu za murami pracowni. Jezuita w Antwerpii powierzając Rubensowi wyrestaurowanie z gruntu swego kościoła i przyozdobienie go obrazami (liczba ich dochodziła 36), zastrzegli sobie wyraźnie, aby do pomocy używał van Dycka; agenci zaś dworu angielskiego donosili do kraju że obok Rubensa zjawiał się nowy artysta niepospolitego talentu, którego można będzie użyć do projektowanych robót w pałacach londyńskich. Jakoż w roku 1620 van Dyck zawitał do Anglii; ówczesny jego pobyt jednak w Albjonie musiał być tylko chwilowym. W niektórych biografjach zaznaczona jest obecność jego w Anglii jeszcze w roku następnym. Mógł on podówczas malować portrety arystokracji; o innych dziełach nie ma wzmianki. W roku jeszcze 1621 rozogniona opowiadaniem Rubensa imaginacja artysty znalazła pożądane ukojenie: van Dyck wybrał się w podróż do Włoch. Niedorzeczne są podejrzenia zazdrości artystycznej, jaką miał powodować się Rubens względem swego ucznia. Zdaniem biografów, mierzących najczęściej ludzi własną swą miarą, mistrz chciał się tylko pozbyć van Dycka, jako zbyt już niebezpiecznego dla siebie i dla tego jedynie wysłał go do Włoch. Całe życie Rubensa, prawy jego charakter, sprzeciwia się podobnemu przypuszczeniu, na którego poparcie zwolennicy skandalów nie przytaczają zresztą żadnych dowodów. Prawdopodobniejszym byłby domysł, że zazdrość małżeńska przemawiała za wyjazdem równie silnie jak wzgląd edukacyjny, jeżeli prawdą jest, że wtedy już Rubens spostrzegł, iż nie należy do liczby mężów najszcześniejszych w świecie.

W roku 1621 zatem, według innych źródeł, kładących nacisk na datę śmierci ojca (1622), którego van Dyck sam do grobu złożył, dopiero rokiem później, udał się artysta śladem mistrza swego do Włoch. Wpływ tej podróży na żadnego może z synów północy dotychczas tak silnie nie oddziałał jak na niego: zatarł w nim prawie zupełnie charakter

flamandzki. Van Dyck nie należy do Niderlandów; przez Włochy zdobył sobie w zakresie prac swoich piętno uniwersalne.

Podróż napotkała niespodziewaną przeszkodę—kobietę. Za ledwie ujechał kilkanaście mil nasz artysta, na jednym z popasów pomiędzy Bruksellą i Lowanium poznał śliczną dziewczynę Annę van Ophem, która podobno pilnowała chartów arcy-księżniczki Izabelli współregentki Niderlandów. Amor był łaskawym na dwudziestoletniego młodzieńca. Oczarowany niepospolitemi wdziękami Anny, Van Dyck zamiast we Włoszech założył pracownię podróżną w Saventhem, tak się bowiem nazywała magnetyczna miejscowość. Wymalował najpierw portret dziewczęcia—w zwykłym otoczeniu, jakie jej dawała służba u dworu, a następnie dla przebłagania Boga za szal miłości i uczynienia zadość moralnym uczuciom poceiwców gminy, dwa obrazy, z których jeden *św. Marcin dzielący się płaszczem z biednymi*, dał podczas rewolucyi francuzkiej powód do gwałtownego starcia pomiędzy miejscową ludnością a komisarzami rzeczypospolitej, zabierającymi obraz do Francyi. Ostatecznie utwor o którym Blanc mówi, że jest cały w stylu flamandzkim, dostał się do Luwru, gdzie zostawał do 1815. Portret pięknej dziewczyny przed kilkunastu jeszcze laty oglądać było można w zamku Tervueren w Belgii. Na drugim obrazie wykonanym dla miejscowego kościoła, postać Madonny miała rysy ukochanej Anny. Obraz ten zaginął.

Czas było już wreszcie wydostać się z objęć namiętnej miłości, porzucić uwielbianą kochankę i jechać dalej. Nie ma nic wiecznego na świecie, a miłość z rzędu tych jaką uczuł Van-Dyck dla dziewczyny z chartami najmniej rościć sobie może praw do wiekuistości. Nie znajdujemy śladu aby sobie później kiedykolwiek w życiu artystyczną pamięcią postać jej przypomniał: może mu i na ludzką, dostępną wszystkim śmiertelnikom, myśli nie starczyło. Z żalem czy bez żalu—ale zawsze z wielkim trudem wziął krzyż na drogę i wybrał się na dobre już w podróż do Włoch. Równie jak Rubens stanął najpierw w Wenecyi. Oddał się cały studjowaniu Tycyana; rysował go, kopiował, przerabiał, a nie zapominając jednocześnie o Weronezie, Tyntorecie, nawet Giorgionem, Tycianowi głównie zawdzięczyć musiał to czém już był wtedy, gdy się rozstawał z Panią Adryatyku.—Blanc na którym głównie opieramy się, o wpływie Wenecji na artystę w tych słowach się odzywa: „Wenecja dokończyła edukacji Van-Dyeka, możnaby powiedzieć, że w młodym mistrzu poważny Tycjan usmierzył gwałtownego Rubensa“.

Wysłuchawszy tajemniczej mowy tonów malarskich w Wenecji, za przykładem Rubensa długi czas bawił w Genui; pałace rodzin arystokratycznych Balbi, Brignole, Spinola Cattaneo, Pallavicino i Durazzo odczuły jego pobyt: przyozdobiły się portretami i malowidłami treści religijnej, z których na wzmiankę szczególną zasługuje *Ecce homo*, dla Brignolich i *Chrystus* wymalowany do galeryi Balbich jako uzupełnienie jednego z arcydzieł Corregia. Książęce kupiectwo genueńskie podejmowało go z honorami należnymi talentowi i osobistości. Swoboda, jaką dawało życie troszczące się tylko o rozkosz w jednym z najbogatszych miast nadmorskich świata, nie zgotowała żadnego niebezpieczeństwa człowiekowi, dla którego niebezpiecznym było samo znalezienie się w pomroce marmurowych pałaców, co wysłuchały już tyle cichych szeptów miłości. Bez żadnej

przygody dostał się do Rzymu, dokąd przyciągały go niezrównane wzory i tradycje sztuki i w roku 1623 stanął w murach Wiecznego miasta. Wsparty protekcją kardynała Bentivoglio, nunejusza papieżkiego w Niderlandach; van Dyck, przechodził z pałacu do pałacu, i w każdym z nich zostawił po sobie niewygasłe wspomnienie. Głównymi jego pracami były portrety; ten który się dostał w upominku kardynałowi Bentivoglio, należy w swoim rodzaju, do dzieł pierwszorzędných wszystkich mistrzów i epok. Braschi, Corsini, Colonna, sam nawet Papież o prace van Dycka ubiegali się. Arystokracja, tak jak później w Londynie, żyła z nim na stopie równości zapominając o mieszczańskim jego pochodzeniu. Poussin Mikołaj, pierwszy malarz francuzki (w r. 1594 z m. 1665), zostawał z van Dykiem w blizkich stosunkach i tylko kolonja niderlandzka nie mogąc znieść jego wyższości i powodzenia skróciła mu pobyt w stolicy chrześcijaństwa i zmusiła go niezyczliwością swoją i drobnymi intrygami do wyjazdu z Rzymu po dwuletnim blizko pobycie pod koniec r. 1624. Przez Florencję powrócił do Genui. Nie dał się namówić do odwiedzenia Anglii i zawitał do Palermo. Na dworze wiec króla wykonał kilka portretów. Tu, zdaje się poznał niewidomą Sofonisbę Angosciola, z której ust słuchał w uniesieniu historii Tycjana, drugiego swego mistrza i najulubieńszego z plejady wielkich malarzy. Zaraza wyгнаła go z Sycylii napowrót do Genui: *La superba* po raz trzeci go już podejmowała. W końcu roku 1626 po pięcioletnim pobycie we Włoszech wrócił do kraju.

Wracającego poprzedziła już wielka sława. Zaledwie się zjawił otrzymał zamówienia do kościołów. Śmierć pierwszej żony Rubensa, wyjazd jego do Hollandji, następnie ciągle prawie podróże dyplomatyczne, podniosły wziętość van Dycka i przysporzyły mu roboty: przez trzy lata skutkiem nieobecności dawnego swego nauczyciela był on pierwszym malarzem w Antwerpii. Ta epoka, chociaż mu nie zjednała największego znaczenia była dla niego najwdzięczniejszą, w niej bowiem działając na polu malarstwa religijnego złożył dowody jeśli nie tak wielkiej dramatyczności, to bez porównania większego uczucia niż Rubens. Dzieła wyszłe w tym czasie z jego ręki świadczą o głębokiej sile natchnienia w kompozycyi, a zupełnej oryginalności w kolorycie, który wolnym jest od rubensowskiego różu i fioletu. Rysunek w nich nawet staranniejszy niż w odpowiednich utworach Rubensa. Położenia przemawiające do uczuć, obudzające żal, litość, współczucie, lub rzewność, miały w nim jednego z najpierwszych tłómaczy posiadających do działania tylko kształt i barwę. Możliwość nawet posunąć się dalej i przyznać talentowi van Dycka religijność, jakiej nie posiadał Rubens. Blank wyznaje, że nie zna nikogo ktoby piękniej malował głowy Chrystusa. W tym rodzaju podwaliny swej sławy rzucił już van Dyck we Włoszech stwarzając dla Brignolich w Genui sławne *Ecce homo*, *Chrystusa na kolanach Matki Boskiej* i *Chrystusa na krzyżu* — dwa ostatnie w Rzymie. Postać Zbawiciela, jego męka, posłużyła van Dyckowi za przedmiot do kilku dzieł mistrzowskich w których krzyż — śmierć — żal występują w niezwykłej potędze artyzmu. Zasługują tu na szczególne wspomnienie: *Chrystus na krzyżu* w Belwederze, takież sam przedmiot w Antwerpii, gdzie znajduje się *Złożenie do grobu*; kilka obrazów osnutych na męce pańskiej w Brukseli Mechlinie, Monachium i Berlinie; wreszcie wspaniałe *Podniesienie krzyża*

dla kanoników w Courtray. Łzy żałości brał van Dyck za osobny przedmiot do kompozycji; w Amsterdamie przechowywany jest jego obraz: *Kobieta płacząca*.

Jako malarz religijny, malował pełne słodyczy i spokojnej wielkości Madonny. Najznakomitsze są: w Luwrze *Madonna z ofiarodowcą*, *Ś-wia Rodzina* w Ermitażu, *Matka Boska z różami* w Madrycie, *M. B. na tronie* w Belwederze, *M. B. błagana przez grzeszników* w Berlinie, *S. Rodzina* w Pinakotece, *Madonna* wryta na miedzi przez Bolswerta. Z innych utworów przeznaczonych dla kościołów wymienić wypada: *Ś. Augustyna w ekstazie*, takiegoż *S. Franciszka*, *Małżeństwo mistyczne błogosławionego Hermana*, *Ś. Sebastjana*.

Wspomniane tu obrazy, stworzone były prawie wszystkie w ciągu pięcioletniego pobytu w kraju, pomiędzy powrotem z Włoch a wyjazdem do Anglii. Pomimo atmosfery jaką oddychał, van Dyck nie stworzył ani jednego obrazu rodzajowego, ani jednego ptaka i zająca, ani jednej karczmy z pijanym chłopem i nieodstępną flaszką i fajką; cała ta dziedzina była dla niego ziemią nieznaną, obcą jego talentowi. Krajobraz również nie znalazł u niego względów, występuje tylko na dalszych planach. Wołał van Dyck, przejęty Tycjanem, malować postacie mitologiczne, niż typy brane z ludu; nie umiał i nie chciał podpatrywać i podchwytywać życia, jak to czynił Rubens w swych kiermaszach, jak czynią wszyscy malarze seen i charakterów. W rodzaju mitologicznym pomijając *Danae* odtworzoną z Tycjana, wymalował *Venus z Amorem*, *Amora i Psyche*, *Marsa i Wenere*, *Sylena pijanego*.

Portrety Marji Medycyjskiej — wygnanej przez Richelieu'go pomimo okrzyczanej zgody jako stanęła pomiędzy nią i Ludwikiem XIII — portrety książąt Orańskich, kilku biskupów i dostojników kościoła, księcia Arenberga, ks. Alby i Rubensa (w National Gallery), dodane do prac poprzednio wymienionych nie dałyby jeszcze wyobrażenia o tem co dokonał van Dyck przed wyjazdem do Anglii, gdybyśmy nie wspomnieli o całym szeregu portretów, które wprawna jego dłoń zdjęła ze wszystkich prawie znakomości społecznych. Powstał z téj pracy osobny, wielce szacowny zbiór pod nazwą, *Stu portretów*. Mieszczą się w nim malarze obok filozofów, poeci obok dyplomatów — wiernie dotrzymujących towarzystwa dzielnej choć barbarzyńskiej rassic wojowników XVII wieku.

Niewiadomo, ile jest prawdy w zamiarach przypisywanych Rubensowi, aby córkę swą z pierwszego małżeństwa wydać za van Dycka, ale z pewnością powiedzieć można, że podobne małżeństwo nigdy się van Dyckowi nieuśmiechało. Same zamiary, jeśli były powzięte poważnie, dowodziłyby tylko wytrzymałości stosunków, których ani współzawodnictwo artystyczne, ani obłęd krzywdzący Rubensa jako męża i pana domu rozerwać nie zdołały. Rubens kochał van Dycka — zapomniał mu wszystko co miał zapomnieć, i pragnąc tylko los jego utrwalić a życie ustatkować, oddawał mu swą córkę w małżeństwo. Mogło to wydarzyć się dopiero po roku 1630, raz ze względu na wiek dziewczyny, a powtóre z uwagi na tę okoliczność, że van Dyck wtedy, gdy odrzucał córkę

Rubensa kochał się w drugiej jego żonie Helenie Forment, i dla tego pewno cofnął się od projektowanego związku. Kto wie, czy nieszczęsna miłość, równie jak w r. 1621 tak i teraz, w jedenaście lat później, nie wpłynęła na opuszczenie kraju. Z pośród prac swoich, wsparty protekcją hr. Arundel, ulubieńca królewskiego, wyrwał się van Dyck na morze i w Kwietniu 1632 r. zawinął do Anglii, na łonie której po dziewięciu latach miał życia dokonać.

Zaledwie stanął na ziemi angielskiej otoczyły go najwyższe starania i grzeczności ze strony możnych. Arundel przyjaciel Rubensa dał u siebie mieszkanie artyście, ale z łaski tej van Dyck niedługo korzystał. Karol I umieścił go w pałacu Blackfriars, w trzy miesiące po przybyciu mianował szlachcicem królestwa, a w półtora roku stałym malarzem dworu z pensją, jak na tamte czasy znaczną, bo wynoszącą 200 f. szt. Najpierwszą pracą artysty był portret rodziny królewskiej w Windsorze. Odtąd prace tego rodzaju powstawały jedna za drugą, z niesłychaną szybkością i wykończeniem, żałować tylko należy, iż układ ich jest zbyt jednostajnym. Za najpiękniejsze uważane są portrety kobiet angielskich. Spokoju będącego siłą, melancholicznego spojrzenia, romantyzmu wiejącego z przezroczyściej twarzy, którą jasny włos okala—nikt może lepiej nad van Dycka oddać nie umiał. Kobiety malował van Dyck z całą miłością artystyczną, jaką miał w duszy złożoną — a cóż dopiero być musiało wtedy, gdy się z tą miłością złączyło uczucie ogólnie ludzkie, gdy już nie tylko artysta ale i człowiek kochał to co miał odtwarzać! Lady Wenecja Digby, żona jednego z protektorów artysty leży na śmiertelnem posłaniu. Przy niej zwiędły kwiat róży prosi widza o łzę, jedną łzę żałosci i zwrócony do umarłej, jak gdyby pokazywał na nią mówi: „I ona równie jak ja zwiędła i jak ja pod najgorętszem nawet technieniem nie ożyje”. Nie jest że to piękne? van Dyck kochał się w Lady Wenecji.

Z poprzedniego opisu widzimy, że portrety nie stanowią wyłącznej dziedziny artyzmu van Dycka. Stworzył on poza niemi wiel dzieł posiadających wysoką wartość w sztuce. Jeżeli wymawiając nazwisko artysty przypominamy sobie przedewszystkiem jego prace portretowe, dzieje się to skutkiem doskonałości wywyższającej je nad wszystkie inne. Postacie van Dycka, żyją, ruszają się, przychodzą do widza, rozmawiają z nim. Karnacja—będąca więcej niż zewnętrznym tylko kolorytem—oddycha prawdą. Portret kardynała Bentivoglio, malowany w Rzymie w latach 1623—4, obecnie przechowywany w galerji Pitti, należy do arcydzieł sztuki. Blane przyznaje mu genialność— a przyznanie podobne przy wielkiej powściągliwości tego autora stanowi świetne świadectwo na korzyść talentu van Dycka. Któż nie zapamiętał *Karola I* w Luwrze? Jestto najlepszy z portretów tego monarchy; powstał już w czasach sporu parlamentarnego, który zakończył się rewolucją 1647 r. — Chmury już zasnuły niebo. Król ucieka od dworu; koń i dwaj słudzy całym jego towarzystwem. Słusznie powiedziano, że otoczenie to zwiększa jeszcze samotność królewską. Na czoło, do ocz i ust przypięła się ęma melancholji i ssie duszę wzburzoną przecuciami nieszczęść. Gdyby farby miały potęgę słowa, ten portret byłby wymowną kartą historii.

Dzieci Karola I, nad którymi już za życia van Dycka zapadł wyrok dziejowy, sportretowane są w dwóch gruppach: z trzema i pięcioma postaciami. Pierwotwory znajdują się w Windsorze, powtórzenia w Berlinie i Dreźnie. Marja Henrjetta, siostra Ludwika XIII, nieszczęśliwa żona i matka, występuje w Windsorze i Dreźnie. Portretów samego króla możnaby do dziesięciu naliczyć.

Po r. 1632, malował jeszcze van Dyck obrazy treści religijnej i mitologicznej, ale główną jego produkcję w Anglii stanowią portrety. Zamiłowanie do sztuk pięknych zaczęło się wtedy dopiero rozbudzać w Albjonie. Z pomiędzy możnowładców, zaledwie tylko kilku pragnęło uswietnić się przez popieranie sztuki, pozostałym chodziło jedynie o przystrojenie apartamentów w to co mieli najbliższego siebie — we własne obrazy. Ludzie podnioslejszego ducha zajęci byli życiem politycznym, nie mieli czasu myśleć o sztuce; co najwięcej, nabywali rzeczy już gotowe, nie dając bódźca do tworzenia nowych. Wszysey lubili schlebiać własnej dumie stąd też wszyscy po pierwszym zaraz portrecie Karola I rzucili się do pracowni van Dycka i przez ośm lat oblegali ją wołając o portrety i napelniając szterlingami kieszenie artysty, które miały wszakże tę własność, że się nigdy napelnąć nie dały.

Richmond, Pembroke, Buckingham, Cromwel, Weston, Arundel, Stanley, Strafford jaśnieją na portretach wykonanych mistrzowską ręką van Dycka. Najpiękniej wychodzą podobno Arundel, malowany już przez Rubensa, nieszczęśliwy Strafford i Derby, poważna, dumna, marsowa twarz w otoczeniu przypominającym portret admirała holenderskiego Borchta, wykonany przez artystę zaraz po powrocie z Włoch. Galerje kontynentalne nie są ogołoczone z portretów wykonanych w Anglii, ale kto zobaczywszy kardynała Bentivoglio we Florencji zapragnie pójść za śladami talentu i poznać go w późniejszych jego pracach, ten musi jechać koniecznie do Anglii. Tam, zwłaszcza postacie kobiece wyjdą do niego z całym tajemniczym urokiem, jaki tylko pędzel poetyczny nadać potrafi twarzom nie zawsze pięknym, nie zawsze uczuciem i inteligencją napiętnowanym. Ciężkie bo też jest nieraz zadanie malarza portretowego! Van Dyck, szczęśliwy, ciężaru tego nie czuł — miał za sobą wyższość talentu, stanowisko i sławę urągającą z grymasów ludzkich. Był lubionym przez wszystkich, dyktował im prawa i cokolwiek wykonał, musiano uznać za dobre; prawda, że nie wykonał nigdy nic złego.

W tem miejscu mimowoli nasuwa się nam na myśl pytanie: o ile malarz portretowy może i powinien być oryginalnym i czy w ogóle oryginalność zgadza się z tym rodzajem malarstwa, który van Dyck postawił prawie u szczytu doskonałości? Nam się zdaje, że portret może być oryginalnym, ale nie tak jak utwór wychodzący czysto tylko z fantazji artysty. Przedewszystkiem, powiedzmy, że oryginalność jest przymiotem subiektywnym samego twórcy, nie zaś utworu. Jeśli tylko siła kierująca pędzlem będzie miała własne swe prawo istnienia, jeśli z tego wszystkiego co wykształciło artystę i ze złożonej w nim od urodzenia formy duchowej, wytworzy zdolność samoistną, niepodobną do żadnego innego talentu — to gdyby nawet artysta nie był stosunkowo wielkim, utwory

jego będą zawsze oryginalnemi. Oryginalność jest treścią artysty uważanego jako siła. Weźmy na przykład kolorystę. Kto się go uczy z samych tylko martwych wzorów, a nie z żyjącego świata, kto źle bada prawdy w jej źródle rzeczywistości i przez to samodzielne badanie nie stanie się oryginalnym, ten choćby miał świetność Tycjana nigdy dobrym kolorystą nie będzie. Ale wnikanie w rzeczywistość jest tylko środkiem edukacyjnym; nie stanowi ono właściwego celu sztuki. Artysta nie odda nigdy rzeczywistości taką jaką ona jest sama w sobie. Artysta wydziera tylko ze świata rzeczywistego zjawiska zewnętrzne i przenosi je w świat idealny, który jest jego wyłączną własnością, ma odrębną swą siłę i środki istnienia i ruchu; na najwyższych sferach sztuki, twórca pożycza tylko od rzeczywistości formę, wszystko inne sam z siebie wydziela. Dawno już powiedziano, że naśladowanie nie jest zadaniem sztuki: dla pewnej szkoły — którąby nazwać można antifilozoficzną i antiestetyczną nie zaszkodzi dziś zdanie to powtórzyć. Najwyższe piętno prawdy noszą na sobie rzeczy nienaśladowane ale utworzone syntetycznie w umyśle z tych wszystkich danych pojedynczych jakich dostarczyły praca i analiza. Obraz musi być w umyśle już takim, jakim ma być na płótnie. Modele mogą tylko ułatwić przejście utworu z jednego bieguna na drugi.

Sztuka inaczej przedstawia zjawiska niż rzeczywistość. Ta ręka, którą mam malować, powinna być tylko idealną przez myśl moją odbiciem ręki rzeczywistej, a nie surową powierzchnią z tej ręki zdartą. Ze środków materialnych, z farb przez rozumne ich skombinowanie tworzy się odrębna całość, wywołująca w umyśle moim wyobrażenia ręki, a im dokładniejszym będzie to wyobrażenie, im wyższy będzie stopień zadowolenia z tego, że ręka przez sztukę wytworzona zastępuje rękę cielesną — tem wyżej stanie sam utwór. Zbliżać się tylko należy do rzeczywistości w oddawaniu przedmiotów nazewnanych istniejących, ale naśladować ich nie potrzeba. Dość je tylko odbić na podwójnej soczewce oka i inteligencji; odbicie to, jeśli jest prawdziwie artystycznym, wystarczy na potrzeby twórczości. Tysiąc dróg prowadzi malarzy do tej prawdy w sztuce, która nie będąc prawdą w rzeczywistości, nigdy jej jednak nie przeceży. Z dziesięciu kolorystów pierwszorzędnych, żaden nie jest podobnym do drugiego — pomimo to każdy z nich posiada kolorystę rzetelną, prawdziwą. Niema w sztuce drogi jedynie dobrej i wyłącznie wiodącej do zbawienia. Każdemu wolno iść torem, jakie sobie wytknie, byle tylko stanął u celu. Istotny artysta jest zawsze oryginalnym) jeśli nie w pomysle, to przynajmniej w sposobie przedstawienia, utwory jego zawsze uderzać nas będą. Jeden tylko rysunek ma niezmienną swą siłę i musi być koniecznym takim a nie innym. Ilekroć od praw tych odstępuje, staje się wadliwym.

Przypuszczając, że powyższe pojęcia nie są zupełnie błędnymi, gdybyśmy je zastosowali do malarstwa portretowego, przyszlibyśmy do przekonania, że i ten rodzaj sztuki może i powinien mieć swą oryginalność, czyli pewną zdolność twórczą, ściśloną do granic, jakie mu zakreśla wewnętrzna jego istota. Portret przedewszystkiem musi być podobnym nie do człowieka w ogóle, ale do tego, a nie innego indywiduum ludzkiego. Wypływa ztąd dla artysty konieczność trzymania się zarysów i kształtów, jakie ma przed

sobą. Zrąb portretu powinien być wzięty z natury, ale przy ustawianiu go trzeba się kierować ogólnymi prawami wyciągniętymi z badania innych wzorów niż ten, który się w danej chwili odtwarza. W kolorycie występuje już oryginalność. W prawdzie w portrecie zachowana być musi też sama pleć jaką ma żywy przedmiot, ale tę pleć właśnie — karnację — każdy artysta po swojemu pojmuje i odtwarza stosownie do wrażeń, jakie na nim sprawiają kolory i zasady, jakie sobie na tych wrażeniach osnuł. Koloryt jest zawsze i wszędzie najoryginalniejszą stroną talentu malarskiego i dzielniej niż rysunek daje poznać jego wartość. Koloryt na najwyższym stopniu — światłocien — jest własnością samego artysty: natura go nie daje, trzeba go własną siłą do obrazu wprowadzić. Obserwacje mogą tylko uregulować poczucie artystyczne, ale go same nie stwarzają. Rembrandta nikt nie uczył tego, co go czyni mistrzem pierwszorzędym; miał on w sobie już złożoną iskrę bożą, cudowny instynkt który go prowadził do piękna. Oświetlenie portretu tak pośrednie fizyczne jak i bezpośrednie artystyczne jest rzeczą samego wykonawcy. W tem oświetleniu, również jak i w układzie postaci, we wprawieniu jej w ruch lub pozostawieniu w spoczynku, pomysłowość artysty swobodnie rozwijać się może, tak, aby nawet najbrzydsza postać w rzeczywistości była piękną w sztuce. Najgłębszym objawem talentu w portrecie jest ożywienie postaci, przyobleczenie twarzy w ducha żywego. Tu już pomiędzy malarzem portretów, a malarzem kompozycji niema żadnej istotnej różnicy. Zadanie pierwszego jest nawet częstokroć trudniejszym. W oczach, na czole, musi się przejawiać dusza człowieka, nie taką jaką by chciał mieć artysta, ale jaką przed sobą widzi. Nie łatwo być dobrym malarzem portretowym; aby mieć prawo do tej nazwy, nie dość jest schwyteć podobieństwo rysów twarzy i kształtów ciała: toż samo potrafi i fotografia.

Wszystko co tu powiedziano odnosi się do sztuki jak najmniej mechanicznej, choćby niekoniecznie tak doskonałej jak sztuka Velasqueza, van Dycka, Rafaela, Tycjana. Tam gdzie chodzi tylko o ilość, można się obywać bez oryginalności, tak w portretach jak i w każdym innym wydziale malarstwa. Sztuka jest tylko jedną, całą, nie da się podzielić na połowy i ćwierci. W każdym jej rodzaju można i trzeba być artystą.

Obszernego pola do refleksji dostarczyłyby mogła pracownia van Dycka. Można w niej było widzieć zawsze na stalugach kilka portretów naraz zaczętych. Mistrz jednocześnie nad wszystkimi pracował i pomimo pozornego rozerwania czynności, każdy z nich w jednakowym stopniu wykończył, utrzymując go w ściśle indywidualnym charakterze i niedozwalając wzajemnego wpływu jednych na drugie. Nad postaciami wyłaniającymi się na płótno wlatywały słowa dowcipu i wesołości — lekkie, eleganckie rozmowy; owiewała je atmosfera zbytku i rozkoszy. Arystokracja angielska żyła z van Dykiem na stopie równości: mieszczanin antwerpski pierwszy podawał rękę lordowi wywodzącemu ród swój z czasów Alfreda lub Wilhelma. Ani dom van Dycka ani jego serce nie było nigdy eichem, samotnem. Gości podejmowano z wystawnością. Muzyka uprzyjemniała chwile poświęcone zdejmowaniu portretów. Pięknych kobiet nigdy nie zbrakło. Nieraz Karol I niespodziewanie z Whitehall przypląwał na Tamizie pod okna artysty, sam lub w towarzystwie dworu i wstępował do pracowni, która nabierała wtedy niepowszedniej

światności. Karol wysoko cenił van Dyeka i uczynił go spadkobiercą, sympatji żywionej dla Rubensa, podczas jego pobytu w Anglii. Van Dyek umiał być człowiekiem, umiał żyć, mówić i myśleć po za specjalnością, której był oddany. Wykształcony umysł, serce szlachetne, wyższość w postępowaniu, elegancja w obejściu się z ludźmi — zjednały mu powszechną życzliwość. Istnieje niebezzasadny domysł, że pierwszy minister króla, później ofiara jego uporu, hr. Strafford, zostawał w przyjaznych stosunkach z van Dykiem.

Życie upływało artyście na ciągłych uciesach; zdaje się jednak, że nie był szczęśliwym. Miłość i sława oplatały go na przemiany, ale mu nie zapewniły nigdy bytu spokojnego. Majątek i zdrowie ustawicznie targane, groziły upadkiem. Talent był jak gdyby w więzieniu, nie miał tej swobody, jakiej mu było potrzeba do twórczego zadowolenia, do szczęścia. Stosunki z dworem miały swoje przyjemności, ale miały także i nieuchronną uciążliwość i gorycz. Artysta zakochał się w damie dworskiej lady Stanhope i nie znalazł wzajemności. Okoliczność ta niekorzystnie na niego oddziaływała. W kolei rzeczy dostał się w moc słynnej awanturnicy, która później zginęła na kontynencie, Małgorzaty Lemon. Portret jej wykonany przez van Dyeka znajduje się w Hamptoncourt. Świadczy on, że ostatnia kochanka naszego artysty była bardzo piękna. Stosunek grymaśny, burzliwy przerwało małżeństwo, do którego wreszcie nakłoniono van Dyeka, niewiadomo dokładnie, w którym roku. Na towarzyszkę życia obrano artyście Marję Ruthven zostającą na dworze, spokrewnioną ze znakomitym domem szkockim Montrose, dziewczyną nie brzydką, nie starą, ale bez majątku a co gorsza niekochaną przez van Dyeka, który pojmując ją w małżeństwo czynił tylko zadość woli króla i naciskowi dworu. Chciano nieporządne życie artysty ująć nareszcie w karby i niby rzece w kamiennych bulwarach większą zapewnić siłę i użyteczność. Wyrachowanie to nie dopisało i było już, co najmniej, spóźnionem.

Na widnokregu Anglii, od kilku lat już zachmurzonym, zahuczała nareszcie burza, co miała porazić gromem rodzinę królewską, rozproszyc dwór, sięgnąć po głowę Stratforda, potem innych ministrów, a w końcu i samego króla. Przy tak blizkich stosunkach, jakie łączyły van Dyeka z dworem dokonywające się podówczas wypadki polityczne nie mogły pozostać bez wpływu na artystę i los jego życia. Jak gdyby przeczuwał koniec swego zawodu—usiłnie nalegać zaczął na króla, aby mu powierzył wykonanie prac w Whitehall w tej samej sali, na której plafonie Rubens przedstawił *Apoteozę Jakóba I.* Za przedmiot obrał dzieje i ceremonje orderu Podwiązki. Ale żądza artystyczna, jakkolwiek duch twórczy silnie ją odczuwać musiał, znużony jednostajnością prac portretowych, nie była jedną pobudką propozycji uczynionej królowi. Van Dyek prawie już zrujnowany, zawsze pieniędzy potrzebujący, chciał zarobku, zarobku, któryby go od razu postawił na nogi. Zażądał za kolosalne freski na ścianach sali biesiadowej, kolosalnej też summy 75,000 f. szt. Miał na myśli pracę wielką, pomnikową; był zuchwałym i chciał przewyższyć dziełem swoim Rubensa, który wówczas już dogorywał w Antwerpji. Karol I nie mógł przyjąć tak uciążliwych warunków, zresztą czasy nie usposabiały go już do po-

święceń dla sztuki. Myśl stworzenia jakiego dzieła wielkiego, nieopuszczała jednak artysty, mimo odrzucenia propozycji przez króla. Sprawy rodzinne wezwały go w końcu r. 1640 do Antwerpii, skąd wraz z żoną po paru miesiącach wyjechał do Paryża na wielki konkurs w Luwrze. Ale widocznie stworzenie pomnikowego dzieła, o którym marzył, nie było mu już przeznaczone; spóźnił się i zastał roboty oddane Mikołajowi Poussin, po dwudziestu blisko latach pobytu w Rzymie umyślnie do Paryża sprowadzonemu.

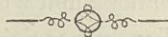
Trapiiony przeciwnościami powrócił van Dyck do Londynu ze zdrowiem mocno już nadwątlonem. Na wiosnę 1641 r. zaczęły się uściski śmierci. Karol I obiecywał lekarzowi 300 f. szt. za wyleczenie chorego, ale żadne środki nie zdołały już przynieść pomocy. Dnia 1 grudnia 1641 r. sporządził testament w którym zabezpieczył los dwóch swoich córek. W ośm dni potem wyzionął ducha, artysta, którego historia sztuki stawia w pierwszym rzędzie talentów przewodniczących pracownikom w bożej winnicy piękna. Pochowano go w katedrze św. Pawła, gdzie do dziś dnia spoczywa. Ród jego po kądzieli wygasł dopiero w roku 1825 w Anglii.

Van Dyckowi przyczynić się miała do śmierci alechemja, którą w ostatnich latach życia z zabobnym zapalem uprawiał. Niemało zaciężyła ona i na majątku artysty.

Oprócz obrazów olejnych, van Dyck zostawił jeszcze dwadzieścia kilka sztychów aqua-forta, znaczną ilość szkiców tuszowych i rysunków.

Blanc taki wydaje sąd o twórcy *Głów Chrystusowych i Portretowych współczesnych*.

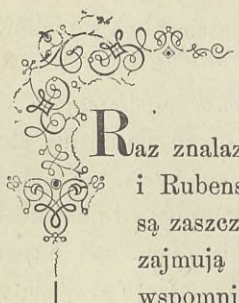
„Szlachetniejszy od Rubensa w wyborze form, mniej posiadał wad niż mistrz, ale kto wie czy za to i nie mniej wielkości. Miał tyleż co i on wdzięku w kolorycie, nie mając jego świetności. Był umiejętnym rysownikiem bez pedanterji i kontury swoje rzucał zawsze przejęty uczuciem wdzięku, ogniem geniuszu. Blizki zrównania Tycjanowi w tym wielkim rodzaju malarstwa portretowego, w którym objawił inne jeszcze przymioty niż mistrz wenecki, wznosił się niekiedy bardzo wysoko w kompozycjach historycznych i podziwiać w nich trzeba równie piękność wyrażenia jak doskonałość pędzla”. „Nieznam—mówi dalej wypowiadając myśl wyżej już przytoczoną—malarza, któryby piękniej odtwarzał postać Chrystusa. Oto, u stóp krzyża widać święte w modlitwie lub aniołów zbierających w złote kielichy krew ofiary pańskiej. To znowu Syn boży przedstawiony jest sam jeden na wierzchołku góry, nocą, na czarnem tle nieba; w oddaleniu widnieje smutne Jeruzalem w przymierzonym blasku. Nic bardziej wzruszającego jak widok tej ofiary opuszczonej od ludzi, na Golgocie, na łonie ciemności, gdy już uczniowie odeszli i nawet Marja oderwaną została od tych miejsc przeklętych!..”. Człowiek, o którego dziełach podobny sąd wydano, musiał być więcej niż artysta—miał w duszy swej poezję.



Jakób Jordaens (1593—1678).

i

Dawid Teniers (1610—1690).



Raz znalazłszy się w Niderlandach przy posągowych postaciach Rembrandta i Rubensa, nie możemy pominąć milezeniem nazwisk, które bądź zapisane są zaszczytnie w rocznikach obu tych mistrzów, bądź też oddzielnie od nich zajmują w sztuce niderlandzkiej stanowiska zasługujące, przed innemi, na wspomnienie. Dla braku miejsca ograniczyć się będziemy musieli do kilku tylko osobistości. W krótkich wzmiankach biograficznych postaramy się raczej o podanie charakterystyki pędzla niż wydarzeń życia, które zresztą nie mają w sobie nic wybitnego. Życie Holendra i Flamanda upływało spokojnie — bez fali burz. Nawet podczas wielkich wypadków dziejowych przeważna część ludności żyła zwyczajnym trybem, jak gdyby na około niej nie wielkiego się nie dokonywało. W górze ścierały się ze sobą potęgi przyszłości, w dole, w społeczeństwie, goniono za wiekuiłą terażniejszością. Artysci nie wyłamywali się wcale z deptakowego porządku. Po całodzienniej pracy uciecha w wieczór; po sześciu dniach powszednich jeden dzień świąteczny; fantazja ujęta w karby rzeczywistości i użycia; myśl patrząca tylko na to, co oko dostrzegło. Niderlandczycy jak niemieli swych trubadurów w czasach pieśni wędrowniej i wędrowniej miłości, tak też później nie objawili nigdy romantyzmu. Wyrósłi na społeczeństwo spokojne, porządne, pracowite. Walka z morzem naregulowała ich jak zegarek. Młyn na północy, wrzeczono na południu charakteryzują życie Niderlandczyków. Było ono w zajęciach swych i uciechach jednostajnem. Jednostajność ta wypłynęła z równości położeń społecznych i konieczności pracy, jako prawa uznanego przez wszystkich. Tej pracowitej jednostajności Niderlandy zawdzięczają swój byt państwowy, swą zamożność i porządek.

Z niej wypłynęła sztuka, bo artysta przedstawiał tylko to, co go otaczało, malował tylko towarzystwo, do którego sam należał. Życie powszednie, dla wszystkich dostępne, zjawiska codzienne, wszystkim widome, świat, którego nie trzeba było rozumieć i czuć, bo się go miało w samym sobie—ten mikrokosmos ludzkości — rozproszony na setki tysięcy obrazów, stanowi właściwą narodową sztukę Holendrów i Flamandów. Okoliczność ta wytłómaczyć nam może niesłychaną twórczość artystów i popularność ich dzieł. Odpowiada ona na pytanie: dla czego, prócz dekoracyjnych, napuszonych malowideł, sztuka niderlandzka ani na północy ani południu nie stworzyła nic takiego, co by uwieczniło wielkie wypadki XVI i XVII w. Artyści niderlandzcy rzadko kiedy wychylają głowy poza pracownię, kuchnię, salę biesiadną, karczmę, ulicę, brzeg morski, czasem kościół. Jeśli który z nich wyjdzie na wielkie pole, zatopi wzrok w widnokręgu lub zapuści się w ciemny tajemniczy las i na krawędzi jego stworzy milową perspektywę, musi być zaraz naturą wyjątkową, musi żyć i ginąć nieznany — musi być nie holendrem, ale mniej lub więcej marzycielem. Słyszając o takim talencie, powiemy, że to Ruysdael lub Hobbema i pomyślimy sobie zaraz, że takim był również genjusz Rembrandta, największego ze wszystkich. Duchy pospolite karmiły się tylko realizmem i poprzestając na tej strawie, niczego więcej do tworzenia nie potrzebowały nad umiejętność dobrego przedstawienia przedmiotu.

Malarstwo niderlandzkie jest powierzchownem — z życia zdejmując zewnętrzną tylko powłokę. Nie tryska zeń ani uczucie ani inteligencja. Piękność form ludzkich ustępuje miejsca ich rzeczywistości. Humor panuje nad wszystkim. Temperament jest tam charakterem, namiętność uczuciem; głębie duszy ludzkiej, o ile pędzel roztworzyć je może, nigdy nie objawiają swych tajemnic. Twarzom brak jest tej uzewnętrznionej potęgi duchowej, którą w zastosowaniu do malarstwa nazwano doskonale światłem bijącym z wewnątrz. Człowiek nie występuje jako jednostka ściśle odgraniczona od innych przez swoją treść istotną, przez to drobne nieujęte, wiecznie płodne ziarno, z którego wyrastają w nas nieustannie uczucia i myśli — ziarno, które niejeden dziś umysł obawia się nazwać po imieniu duszą. W malarstwie niderlandzkim znika dramatyczność woli ludzkiej poważna, wielka, cześć nakazująca — zostaje tylko ślepa gra pragnień, zachecianek i żądz. Ale za to człowiek jest tam zawsze prawdziwym, jest takim jakim go natura stwarza i utrzymuje. Holendrzy XVII w. dalekimi są od maniery, od czułościowości Francuzów i Włochów; podczas kiedy na południu sztuka Karola Dolei wpadała w konwencjonalną słodycz i wykończenie bez charakteru, na północy w rękach flamandów i holendrów uwieczniała przeobrażenie się swoje, nazywane w historii sztuki zwrotem do natury. Artyści północni czują się w zupełnej jedności z tem, co ich otacza i jak mówi Karol Blanc w znakomitej przedmowie do historii malarzy holenderskich, „przedstawiają w swych postaciach panteistyczną duszę świata, ożywiająca, wszystko, jedną i tą samą w człowieku, w zwierzęciu, w roślinie — a nawet w kamieniu” ale możnaby zaraz dodać: niedopuszczającą indywidualności, niweczącą cały ten ruch duchowy, jaki się wraz z indywidualnością objawia. Pojęcie panteistycznej duszy świata, poczęte na wschodzie, znane już filozofji stoickiej, weszło w XVII w. do systematu filozoficznego Spinozy, a trudno

będzie zamknąć oczy na związek zachodzący pomiędzy dwoma jednakowymi objawami na polu filozofji i malarstwa, jeżeli jeszcze weźmiemy na uwagę charakter, jaki miała wspólnie poezja holenderska. Siła, która utrzymała zawsze Holendrów w obrębie rzeczywistości, była psychiczną koniecznością ciężącą na całym społeczeństwie.

Sztuka znajduje miarę swoją albo w bezpośrednich wrażeniach, jakie dziełami swymi sprawia, albo też w czystych pojęciach, jakie wytwarza wiedza, niezamącona anarchicznymi pojęciami pozytywizmu. Pierwsze nadają jej sławę przemijającą, niepewną, drugie na zawsze do królestwa piękna ją wprowadzają. Ale tej drugiej, skali nie należy używać zbyt bezwzględnie. Właściwie z ustosunkowania wrażeń doraźnych do pojęć, powstaje dopiero norma sprawiedliwego sądu. Ktoby się w obec dzieł szkoły flamandzko-niderlandzkiej chciał rządzić nieublaganą loiką idei piękna, ten mógłby łatwo wyrządzić jej krzywdę i potępić bezwarunkowo to, co sobie u tylu już pokoleń na rozgłos, u tylu poważnych umysłów, na sławę zasłużyło. Malarstwo niderlandzkie posiada bowiem wielką a zasłużoną sławę, co do której, ciekawy fakt zanotować wypada. Im źródło sądu bliższe jest praktycznego zajęcia na polu sztuki, tem przychylniejszy jest sam sąd. Malarze posuwają się do entuzjazmu; z tłumów, ze zwyczajnych widzów daleko rzadziej wyrwie się okrzyk gorącego uznania. Czemu to przypisać? Temu, że widz stoi poza sztuką, a malarz w niej żyje. Obaj mają słuszność—ale każdy ze swego odrębnego stanowiska. Widz chce, aby obraz przemówił do niego, pobudził imaginację, zostawił jakiś ślad w duszy. Artysta z tym właściwym celem sztuki tak się już oswoił, że w pojedynczych wypadkach nie czuje już jego nakazu — przychodzi do utworu tylko po środki, przychodzi z okiem i umysłem krytycznym; serce i wyobraźnię na czas badania i sądu oddaje w niewolę rozumowi. Stojąc przed obrazem jest ostrożnym, cierpliwym, chłodnym; widz odrazu wybucha uwielbieniem lub niechęcią. Malarz sądzi, dochodzi sposobów malowania, ocenia pojedyncze szczegóły, zastanawia się nad układem całości, rozbiera obraz na części i zestawia go według wyrobionych w sobie zasad w postać doskonałą, w duchu tylko ludzkim pojawić i utrwalić się mogącą. Jeśli się człowiek pracujący dla sztuk; uniesie—w uniesieniu tem panować będzie przeważnie zapał rozumu, nie uczucia. Przeciwnie, widz szuka tylko wrażenia, za niem jedynie idzie i ulega nie tyle sztuce, ile estetycznej potędze płynącej z natchnienia, a *sztuka* i *natchnienie*, uważane zarówno jako siły działające dla piękna, są w granicach tej równości dwiema odmiennymi siłami.

Żadna szkoła malarstwa nie daje tak wielkiej sposobności do stwierdzenia powyższego sprzeciwienia jak niderlandzka, w niej bowiem natchnienie najbardziej oddzielone jest od tego, co nazywamy *artyzmem*. Malarstwo, rzeźba, i poezja mają mniej więcej wspólną dziedzinę faktów, myśli i uczuć, które mogą uprzytomniać, ale każda z tych sztuk posiada oddzielny swój artyzm, to jest drogę, jaką musi przebiec pomysł-ideał zanim się stanie dziełem widomem, w materję lub słowo ujętem. O artystycznej wartości utworu stanowi właśnie ta droga przebieżona przez myśl twórczą, summa wszystkich przezycięzonych przeszkód, zasób wiedzy, energii i śmiałości rozwiniętej w pochodzie. O wartości duchowej rozstrzyga punkt wyjścia, ideał, jaki sobie artysta przed oczy postawił. Z połączenia obu czynników powstaje dopiero czynna potęga utworu czyli przyciągająca

siła piękności. Artyzm, czerpie sztukmistrz z nauki ścisłej, z zasad mniej więcej dowolnych, jakie mu stawiają doświadczeni od niego; wreszcie — i to najwięcej — z własnej duszy: wszystko co tu znajdzie, wypisane zostało ręką Najwyższego Mistrza i nigdy go nie omyli. Dziwactwo nie jest oryginalnością, tak jak warjactwo nie stanowi genjuszu, pomimo prawdy panującej w klasycznym: „non est magnum ingenium sine mixtura dementiae”. Kto się wtedy już rozwijał, kiedy go jeszcze uczyć nie zaczęto, a później zawsze na własnych siłach polegał, ten z pewnością nie zginie dla sztuki i przyczyni jej skarbów. Talent bowiem to oryginalność.

Drugim pierwiastkiem sztuki jest pomysłowość, nie owa ścisła artystyczna wprowadzająca jak najwięcej potęgi w całość a harmonji w szczegóły, ale poetyczna, wskazująca artyście, jak dobry anioł stróż, przedmioty do tworzenia. Pomysłowość ta rozwija się w artyście, równoległe do jego ogólnie ludzkiego ducha. Im duch ten wyżej stanie, tem wyższą będzie siła bijąca z utworu, obszerniejszy zakres jego panowania i większa trwałość. *Poetyczność* może być mniej lub więcej głęboką, uczuciową lub obiektywną, realną lub idealną — ale musi koniecznie znaleźć się już w samym pomysle i wszystkie cuda wykonania nie zastąpią pierwotnego jej braku. Ona nadaje dziełu treść piękną, podczas kiedy artyzm używa mu tylko pięknej formy. Poezja służy za wspólną podwalinę dla wszystkich sztuk pięknych, będąc sama jeszcze przytem samoistną sztuką. Jest ona prawem obowiązującym w idealnym królestwie piękna, które po nad światem rzeczywistości wznosi się jak niebo nad ziemią. Z tego królestwa przez uzmysłowienie ideałów zstępują na świat dzieła sztuki. Chcielibyśmy jak najjaśniej myśl swoją wyrazić i obawiamy się czy nie będzie błędnem zdanie, iż właściwa sztuka jest umiejętnością objawiania piękna i rozpoczyna się dopiero z chwilą, w której to piękno ma na zewnątrz wystąpić. Do pewnego punktu tworzenia działa poeta-człowiek; stworzywszy pomysł powierza dalszą pracę artyście: artysta dopiero wydaje z siebie gotowe już dzieło. Bezpośrednio zatem piękno widome powstaje z artyzmu i możnaby powiedzieć, że sztuka stoi więcej na artyzmie niż na poetyczności. Pomysł, mało poetyczny, ale dobrze oddany, nawet portret idioty może nas zadziwić i będziemy mieli prawo nazwać go pięknym. W braku innych przymiotów dopatrzymy się w nim prawdy, a prawda równie jak dobro i piękno podtrzymać może sztukę nad poziomem powszedniości — pojęcie jej bowiem należy do wiedzy, moralności i sztuki i niepowinniśmy go szukać w życiu, które przez to samo że jest życiem, jest zarazem prawdziwym i innym być nie może. Tajemnice sztuki t. j. całości środków i sposobów tworzenia, złożone są zawsze w artyzmie, w tej sile kształtującej, którą malarz ma do swego rozporządzenia przy urzeczywistnianiu pomysłu. Artyzm, w przedstawionem tu pojęciu, jest czysto wewnętrznym pierwiastkiem sztuki i wychodząc ze sfery duchowej wspólnej całemu człowieczeństwu, stanowi specjalną siłę twórcy tylko właściwą. Aby go poznać należycie ocenić, potrzeba żyć w nim, posiadać klucz do tajemniczych jego przybytków, być samemu artystą. Poezję nosimy w sobie bezwiednie — o artyzmie naprzód myślimy, badamy go, wytwarzamy go w sobie, potęgujemy. Artyzm przedewszystkiem zajmuje sztukmistrza, który patrząc na obraz lub posąg, czego innego w nim szuka niż zwyczajni widzowie. Oni pragną tylko wrażeń; on przychodzi po rozum piękna.

Sztuka niderlandzka opiera się właśnie przeważnie na artyzmie, a artyzm objawia w wykonaniu. Niderlandczycy są poetami bardzo miernymi—ale w znacznej liczbie doskonałymi artystami. Dzieła ich nie noszą na sobie znamion wyższego namaszczenia; natchnienie twórcze brane jest tam z ziemi, z powszedniości, z zewnętrznego życia ludzkości, a raczej narodu, do którego twórcy należą. W malarstwie zamyka się cała sztuka plastyczna Niderlandów, a sztuka ta równie jak poezja z nieba nie wyszła i do nieba się nie zwraca. Ale co tu mówić o niebie! Niderlandczycy znają je tylko w grubej materialnej postaci: nie tęsknią za tym nieznanym światem piękną, który równie jak wieczność przed materialnym wzrokiem zamknięty, na równi z nią znajdować musi wyznawców swych i niedowiarków. Sztuka niderlandzka z powszedniości powstała, powszedniością nasyca, nie na wielkie uroczystowanie ludzkości, ale dla zaspakajania codziennej, z każdym wschodem słońca na nawo rozbudzającej się wrażliwości przeznaczona. Natchnienie w niej ma się tak do prawdziwych natchnień sztuki, jak drobny zapal człowieka piszącego obrazek z życia do siły wstrząsającej wielkich poetów w chwili, gdy stwarzali swe arcydzieła. Co za niezmierna odległość! A jednak stosując pojęcia wyżej streszczone — trzeba będzie przyznać sztuce niderlandzkiej godność sztuki — niższego rzędu — ale zawsze sztuki.

Nie bądźmy tylko zbyt wymagającymi. Pamiętajmy, że jeśli nam, ludziom zwyczajnym łatwiej jest karmić się powszednim chlebem wrażeń niż anielską strawą wielkich uczuć i myśli — też samą skłonność do złego — skoro już idealizm ma być koniecznością w sztuce—objawiają i artyści: i oni również są ludźmi i ich również jak nas prąd rzeczywistości unosić musi. Wyjątkowe tylko natury, w szal i wir życia wrzucone, zachowują zdolność odbiegania od bezpośrednich wrażeń, panowania nad niemi, łączenia ich ze sobą w wyższy idealny porządek, w którym znajduje się istotne źródło sztuki wielkiej, przemawiającej językiem bogów, w ich kształty i moc przyobleczonej. Poprzestańmy na tem co się nam podoba, gdy częstokroć kochać nie umiemy tego, co miłości warte: taki los spotyka właśnie nieraz tę sztukę, wyższą, którą przeciwstawiamy sztuce holendrów i flamandów. Nie szukajmy w sztuce niderlandzkiej wrażeń, jakie dają wielcy artyści włoscy lub którakolwiek z szkół nowożytnych poświęconych historii, legendzie religijnej i symbolice. Kto pokochał średniowieczną surowość i serdeczną otwartość w twarzach Matejki, a dumę i cierpienia ludzkie w rysunkach Delarocha, i Grotgera, kto się zapala dla wielkich pomysłów allegorystów niemieckich: ten z pewnem lekceważeniem patrzeć musi na malarstwo przeważnie rodzajowe, bezmyślne, zawsze prawie uśmiechnięte, pokazujące człowieka z cząstką ogólnej duszy świata, nie z własną swoją duszą, z duszą przez wolę nie przez żądze objawiającą się.

Łatwo to pojąć—ale trzeba być szczerym. Malarstwo nie jest od tego, aby malowało duszę ludzką: z jakkolwiek przedmiot swój weźmie, z ziemi czy z nieba, z powierzchni czy z głębi ducha ludzkiego, z natury czy z człowieka, zawsze sztuką być może zawsze jest sztuką, jeśli tylko tworzy rzeczy dobre. Bezpośrednim zadaniem malarstwa jest piękne przedstawienie zjawisk przez kształt i barwę. Z dwóch rodzajów piękna: zewnętrznego i wewnętrznego, bliższem jest celu to, które czyni utwor malowniczym.

Zanim myśl poruszy duszę do głębi, wprzód obraz podobać się musi oku — i jeśli się niepodoba, myśl odrazu zeń uleci, jako żadnemi węzłami istotnemi z formą niezespólna. Prawdziwie przemawiać do ducha może tylko poezja: inne sztuki piękne zostawiają zawsze duszę nienasyconą. Malarstwo u szczytów swoich zbliża się do poezji, ale na zwykłej podniosłości ma tylko obowiązek przemawiać do oka i zadawalniać przez zjednoczenie się z wyobraźnią, nie zaś z pełnią ducha ludzkiego. Co nad ten obowiązek spełni, jest jego nieśmiertelnością. Artysci niderlandzcy znają wymowę pędzla i podbijają imaginację prawdą przedstawienia. Prawda nie zastąpi nigdy braku form pięknych w rysunku, jakkolwiek nasyca wyobraźnię widza, nie zadowolni jednak duszy, typową jednostajnością swą znuży, ale sama wystarczy zawsze do ukonstytuowania sztuki: i chociażby malarstwo w Niderlandach nie więcej nad prawdę nieprzedstawiało, miałoby prawo do rozgłosu i sławy, jakiej w dziejach sztuki dostąpiło.

Po Rubensie w żadnym z malarzy flamandzkich nie streścił się w tak wysokim stopniu duch realizmu, żaden tak nie gonił za muskularnością i czerstwością ciał i nie objawił w traktowanych przedmiotach takiej śmiałości energji i żywotnego ciepła, jak Jakób Jordaens urodzony w Antwerpii d. 19 maja 1593 r. Syn miejscowego kupca, Jakób wczesnie oddany został na naukę do Adama van Noorta: ojciec posiadając liczne potomstwo mógł jednego z synów wyłączyć od tradycyjnej sukcesji w handlu. Adam van Noort (ur. w Antwerpii 1557 zm. 1641), jakkolwiek obierał dla swego pędzla przedmioty mające związek z religją, nie był jednak wcale malarzem religijnym. Był to flamand z krwi i kości, malował życie nie myśli i idee, kochał się w kształtach surowych, wielkich, wypełniał je nie pięknem typowem, ale prawdą indywidualną — i zamiłowanie to rozwinął w uczniu, który w też same co i on skłonności od natury wyposażonym został. Do najpierwszej podówczas pracowni w Antwerpii wszedł Jordaens w r. 1607 w dziesięć lat po opuszczeniu jej przez Rubensa, bawiącego jeszcze wtedy we Włoszech *). Czynił szybkie postępy w nauce—malarstwa i miłości i już około r. 1618 wyszedł od van Noorta w obu tych wydziałach życia skończonym zupełnie człowiekiem. W r. 1616 pojął w małżeństwo córkę swego mistrza, Katarzynę, a nie więcej jak w dwa lata później wstąpił do pracowni Rubensa; tam, zaraz po wejściu, powierzone miał sobie wykończanie postaci ludzkich, w czem widocznie przed dawniejszymi uczniami celować musiał. Stosunki rodzinne, jeśli już nie sam względ edukacyjny, przyczyniły się do utrzymania dawnych węzłów z pierwszym nauczycielem i można powiedzieć, że aż do r. 1627 t. j. po datę dyplomatycznej podróży Rubensa, Jordaens zostawał w dwóch jednocześnie pracowniach i dwóm pokrewnym ze sobą wpływom ulegał. W tem oddziaływaniu na młodzieńczy jeszcze talent silniejszy musiał być wpływ Rubensa, raz z powodu obszerniejszego pola do działania, jakie przedstawiała pracownia naczelnika szkoły flamandzkiej, powtóre dla wielkiego podobieństwa, zachodzącego pomiędzy Rubensem a jego uczniem, podo-

(*) Według tego sprotować należy tekst w życiu Rubensa na str. 39.

bieństwa, które nieraz każe uważać utwory mistrza za dokonane przez ucznia i odwrotnie. Współpracownictwo Jordaensa rozciągnęło się nie tylko do wielkich obrazów medycznych, — ale do wielu innych płócien zwłaszcza kościelnych, na których nieraz całe postacie i grupy malowane są przez ucznia. Po rozbiciu uczelni na van der Meer, nastąpionem skutkiem śmierci pierwszej żony Rubensa, wyjazdu jego do Hollandji a następnie dyplomatycznych podróży do Anglji i Hiszpanji, Jordaens znalazł sposobność do rozpoczęcia pracy na własną rękę, a nieobecność dyplomaty zapewniła mu odrazu powodzenie tak wielkie, że mógł już oprzeć na niem swoją przyszłość i pod względem ilości i ważności zamówień nawet po powrocie drugiego swego mistrza niedoświadczył żadnej niekorzystnej dla siebie zmiany. Dostał się prędko znaczenia, sławy i majątku. Pracował z wielką wprawą, której nabył od Rubensa, bardzo wiele wykończył i znalazł w pracy swej nadspodziewanie obfite źródło zamożności, nawet bogactwa. W dwanaście lat po założeniu własnej pracowni był już w stanie wystawić sobie okazały dom w Antwerpji i urządzić w nim pracownię *à la Rubens*. Dom ten w końcu przeszłego stulecia wraz z niektórymi zabytkami sztuki zburzono. W tym samym roku 1641, kiedy się w nowym swym mieszkaniu installował Jordaens, prawdziwy mistrz jego, Rubens przenosił się z przepysznego pałacu do cichego domu wieczności.

Obyczajem wielu malarzy flamandzkich, dla których życie w pałacach nie było tak jak dzisiaj niedościgłym nigdy marzeniem, ale powszednią rzeczywistością — pędził Jordaens na Tornhout dni spokojne, pracowite, w wygodach i dobrobycie, który przy wrodzonym artyście umiarkowaniu, nie mógł nigdy stać się oplakany zbytkiem Teniersa, przechodzącego kolejno z poddasza do pałacu i z pałacu na poddasze. Jakoż do późnej starości dochował majątek nietkniętym i umarł bardzo zamożnym człowiekiem. Otoczenie rodzinne nie miało wpływu wywierającego na jego twórczość. Szczery niderlandczyk nie da się pojąć bez rodziny. Jeśli jest malarzem, z rodziny czerpać będzie dla siebie wzory artystyczne: żonę będzie malować i brać za model do fikcyjnych postaci; dzieci nie pozamienia wprawdzie w aniołów, ale im każe bawić się i weselić dowoli i krzyżeć całymi piersiami i tak je w obrazach swoich przedstawi. Jordaens nie oddalił się wcale od tradycji. Żona stanowi integralną część jego artystycznego zawodu. Wielokrotnie ją portretował i na obrazach mitologicznych i religijnych umieszczał, a sławny obraz znany pod nazwą *Koncertu familijnego* jest tylko odtworzeniem jednej ze scen domowych. Nie to nie stanowi, że Katarzyna van Noort nie była wcale Venus medycyjską. Musiała nieraz wyobrażać starożytną boginię miłości — a z duchem flamandzkim zupełnie się to zgadzało. Wszak dla Flamanda obojętną była piękność form — aby zostać boginią, dość było mieć zdrowie, pełność kształtów i urok zmysłowy. Jordaens, bardzo wesoły z natury, znalazł w towarzystwie życia wierne odbicie swego usposobienia. W pożyciu z nią był prawdziwie szczęśliwym i gdy zmarła w r. 1659, długi po niej żał w sercu zachował.

Od śmierci żony, podeszły już wiek i osamotnienie, nie pozwalały mu pracować z mezką energją lat poprzednich. Nie opuszczał jednak pędzla i do ostatnich dni długiego bardzo życia ciągle pracował, wcale niewydalając się nie tylko z Belgji, ale oniemal z Antwerpji. Dopiero na krótki czas przed skonek odbył podróż, w której miał przy

sobie ukochaną córkę, nieodstępną towarzyszkę, żywe wspomnienie żony. Podróż ta w tak zgrzybiałym wieku przedsięwzięta, podobniejsza jest do tułactwa niż do swobodnej wędrówki i spowodowaną być musiała przez jakieś stosunki domowe, których nieznamy. W podróży śmierć zaskoczyła oboje wędrowników, ojca i córkę, jednego i tego samego dnia 18 października 1678 r., w małej wiosce pogranicznej Niderlandów północnych, Putte. Zwłoki artysty pochowane w miejscowym kościele, doczekały się w krótkiej chwili pomnika, który po zniszczeniu w r. 1809 odnowiony został przez poprzednika dzisiejszego króla holenderskiego.

Jordaens był przystojnym mężczyzną, wspaniałej budowy ciała i milej, sympatycznej powierzchowności, obok rubasznego nieco układu. W stosunkach z malarzami był koleżeńskim, nie objawiał rzemiosłowej zawisłości, dopomagał im w pracach i wymalował nie jedną postać na obrazach Snydersa swego współucznia, malarza zwierząt, kuchen i martwoty (*nature morte*), (1579 - 1649) dalej na obrazach Jana Brueghela, *aksamitowego*, przyjaciela Rubensa, pejzażysty (1575—1645), van Eşa, Fyta i innych. Rubens bardzo go szanował i zostawał z nim w stosunkach nieudanej przyjaźni.

Sztuka odziedziczyła po Jordaensie spadek bardzo znaczny: w płodności ustępował on może tylko Rubensowi i Teniersowi. Najwięcej utworów jego przechowuje Belgja, najlepsze znajdują się w Luwrze. Oprócz obrazów olejnych do spadku należą akwarelle i aqua-forty; wszystkie ożywione jednym duchem, tworzone z wielką łatwością. Powiedzieliśmy, że Jordaens jest jednym z pierwszorzędných przedstawicieli genjuszu flamandzkiego, który w Rubensie doszedł do zupełnego rozkwitu. Jordaens nie malował wszakże wprost scen ludowych, nie przenosił żywcem na płótno kiermaszów, bójek karczemnych, nie uchylał tajemnic kuchni i straganu, ale życie które go otaczało, rzucał najczęściej na tło niższej mitologii lub legendy religijnej. Malarstwo jego nieco w zewnętrznej postaci wyróżniające się z ogółu, przez treść swoją jednak jest ściśle z ogółem związane i oddycha tem samym powietrzem, w którym wzrósł pędzel Brueghelów, Teniersów, Halsa. Zupełnym Flamandem jest Jordaens w scenach domowych, w obchodach które przypominając wesołe pijańskie biesiady nie tracą jednak karczemną. Artysta nie wyrzekł się wspólnego ducha, tylko smak swój uszlachetnił. Pomimo to ma wiele jeszcze przeciwników zarzucających mu zbyt szorstkość. Jordaens ilekroć chce być sobą i nie wznosi się do kompozycji religijnych i alegorycznych, zna zawsze tylko postacie materialnie używające życia, pijane, wrzaskliwe, uśmiechnięte, wesołe, bez myśli i cierpienia, zginające się chyba pod brzemieniem własnych, ogromnych ciał, nie lubiące zasłon — i wszystko, co stworzy w tym rodzaju, uderza ognistym kolorytem, śmiałym rysunkiem, wielkim ożywieniem. Jego obrazy: *Król grochowy*, *Koncert familijny*, *Chrystus wypędzający przekupniów ze Świątyni* jego *Satyry i Syleny*, (postacie ze szczególnem zamiłowaniem malowane), pozostaną prawdziwemi pamiątkami dla przyszłej sztuki. Koloryt w silnych tonach czerwonych trzymany — nabytek od Rubensa — razi nie jeden wzrok jaskrawością, rysunek z powodu śmiałości nie zawsze jest poprawnym, ale wykonanie posiada tyle siły, że mimowoli wyobraźnię podbija. Świetnie objawił się pędzel Jordaensa w portretach które w dwóch, trzech posiedzeniach wykończył: dobitnie przekonywa o tem znakomita podobizna admi-

rała Ruytera w Luwrze. Z kompozycji alegorycznych niczem w rozmiarach, pomysł i wykonaniu utworom rubensowskim nieustępującą jest: *Wjazd tryumfalny Henryka Nassauskiego*, dziś w Brukselli, dla wdowy po nim pozostałej, wykonany w najświetniejszej epoce działalności od skonu Rubensa do śmierci żony (1641—1659). Blanc zwraca uwagę na piękność koni w tym obrazie. Ze zwierząt Jordaens najlepiej konie malował, tak jak drugi mistrz jego z natury zwierzęcej, którą w ogóle lekceważył, z pewnem zamiłowaniem odtwarzał tylko wielkie zwierzęta: lwy, tygrysy, konie.

Najsłabsza strona talentu Jordaensa objawia się w utworach religijnych. W ogóle malarstwo religijne nie ma szczęścia u nowszych mistrzów niderlandzkich. Dawniejsi nie stanęli nigdy na wysokości miernych nawet Włochów, ale spełniali przynajmniej zadanie swoje ze szczerą wiarą i zamiłowaniem przedmiotu. Nowsi wyraźnie lekceważą sobie legendę religijną. Nie pojmują jej, oszpecają ją brzydotą form, pogwałcają w prawach, jakie jej nadaje treść oderwana od życia i rozmyślnie przejmują ją trywialnością: tak dalece mieli we krwi swej śmiech. Wyluczając van Dycka i Rubensa możnaby powiedzieć, że malarstwo religijne nie znalazło ani jednego przedstawiciela, któryby godność jego uszanował. Jordaens nie był ani lepszym ani szczęśliwszym od innych, Z licznych obrazów kościelnych, do których brał za przedmiot najbardziej subtelne sceny, jak *Małżeństwa mistyczne*, mało jest takich, któreby zasługiwały na rzetelne uznanie. Nie w tem dziwnego. Zalety obrazów flamandzkich odnoszą się głównie do techniki płynącej z pędzla, nie zaś do pomysłu i kompozycji, które w malarstwie uczuć i myśli wypływać muszą z rozumu i szlachetnego talentu. W malarstwie takim treść, kompozycja zawsze więcej będzie znaczyć niż zewnętrzne jej przyobleczenie w barwy za pomocą pędzla. Szlachetność form stanowi nieodłączny warunek kompozycji tego rodzaju—a przymiot to całkiem obcy i niedostępny dla malarzy flamandzkich. Tak więc, gdy pomysł nieodpowiada treści obrazu, a szlachetność form pomysłowi, wszystko coby pozatem dobrego znaleźć się mogło, będzie miało tylko wartość roboty dobrze wykonanej i niepodniesie wcale wartości dzieła. Zewnętrzne przedstawienie, malowniczość najdoskonalsza, odpadnie zupełnie od wewnętrznej myśli utworu i nie służąc już głównemu przedmiotowi, może ukazać tylko piękne szczegóły, szczytki niedołącznemi rękoma wzniesionej budowy, która zapadła się pod własnym ciężarem. Powyższe uwagi dają się zastosować w mniejszej lub większej rozciągłości do wszystkich obrazów religijnych Jordaensa, znajdujących się głównie w kościołach belgijskich.

W zakresie tych przymiotów, jakich wymagać możemy od malarstwa flamandzkiego duchowe pokrewieństwo z Rubensem zapewnia Jordaensowi na długi czas jeszcze trwałą pamięć w historii sztuki. Talenta, równo jak ludzi, podzielić można na gorące i zimne powolne, i prędkie, drzemające i czynne, energiczne. Jordaens był talentem pod wszystkimi temi względami dodatnio tylko uposażonym. Posiadał rzadką energję, która równie w życiu jak w sztuce, pobudza umysły ludzkie do szacunku. Ta energja nasunęła Blancowi porównanie, którem zakończymy życiorys Jordaensa. „Jeśli Rubens jest ze złota, mówi znakomity historyk sztuki, van Dyck ze srebra, to Jordaens jest cały z ognia i krwi“.

W końcu XV w. spadł we Florencji złoty deszcz artystów: posągi i świątynie powyrastały z marmurowego bruku; kościoły i galerje zaludniły się postaciami świętymi. Więcej było podówczas pracowni artystycznych w jednym mieście, niżby ich dziś naliczyć można w którymkolwiek z krajów Europy. Sprawy sztuki były sprawami publicznymi. Wydatki na dzieła sztuki tworzyły stałą rubrykę w budżecie grodu. Przyjazd królewski nie mógłby wywołać większej uroczystości nad tę, z jaką przyjmowano we Florencji zjawienie się każdego wielkiego utworu. Kiedy Dawid wy dostał się z pod dłuta Michała Anioła, szła za nim przez parę dni processja radosnego ludu i odprowadziła go aż na miejsce, które mu przeznaczono. Sztuka-to rzuca na ówczesne życie Florencji tę gazę złudzeń, która nam ją ukazuje w różowej mgłę pomyślności; przez sztukę gród Medyceuszów większą odegrał rolę w historii i więcej zdziałał dla cywilizacji, niż przez wszystkie swe walki i zwycięstwa i cały rozwój państwowo-społeczny.

Antwercję możnaby w pewnym względzie nazwać Florencją północy, nie dlatego, aby cześć piękna była tam równie jak w stolicy Toskanji rozwiniętą, ale z tego powodu, że grunt był podobnie urodzajnym i przynosił obfity plon w talentach, praca dla sztuki znajdowała nadzwyczajne rozpowszechnienie, a dzieła powstawały i rozchodziły się z łatwością przypominającą dobroczynne dla sztuki niebo włoskie. W ciągu siedmdziesięciu lat od 1570 do 1640 Antwercja wydała z siebie kilka pokoleń artystów. Nazwiska Rubensa, van Dycka, jaśnieją na czele plejady. Franciszek Snyders, Gaspar Crayer, Porbus, Jordaens ujrzeni światło dzienne w murach Antwercji. Jej synem jest także Teniers, o którym powiedzieć można, że pędzlem swym opisywał lud flamandzki. Miał on wynieść na najwyższy może stopień rozwoju tę realistyczną skłonność, którą w tych samych prawdopodobnie murach pierwszy objawił, na półtora wieku przed nim, Kwentyn Matsys.

Gdy wymawiamy nazwisko Teniersa, rozumiemy pod niem Dawida Teniersa młodszego. Antwercpska rodzina Teniersów dostarczyła do historii sztuki trzech, a według niektórych kronik nawet czterech malarzy; pierwszym miał być Julian w XVI w. — lecz z jego zawodu, prócz podania, którego autentyczność jest wątpliwą, nic więcej nie zostało. Niektóre źródła, uważane przez historyków za pewniejsze, znają tylko Juliana Teniersa, kramarza: powołanie, jak widzimy, żadnego z artyzmem związku nie mające. Temu Julianowi w r. 1582 urodził się syn Dawid, który wczesnie objawił zdolności do malarstwa i w czternastym już roku życia przyjęty został do giełdy Ś-go Łukasza. Pierwiastkowi nauczyciele jego nie są znani. Później oddziaływał na niego Rubens, a po wyjeździe do Włoch Elzheimer, z którym się w Rzymie *) zapoznał i blisko przez lat dziesięć pod sterem jego pracował. Nauczył się od niego tworzenia w małych rozmiarach i staranności w wykończeniu. Tej staranności w następnych latach wyrzekł się i samowolnie pozbył: ilość utworów stała się ważniejszą nad jakość. Chciał przy boku Elzheimera naśladować wdzięk włoski—ale skończył na flamandzkiej rubasznosci. Na początku kariery

*) Ob. Życioryz Rembrandta.

swojej malował obrazy religijne. Doświadczał sił swych w mitologii i krajobrazach, i w obu tych rodzajach stworzył dzieła, które wcale nie pogardzają dzisiejsze galerje, aż wreszcie nabłakawszy się po wielu kierunkach został malarzem rodzajowym. Malował lud niderlandzki, brzydki, nieokrzesany, ciężki w myślach i ruchach swoich, przedstawiał go na podwórzach, w szynkowniach, w izbach mieszkalnych, przed drzwiami ubogich chat rzadziej na jarmarkach. Lubił za tło do kompozycji używać krajobrazu, do którego posiadał wprawę we Włoszech jeszcze nabytą. Najlepiej na obrazach jego wychodzą postacie cyganów i chłopów; jest w nich wiele humoru, któremu jednak ekektyzm wynikający z braku samodzielności nie dozwolił się nigdy dostatecznie rozwinąć. Epoka szczerzej flamandzkiej twórczości Teniersa zaczęła się dopiero w parę lat po powrocie z Włoch, między 1620 i 1630 r. W czasie tym Teniers odwiedzał niejednokrotnie pracownię Rubensa i wprowadził do niej swego syna. Nadzwyczajną oszczędnością i pracą przy pomocy niepospolitego instynktu kupieckiego przyszedł do znacznego majątku. Po piętnastu latach rozgłośnej działalności ustąpić musiał miejsca własnemu synowi, który go sławą swoją zupełnie zaćmił. W r. 1649 nie mając już co robić na świecie, zmarł stary Dawid Teniers i zostawił światu w spuścieźnie liczną galerję obrazów rodzajowych—dziś dość rzadkich—i dwóch synów-malarzy: Dawida i Abrahama.

Pierwszy z nich ma tylko niewygasłe znaczenie w sztuce niderlandzkiej. Drugiemu wystarcza wspomnienie w katalogach; pod koniec życia widzimy go trzymającego sklep z rycinami. Dawid Teniers nazywany dla odróżnienia od ojca *młodszym*, urodził się w Antwerpii w r. 1610. Początkowe wykształcenie pobierał w domu a przez stosunki ojca z Rubensem miał nieraz sposobność skorzystać z jego nauk, rad i wskazówek. Wszedł później do pracowni pierwszego mistrza Antwerpii i całą żywość kolorytu, jaką miał, Rubensowi zawdzięcza. Po osiedleniu się w Antwerpii malarza z Harlem, Adryana Brauwersa (vel Brouwersa 1608 — 1640), człowieka młodych jeszcze lat, ale znakomitego talentu, nie mało z jego ducha i pędzla dla siebie zaczerpnął. Tak więc Dawid Teniers starszy, Rubens i Brauwers są mistrzami Teniersa Młodszego.

W pierwszych latach pracy artystycznej Teniers był naśladowcą gotowych już wzorów. Mając kiedyś zostać jednym z najoryginalniejszych malarzy, długi czas nie wychodził z zakresu kopjowania i dopiero gdy wydoskonalił swój pędzel, przy schyłku życia Rubensa, zaczął sam tworzyć. Zdolność naśladowania posunął do tego stopnia, że na równi z Jordaensem zniewolił współczesnych, iżby prace jego uważali za dzieła samego mistrza. Wszechstronność, delikatność że tak powiemy, giętkość swego pędzla objawił na dwóch obrazach w których skopjował dla arekksiążąt austriackich Leopolda i Alberta wnętrza galerji z malowidłami. Na jednym z nich w Belwederze znajduje się z pięćdziesiąt obrazów szkoły włoskiej w małym bardzo formacie, z niesłychaną dokładnością odtworzonych. Są to istne cacka. Większą może jeszcze artystycznością według Viardota odznacza się drugie *Wnętrze galerji*, dziś w Museo del Rey w Madrycie. Z okoliczności wzmianki o pracach wykonanych dla dwóch arekksiążąt objaśniamy, że o obrazy Teniersa ubiegali się monarchowie: Filip IV hiszpański, Krystyna szwedzka, Wilhelm II niderlandzki. Filip przeznaczył w pałacu swym osobną salę,

na dzieła Teniersa i do dziś dnia galerja Madrytu jest jedną z najbardziej obfitujących w obrazy najpierwszego malarza ludu flamandzkiego. Dwaj po sobie rządzący namiestnicy w Niderlandach południowych, arcy-księżę Leopold i Don Juan austriacki, umieli cenić jego talent i otaczali osobę jego szacunkiem. Pierwszy mianował go swoim malarzem nadwornym. Drugi bywał u niego często w pracowni — brał się nawet do pędzla i jako ilustrację do swego życia, otrzymał od artysty obraz przedstawiający *Uczę syna marnotrawnego*.

Nieśmiało wchodził Teniers na drogę samodzielnego tworzenia, lecz gdy się raz na niej znalazł, stał się niewyczerpanym. Sam o ilości obrazów swoich mówił, że można by nimi zawiesić ścianę na dwie mile długo, a pomimo hyperboli retorycznej, w słowach tych wypowiedział tylko istotną prawdę. Po Rubensie, z flamandczyków on najwięcej obrazów wymalował. Ale ważniejszą od wielości utworów jest wysoka ich wartość, jest głęboko ugruntowana oryginalność twórcy i doskonałość jego pędzla. Teniers jest przede wszystkim malarzem ludowym, humorystycznym czyli, jak mówimy ogólną nazwą, rodzajowym. Każdy z trzech jego nauczycieli uprawiał tenże sam co i on rodzaj. Ojciec malował chłopców i włóczęgów, Rubens kiermasze, Brauwer sceny w szynkowniach: Teniers na wszystkie te kierunki talent swój rozstrzelił, od każdego mistrza wziął, to czego potrzebował, ale w utworach swoich nie daje poznać nigdy źródła, z którego zaczerpnął. Prawdziwy talent ma zawsze w głębi swej żar, w którym stapia wszystkie okruszyny wiedzy i umiejętności, jakie mu kapryśny los rzuci w przelocie i z różnorodnych nieraz nauk niby z rozlicznych metalów tworzy szlachetny aliaż sztuki. Między eklektykiem, pedantem, a człowiekiem prawdziwego talentu całą różnicę stanowi właśnie ten żar, którego brak lub niedostateczność nie daje nigdy eklektykowi dojść do syntezy. Rozrastanie się talentów przez naukę dostarcza dowodów, że talent musi istnieć i istnieje bez nauki, cały sprowadza się ostatecznie do oryginalności, innym być nie może tylko takim, jakim go Bóg stworzył i jeśli jest prawdziwym, na wszelkie napaści przeciwko istocie swej wymierzone odpowiada „jestem ten, który jestem.“

Teniers ma właściwy sobie sposób zapatrywania się na życie ludu i przedstawiania go za pomocą pędzla. Humor nigdy go w obrazach ludowych nieodstępuje: lud zawsze się u niego bawi, śmieje, weseli. Skrzydlata para aniołów: wesołość serca i swoboda umysłu, zawsze staje przy stalugach artysty, ilekroć ręka jego zarysuje postać ludową.— Ponure sceny Rembrandta lub Ostadego obce są jego talentowi.

Teniers nie zna prawie smutku. Granica przyzwoitości nie zawsze wprawdzie w kiermaszach uszanowana, ale jakąż tu różnicą pomiędzy Rubensem lub Steenem, a malarzem, którego nazwano specjalnie malarzem kiermaszów! W Rubensie przebija się bestjalność, w Teniersie widać tylko szczerą wesołość—jej że to wina, że jest grubą i nieokrzesaną? Doskonale sceny opilstwa tytuniowego pod względem ruchu, czystości i pewnego piękna inteligencji w twarzach wiele ustępują takimże scenom w Brauwerze, lecz pomimo tej niższości, przyjemniejszemi są dla oka. Dlaczego? bo artysta wlał w nie więcej tego życia, które na to tylko jest, aby się śmiało dzisiaj a płakało jutro i używało tem więcej, im mniej posiada. Porównany z ojcem, Teniers zyskuje to wszystko, co dać

może wyższość artystycznego poczucia i udoskonalonej techniki. Chłopi Teniersa starszego wyglądają często jak ludzie z nieczystymi sumieniami, nie „żyją“ na obrazach tak, jak postacie stworzone przez jego syna. Liczne *Obchody weselne* dają najlepiej poznać miły, przystępny charakter artyzmu Teniersa. Jeden z obrazów traktujących ten przedmiot znajduje się w Belwederze; malowany był w r. 1648.

Teniers jest malarzem wesołości. Tam gdzie wybiera przedmioty na pozór poważne, nawet straszne, wyzyskuje je ze strony śmiesznej. Jego *Lektura djabelska*, *Piekło Danta* — kompozycja z niezmiernym humorem — wielokrotnie powtarzane *Kuszenie Ś-go Antoniego*, *Przygotowania wojenne*, *Napad rozbójników* i inne są właśnie utworami jak najbardziej humorystycznymi. Zostawił jednak po sobie obrazy w stylu zupełnie poważnym, — a *Chrystus w cierniowej koronie*, przed dwudziestu laty umieszczony w galerji ks. Canino posiadać ma rzeczywiste zalety wzniosłej kompozycji religijnej. Teniers malował przedmioty z obu Testamentów świętych i z mitologii, jakoteż krajobrazy, lecz w niewielkiej ilości.

Jako malarz rodzajowy Teniers przeprowadził pędzel swój przez wszystkie formy kompozycji. Malował obory, stajnie, kuchnie (zwłaszcza alchemiczne), izby karczemne, mieszczańskie pokoje, kordegardy, wnętrza chat i zewnętrzne ich widoki, wielkie place z ludem na kiermaszach, weselach lub uroczystościach narodowych. Gdy go znużyła rzeczywistość, uciekał się do fantazji. Wynajdywał sceny czarnoksiężkie, piekielne, wprowadzał nieistniejące zwierzęta i rośliny, rzucał obraz na tło dzikich skał lub murów i wywoływał temi środkami efekta, którychby mu każdy malarz humorystyczny pozazdrościł. — Zwierzęta prawdziwe, zwłaszcza małpy, malował Teniers z wielką poprawnością i humorem. — Umiał dobrze grupować swe postacie i w małych ramach zamykać liczne tłumy. Wysoko cenione pod tym względem są dwa obrazy: jeden w Belwederze wiedeńskim, przedstawiający *Uroczystość strzelecką w Brukselli* z r. 1652, drugi za Napoleona I przechowywany w Malmaison, pod nazwą *Muszkietarów w Antwerpii*. Ten ostatni obraz nosi datę 1643 r. i uważany jest za najwyższy utwór Teniersa.

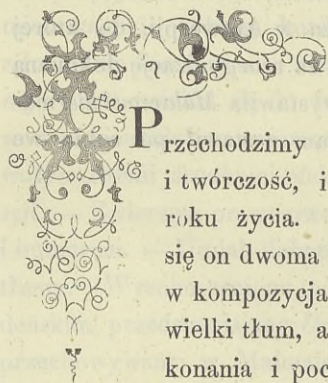
Pomijając stronę kompozycji: powstawanie i urzeczywistnianie się pomysłów — pomijając wszystkie te pierwiastki tworzenia, które wyraziłby można ogólnie przez stosunek talentu do zewnętrznego życia, — Teniers, jako malarz, posiada dwa niepospolite przymioty: jest doskonałym perspektywistą i włada z całą swobodą pędzlem, do jak najdelikatniejszych odcieni przyuczonym. Oba te przymioty podnoszą w nim estetycy. Wrażenie otrzymane z naocznego oglądania obrazów, w związku z milczeniem, jakie zachowuje Blanc o kolorycie Teniersa, uzasadnia przekonanie, że koloryt ten w całości jego prac nie uderza świetnością. Na ożywienie go wiele wpłynął Rubens. Niesłychana obfitość usprawiedliwia nieco jednostajne zarysy twarzy. Kto wiele tworzy, może być jako twórca oryginalnym, ale nie wszystkie jego dzieła w wewnętrznym do siebie stosunku będą mogły ten przymiot zachować.

Teniers tworzył z bajeczną łatwością. W przysłowie wszedł pośpiech jego pędzla, mógł zrobić obraz na poczekaniu. Łączy się z tem niejedna anegdota z jego życia. Pewien rodzaj obrazów Teniersa nosi nazwę „po obiedzie“; są to prace małe, robione niejako

podezas wypoczynku poobiedniego. Od ożenienia się w roku 1637 z córką Brueghela aksamitowego, a pupillą Rubensa, Anną do r. 1665, kiedy talent Teniersa znajdował się w pełnej działalności, wyrzucił on na świat mnóstwo obrazów, które mu dały sławę i majątek. Teniers lubił jedno i drugie i dla miłego grosza udawał chętnie nawet umarłego, byle tylko dziełu swemu, jako pośmiertnemu, wyższą cenę zapewnić. Te niewinne oszustwa nie były nadzwyczajnością w Niderlandach. Widzieliśmy już podobniez umierającego przed sprzedażą, a po sprzedaży szczęśliwie dokonanej, zmartwychwstającego Rembrandta. Teniers żył jak wielki pan w zamku we wsi Parek, pomiędzy Mechlinem i Antwerpją. Lubiał zbytek: nieraz też zbrakło w domu pieniędzy, majątek parę razy chylił się do upadku, ale w niebezpieczeństwie zjawiała się zawsze jakaś szczęśliwa okoliczność i zwracała artystę z drogi do niedostatku. Po śmierci pierwszej żony, z którą żył lat kilkanaście, został już wyzuty z posiadania zamku, ale wrócił do niego tym samym sposobem, jakim się pocieszył po stracie: wszedł w związki małżeńskie z córką nabywcy „Zamku o trzech wieżach“. W drugim małżeństwie miał również jak i w pierwszym kilkoro dzieci i tak samo przeżył ich matkę. Życia dokonał w późnej już starości w r. 1690, niewiadomo na pewne czy w Brukselli, czy też w rodzinnym swym mieście, lub w niedaleko odeń leżącym zamku. Za naszych już czasów Akademia św. Łukasza w Antwerpji, do której wszedł w r. 1632 jako patentowany artysta, przez wdzięczność za reorganizację dokonaną w r. 1663 na wzór podobnych instytucji w Paryżu i Rzymie, wystawiła *Malarzowi kiermaszów pomnik*, mający uzupełnić trwałą pamiątkę, jaką on sam zostawił po sobie we wszystkich galerjach europejskich.

Gaspar Crayer

(1582—1669),



Przechodzimy do artysty, który posiadał niespożytą siłę, żywotność, i twórczość, i ostatni swój obraz malował — w osmdziesiątym szóstym roku życia. W gronie wielkich malarzy epoki rubensowskiej odznacza się on dwoma głównymi znamionami: raz że jest talentem samodzielnym, w kompozycjach swoich nie trzyma się wcale torów wydeptanych przez wielki tłum, a pomimo to należy do tego tłumu, jest flamandem z przekonania i poczucia artystycznego; powtóre, że w czasie, gdy ze śmiercią Rubensa malarstwo religijne zupełnym groziło upadkiem, on je podniósł i w szlachetnych formach nadal przechował. Crayer jest malarzem religijnym i dzieła w innych rodzajach przez niego stworzone należą do rzadkich bardzo wyjątków. — Kiedy Rembrandt zbierał typy z ludu, przyjmując udział w jego niedzielnych ucieczkach, kiedy Teniers prznosił żywych chłopów na płótno, a Jordaens szukał ideałów swoich tam, gdzie królowały wódka i piwo: cichy, pracowity; skupiony i zamknięty w sobie Crayer przemyślał nad kompozycjami religijnymi, a można to o nim jak najszczerzej powiedzieć, mało jest bowiem artystów, którzyby tyle od on inteligencji do tworzenia używali.

Gaspar Crayer, albo Crayer urodził się w Antwerpji w r. 1582. Konserwatorowie Muzeum w tem mieście naznaczają w katalogu datę 1585 r., pewniejszą jest jednak data podawana przez Niemców. Przyjeliśmy ją do niniejszego życiorysu, z uwagi, że własne zeznanie artysty, czyni ją prawdopodobniejszą od tamtej. Jakoż na ostatnim obrazie Crayera przedstawiającym *Męczeństwo św. Błażeja*, znajduje się napis: „G. C. malował w r. 86 życia“. Trudno przypuścić, aby artysta swoich lat nie pamiętał, skoro posiadał

zupelną czerstwość umysłu i wprzedszeń śmierci niemal myślał jeszcze o nowych dziełach, jakieby mógł wykonać. Ponieważ obraz powyższy malowany był w r. 1868, nie należałoby się upierać przy dacie 1585 r. i przyjąć tę, jaką sam artysta dla siebie ustanowił.

Kiedy Gaspar był jeszcze w bardzo młodym wieku, ojciec jego z powołania handlarz obrazów z całą rodziną przesiedlił się do Brukselli. Data dokładna tej przemiany oznaczyć się nie da. Niewiadomo również w którym roku wszedł Crayer na naukę do Rafaela van Coxeyen, z wielkim Umbryjczykiem posiadającego jedynie tylko wspólność archanielskiego imienia. Coxeyen należał do upadającego już w Niderlandach kierunku włoskiego. Przy małym talencie, niemógł wyświadczyć wielkiej przysługi bronionej przez siebie sprawie klassycyzmu w sztuce. Młodzieniec zaznajomił się w jego pracowni z pięknymi wzorami; z tych wzorów wynieść musiał rzadką na półnoey piękność kształtów, którą z własnym duchem zespolił. Na okoliczność tę zbyt małą zwracają uwagę specjaliści piszący życiorysy Crayera, za jednak jest ona ważną i uderza każdego, kto choćby tylko na rysunkach (bardzo rzadkich), widział dzieła tego artysty. W braku pewnych świadectw przypuszcza się tylko prawdopodobieństwo wpływu; gdyby wyprowadzenie dowodu było możliwem, niewątpliwie doszlibyśmy do rezultatu raz jeszcze jeden stwierdzającego to przekonanie, że malarstwo na całym świecie mimo rozstrzelenia się na najbardziej krańcowe kierunki, mimo zupełnego napozór zerwania z tradycjami włoskimi, w Italji ma zawsze swoją alma mater, i gdy chce być prawdziwie pięknem—musi zbierać słoneczne promienie z Włoch. Rubens i van Dyck, kolejami kształcenia się swego popierają to przekonanie — i najpiękniejszymi dziełami obu mistrzów są te, w których najmniej widać Flandrji, a najwięcej Rzymu i Florencji.

Nauki Coxeyena, rady Veniusa, protektora i nauczyciela Rubensa, otarły się tylko o talent Crayera, ale go nie wykształciły. Piękne formy sam zapamiętał i niepotrzebował w tem żadnego przewodnika, a całą filozofję kompozycji, zarys i wprowadzenie postaci ludzkiej do obrazu, przejęcie jej ruchem, nadanie jej życia zewnętrznego i ustosunkowanie go do idei obrazu, stanowiącej życie wewnętrzne; koloryt, przedstawienie zjawisk ze względu na perspektywę: wszystkie te czynniki ściśle artystyczne, które tu tylko przekładowo przytaczamy, jeżeli Crayer wziął od kogo to tylko od Rubensa. Istotnie mistrz antwerpski był ostatnim z rzędu, a jedynym w gruncie rzeczy nauczycielem Crayera i podanie, jakoby nieznając go jeszcze, na widok jakiegoś obrazu religijnego pod Bruksellą zawołał: Crayer, Crayer, ciebie nikt nie przewyższy“, mogłoby mieć poważne znaczenie w tej tylko hipotezie, gdyby do słów tu przytoczonych mistrz dodał zaraz: „ale chodź do mnie, naucz się jeszcze malować.

W jakikolwiek sposób zawiązały się stosunki między wielkim już artystą a zarabiającym dopiero na sławę malarzem, dość że Crayer znalazł się w pracowni Rubensa, w takim samym charakterze jak Teniers lub Jordanes, czyli jako człowiek już skończony, umięjący malować, ale wydoskonalający się jeszcze w sztuce. Rubens był raczej jego przyjacielem niż przewodnikiem i mistrzem i pod tytułem przyjaźni dał mu od siebie obfitość formy, żywość kolorytu, śmiałość ruchów: przymioty, do których talent

Crayera posiadał już wrodzone usposobienie, ale będąc przeważnie talentem z inteligencji, mógł nie znaleźć w sobie dość sił do należytego ich rozwinięcia. Intelligencja bowiem tworzy z tego, co już zastaje; do nowych zdobyczy potrzebną jest energja, poręczność ducha: tej właśnie brakło uczniowi, a miał jej aż do zbytku nauczyciel.

Czas nauki u Rubensa oznaczyć się dokładnie nie da, ale wnosząc z obrazów już około r. 1620 powstałych i porównyując je z utworami późniejszymi, z epoki zupełnego wyrobienia, można śmiało powiedzieć, że Crayer kształcił się w Antwerpji jako człowiek już trzydziestokilkoletni, od wielu lat żonaty, od r. 1607 uznany przez korporację malarzy w Brukselli za skończonego artystę i zaopatrujący już kościoły w utwory swego pędzla.

Jeżeli Rubens pokazał mu ostatecznie *jak* malować powinien, to jeden z dostojników kościoła powiedział mu *co* malować. Jeszcze przed poznaniem się z Rubensem Crayer znalazł opiekuna i protektora w arcybiskupie mechlińskim, Jakóbie Boonen, człowieku światłym, miłującym sztukę, ale, jak mówi Mantz, w sposób nieco ścieśniony. Boonen utrwalił Crayera na drodze malarstwa religijnego i przed surowym mecenasem musiał się artysta ukrywać, ilekroć chciał pozwolić talentowi swemu na niewinny jaki wybrk świecki. Protekcyjny stosunek z arcybiskupem trwał długo.

Pierwsze dwadzieścia lat z perjodu zupełnego rozwoju przepędził Crayer w Brukselli równie jak lata młodości swej. W Brukselli dochodziły go zamówienia z całego kraju, były one bardzo liczne i tylko nadzwyczajna pracowitość artysty podobać im mogła bez obcej pomocy. Jako malarz religijny Crayer posiadał sławę jeszcze za życia Rubensa, a po jego śmierci podzielił ją z Jordaensem, lepszą wszakże częśćkę sobie zostawując. W r. 1634 namiestnik Niderlandów, arcyksiążę Ferdynand, mianował Crayera nadwornym swym malarzem. Jak Rubens w Antwerpji, tak Crayer w Gandawie urządził dla niego bramy tryumfalne z malowidłami. Przez specjalność swoją artysta miał szczęście do osób duchownych. Kardynał-Namiestnik bardzo go polubił i do urzędu malarza przydał jeszcze godność łuczniaka, którą tylko szlachcic mógł piastować. Za jeden z portretów, zdaje się, że ten, w którym kardynał przedstawiony jest na koniu, dostąpił Crayer rzadkiego na tamte czasy zaszczytu: otrzymał od Filipa IV jakiś medaljon na złotym łańcuchu, posiadający tę własność, że artysta, który go dostał, miał już prawo nazywać się wielkim.

Crayer nie potrzebował z takiego prawa korzystać, bo posiadał inne w samym sobie. One nadawały mu tytuł zarówno do łask, jak i do sławy. Dusza pełna refleksji, poważny, spokojny charakter sprzykrzyły sobie pobyt na hałaśliwym dworze. Crayer lubił pracować i myśleć, a w Brukselli zostawiano mu na to zbyt mało czasu. Kazał więc potajemnie jednemu z uczniów nabyć w Gandawie dom na mieszkanie i naraz kardynał ujrzał się bez swego malarza i bez swego łuczniaka. Tak opowiada przeniesienie się Crayera z Brukselli do Gandawy poważny historyk Descamps. Mogło ono nastąpić już po śmierci arcyksięcia w r. 1641, ale nie nie sprzeciwia się przyjęciu i wcześniejszej dacie. Nowy namiestnik, ten sam, który protegował Teniersa, płacił nadal Crayerowi honorowy pieniężny dodatek do łańcucha i dopełniał u niego zamówień artystycznych.

Nigdzie prawie nie wydalając się, przepędził Crayer w Gandawie blisko trzydzieści ostatnich lat swego życia. W sześćdziesiątym roku człowiek zazwyczaj już odpoczywa po pracy, ciesząc się, że mu jeszcze mileząco najem mieszkania ziemskiego przedłużono. Crayer w sześćdziesiątym roku życia zakładał nową pracownię, wchodził w nowe stosunki, tworzył nowe pomysły i dzieła: rozwijał działalność swoją, jak gdyby był pewnym, że mu Opatrzność użyczy długich dni Tycjana i Michała Anioła. Ostatni jego obraz, wyżej już przytoczony, zdradza na pozór wszystkie przymioty młodego jeszcze pędzla, przymioty roztargnienia wynikającego z nadmiaru życia, nie z jęga braku. W istocie rzeczy jednak zaniedbanie widoczne w ostatnim dziele Crayera było już skutkiem omdlenia sił. W rok później, 27 Stycznia 1669 roku, przeniósł się sędziwy artysta do wieczności, nad którą często jako szczery malarz religijny przemyślać musiał. Pochowano go w Gandawie, w kościele ks. Dominikanów, w kaplicy Ś-ciej Róży.

Obok van Dycka i Rubensa historia malarstwa religijnego w Niderlandach nikogo nawet Rembranta—z większym prawem na piedestale sławy postawić nie mogła nad Crayera. W powodzi utworów i twórców innego zupełnie rodzaju, łatwo jest zapomnieć o cichym, pracowitym, poprawnym, starannym artyście, który zamiast oderwanych kartek z nieporządnej księgi życia trzymał przed sobą otwartą księgę podań religijnych katolicyzmu i pędzel swój na usługi legendy kościelnej poświęcał. Crayer nie zawsze jest natchnionym, ale nigdy nie objawia się w nim trywjalność widoczna w jego współzuciu i współzawodniku Jordaensie. Oprócz przymiotów, które już przy zarysowaniu stosunku jego do Rubensa poznać było można, uderza w nim dar *expressji*—czyli wyrażania myśli przez kształt i kolor, dar najidealniejszy, najwyższy jakim artysta poszczycić się może. Wprawdzie Crayer na niewielu obrazach go objawił, ale choćby tylko jedną szczęśliwą chwilę miał w życiu, mógł o sobie powiedzieć; że jest artystą. Niewątpliwie, gdyby tworzył w mniejszej ilości i nie tak wielkich rozmiarach—obrazy Crayera są przeważnie oltarzone—stworzyłby więcej rzeczy dobrych, nigdyby mu do tego ani rozumu, ani talentu, ani energii nie zbrakło. Praca jednostajna, choćby była najszlachetniejszą, nabiera zawsze po pewnym czasie charakteru rzemiosła. W niesumienych pracownikach będzie ten skutek rozmyślnym, w sumiennych mimowolnym.

Pod względem wyrazistości najwyżej stawiane są: *Wniebowzięcie* u Ś-go Michała w Gandawie, *Ex voto* w Muzeum brukselskiem, cudnej wymowy pędzla *Zachwycenie S. Augustyna* bardzo podniosłe i *Santa Conversazione* (Święta Rozmowa), obraz przeszło 18 stóp wysoki 11 szeroki i przedstawiający Matkę Boską na stronie z Dzieciątkiem Jezus otoczoną świętymi. Na obrazie tym artysta odmalował siebie i swego brata. *Święta rozmowa* znajduje się w Pinakotece w Monachium. Podobny do niej, ale mniejszych rozmiarów obraz jest w Belwederze. Niemcy posiadają bardzo mało dzieł Crayera. Chcąc tego artystę poznać trzeba jechać do Belgji i zwiedzić muzea i kościoły w Antwerpji, Gandawie i Brukselli. Wysokie przymioty, czysto rubensowskie, posiadają obrazy w Valenciennes, Nantes i Amsterdamie.

Sztuka rytownicza bardzo mało uczyniła dla rozpowszechnienia dzieł Crayera; stąd też mały rozgłos jego imienia.

Montégut wychwalając Crayera nazywa go jednym z trzech najpierwszych uczniów Rubensa, przyznaje mu nieomal nadmiar rozumu i staranności w tworzeniu, ale w kompozycjach jego widzi za mało ześrodkowania, wyższego porządku, harmonji. Z całości prac, jakie jedyny wyłącznie religijny malarz flamandzki zostawił po sobie, zdolny estetyk wnosi, że na nim kończy się epoka wyższego narodowego malarstwa we Flandrii. Crayer według Montégut znajduje się już na przejściu ze szkoły flamandzkiej do francuzkiej.

GERARD DOW (1613—1680)

I JEGO UCZNIOWIE:

Gabryel Metsu (1615—1669) i Franciszek Mieris (1635—1681).

Przechodzimy do Niderlandów północnych. Poznasz je po drzwiach domów zaryglowanych jak dusze, poznasz je po oknie Gerada Dowa, jak mówi jeden z estetyków w swej podróży artystycznej. Jestto okno, w którym cichy malarz życia domowego umieszczał swe postacie. Wybito je w murze kamiennym z pięknie obnażoną powierzchnią. Ramy jego staranne, lecz wcale nie misterne, od dołu opleciono kwiatem z doniczki, którą malarz umieścił na zewnętrznej architektonicznej podstawie. U góry klatka z kanarkiem, klatka nieuchronniejsza jeszcze od doniczki. Na widok jej niejednemu umysłowi mogłaby się nasunąć uwaga, że jak śpiew kanarka lepiej wyuczonego słowiczym nigdy śpiewem nie będzie i nie wzruszy serca, tak i sztuka niderlandzka przy najwyższym nawet artyzmie sprawić może tylko wrażenie pięknej umiejętności, ale nigdy właściwej sztuki, dla której podwaliną poezja. Sztuka holenderska, jakto już mieliśmy sposobność powiedzieć, nie własnego do dzieł swoich niewprowadza, prócz techniki i w niej też leży wysoka jej wartość i zasługa. Techniką odróżnia się jeden malarz od drugiego, nie myślami, nie natchnieniem, nie sposobem pojmowania zjawisk. O pojmowanie tu nie chodzi. Jak silniejsze, bystrzejsze oka lepiej pochwyci pewien kształt, ruch i barwę i przekaże je do wykonania ręce, tak znowu ręka dokładniej wyrzuca z większą

poprawnością odtworzy szczegół pochwycony przez oko. Cały talent da się zawrzeć w oku i ręce. Jeżeli refleksja w rzadkich tylko wypadkach przy pierwszorzędnym talentach na jaw występuje, to owe zdrowe warjactwo, bez którego niema poezji, gdyby się w Niderlandach znaleźć mogło, posłużyłoby chyba za materiał do jakiej satyry. Tak dalece społeczeństwo to przekładało zawsze rozsądek nad rozum, cierpliwość nad bohaterstwo, rzeczywistość nad marzenie.

Malarzy holenderskich podzielić można na grupy według przedmiotów, jakie na obrazach swoich przedstawiali. Są pomiędzy nimi malarze mórz i portów, malarze ulic, domów i dachów, malarze spraw i rzeczy kuchennych (ten dział rozpada się jeszcze na kilka podziałów) malarze kwiatów, wreszcie jak i we Flandrii artyści malujący życie w domu obywatelskim, w gospodzie, w chacie wiejskiej, na targu lub przed kościołem. Zdala od tych wszystkich stoją pejzażyści, ludzie, co uciekali od natury małej, jaką im dać mógł świat elegancki, karczma lub targ, do natury wielkiej, na którą składały się przestwór światła i niebo — wszystko, co przypomina Boga i obudza tęsknotę. Pejzaż holenderski jest najeżęściej smutnym.

Wyżej już przy życiorysach Jordaensa i Teniersa nakreślono szkic do charakterystyki obu szkół niderlandzkich — charakterystyki dla obu wspólnej. Rzeczywiście, malarstwo na północy i na południu Niderlandów ma jedno i to samo źródło. Siła twórcza, objawiająca się w stosunku artysty do zewnętrznego świata, co do rodzaju swego, jest taka sama w Amsterdamie i Leydzie jak w Antwerpii lub Gandawie. Obie szkoły dają światu malarstwo rodzajowe, malują wszystko, co je otacza, kładą główny nacisk na wykończenie nie na myśl i kompozycję. Takie są wspólne znamiona właściwego narodowego malarstwa Belgów i Holendrów. Ogólny genjusz narodowy, co z siebie sztukę taką wytwarzał, miał na swe zawołanie wiele drobnych talentów i właśnie ta wielość duchów twórczych, przy stosunkowej ich małości, to podobieństwo zachodzące między jedną a drugą indywidualnością, pozwalają zasumować wszystkie zdolności w jedno pojęcie „narodowych”. Talenta wyższe nie mieszają się z niższymi, które jak mrówki pracując równie jak one masą tylko znaczą, nie indywidualnościami swymi; potęgą zaś wyższych jest przede wszystkim własne ich *ja*. Mają one wiele przymiotów wspólnych z talentami niższymi, ale począwszy od pewnego poziomu wznoszą się w górę i w tym podnieślejším dziale swego istnienia należą do całej ludzkości. Najgłębsza ich treść, ta cząstka działalności artystycznej, która się dokonywa bez woli i wiedzy, pozostać mogła flamandzką lub holenderską, lecz talent nie dał się jej spętać i przykuć do dróg, którymi szły wielkie masy. Rubens, Rembrandt, Ruisdael, van Dyck przekroczyli ciasne szranki nałogu, charakter niderlandzki zespolili z ogólnie ludzkim. Przy kolosalności swojej Rubens mógł zostać najpierwszym przedstawicielem malarstwa flamandzkiego, jakkolwiek w całości prac swoich ani wartością, ani ilością pierwszeństwa ściśle flamandzkiemu duchowi nie oddał. Podobnego mu przymiotami pędzła i krewkością Jordaensa bez trudności nazwiemy „flamandem.” Gdybyśmy nazwę tę chcieli nadać Rubensowi, okazałaby się ona niesprawiedliwą i niedokładną. W Rubensie bowiem jest cząstka uniwersalna, jest snop światłości z owego genjuszu świata, z którym daremnie w sprzeciwieństwie zostaje wszelki *genius loci*.

Ostatecznie rozstrzelone promienie, wykąpowawszy się każdy w odmiennych warunkach bytu, wrócą do wspólnego ogniska.

Między holenderskim i flamandzkim malarstwem, niby dziećmi jednej matki, zachodzą różnice, z których główniejsze, o ile je z obserwacji wyciągnąć było można, w krótkości tu podajemy. W ogóle powiedzieć trzeba, że malarstwo na północy nie posiada werwy południowego. Ze względu na przedstawianą treść żaden z malarzy rodzajowych holenderskich nie zbliżył się do Teniersa. Prace Holendrów są flegmatyczne jak ludzie, co je tworzyli, ale, równie jak oni uparte, wrażają się w umysł przez moc swego wykonania. Ubieganie się o piękną formę i tu i tam niewielkie; sprawiedliwość wszakże nakazuje przyznać w ogóle wyższość Belgom. Koloryt prawdziwszy na północy, na południu żywszy. Wykończenie na południu ustępuje miejsca ożywieniu przedmiotu, na północy staje się głównem założeniem artystów. Sztuka zamienia się tam właściwie w technikę sztuki i w tej formie dosięga wysokiej doskonałości. Przedstawienie przedmiotu, silnie zależne od techniki, ale wyższe nad nią, będące po części już idealnym przymiotem sztuki, przeważa w Holandji jednakże tylko warunkowo. Obrazy rodzajowe: włóczęgi, chłopcy i karczmy Ostadych nie są piękne jak odpowiednie kreacje Teniersa młodszego. Zato bezwarunkową jest wyższość Holendrów w krajobrazie. Więcej oni i nieporównanie lepiej tworzyli w tej dziedzinie malarstwa niż ich współbracia południowi. Mogą wykazać takie nazwiska jak Cuypa, Pottera, Hobbemy, Ruisdaela, Berchema,—i bardzo wiele innych—kiedy tymczasem Belgowie prócz Brila i Brueghela, dwoma może jeszcze nazwiskami, a w ogóle wcale niewielką ilością dzieł zdołają się poszczycić.

Kolebką malarstwa niderlandzkiego było w XV wieku miasto Bruges, niedaleko od granic francuzkich, pierwszymi artystami, którzy przez dzieła swoje, a więcej jeszcze przez wynalazek czy też udoskonalenie farb olejnych przeszli do historii, są bracia Eyckowie obywatele wspomnianego miasta. W pół wieku po nich sztuka malarska zaszczerpiała się dopiero na północy w Leydzie, przyniesiona z Flandrji, z Brabantu. Mogło to być na dwadzieścia lat przed końcem piętnastego wieku, w tym samym czasie kiedy Kwentyn Matsys porzucił w Antwerpji kowalski młot swego ojca dla pędzla van der Weydena, będącego mu mistrzem, a Hugon z Leydy stawiał pierwsze kroki na drodze artyzmu. Matsys (1460—1531) dozwolił wybić się na wierzch obu w zarodzie jeszcze złączonym ze sobą kierunkom. Talent Matsysa nie był jednak tak wielkim, aby indywidualność jego artystyczna mogła wydać z siebie rzeczy zupełnie nowe i narzucić wolę swą całemu pokoleniu. W Matsysie spotykają się najpierwej znamiona odrębności, ale nie stworzył on wcale szkoły. Malowano jeszcze po nim zarówno w Antwerpji jak i w Leydzie według dawnych tradycji spotęgowanych przez ciągle stosunki ze sztuką włoską, które pędzlem swym podtrzymywali na południu: Jan z Maubeuge (Mabuse, ur. 1470 um. 1532) Bernard van Orley uczeń Rafaela, (ur. 1471 um. 1541) i Franciszek Floris (ur. 1520 w Antwerpji um. 1570), na północy zaś Jan Schoorl, (zmarły w Utrechie w r. 1562), Heemsker naśladowca Michała Anioła i Goltzius: wszystkie te talenta mają dziś historyczne prawie tylko znaczenie. Szczep włoski nie mógł się przyjąć na drzewie niderlandzkim, ciągle usiłowania, ustawiczne kuszenie się o piękno idealne, doprowadziły wreszcie do manjery, przeciwko której

w końcu XVI wieku podniosła się reakcja. Wiemy, że w Holandji ukoronował ją Rembrandt, w Belgji Rubens: dwa wielkie, zdaleka już witające wędrowca, posągi. Wiek siedemnasty jest wiekiem złotym sztuki niderlandzkiej. W pierwszych trzydziestu latach tego wieku na północy wyrósł cały zastęp malarzy, w drugie trzydzieści lat później wzmożniły i uzupełniły go nowe talenta nagłe, co rok, co parę lat zjawiające się.

Przy takim współpracownictwie sztuka holenderska mogła być swój przeciągnąć do początków XVIII wieku. Na południu ognisko jej daleko prędzej się wypaliło. Ostatni dziesiątek lat w wieku XVII jest już świadkiem upadku. Teniers nie miał już godnego siebie następcy. Po nim w XVII stuleciu, zdarzają się jeszcze talenta w krajobrazie, ale nie ma ich już na polu prawdziwie flamandzkim, w humorystyce. W obecnym wieku ze wskrzeszeniem sztuk w Niemczech i Francji rozpoczyna się nowy rozwój artyzmu w Niderlandach *).

Leyda miała takie znaczenie na północy, jakieśmy na południu przyznali Autwerpji. W niej ujrzał światło dzienne Rembrandt—ona jest miastem rodzinnem trzech artystów, których tu krótkie życiorysy podajemy. Dow, Metsu i Mieris stanowią jak gdyby odłamy jednego wspólnego talentu i nawzajem się uzupełniają; najwybitniejszy z nich Dow najlepsze przymioty swoje przekazał [dwóm innym; a to, czego zbrakło jemu samemu, mógł znaleźć w obu swych uczniach. Wszyscy trzej należą do klasy malarzy zwanych „Małymi mistrzami”, jeśli nazwą tą oznaczymy twórców wykonywających po mistrzowsku to, co jest małością w sztuce, nikt nam nie zaprzeczy słuszności. Dow i dwaj jego uczniowie oprócz wspólności wiedzy i metody malarskiej mają jeszcze jedną między sobą spójnię przez kierunek w jakim się na zewnątrz zwracają. Wszyscy trzej są malarzami wyższego towarzystwa; stronią od zwady ulicznej, karczmy, od brzydoty, w której pięknem może być samo chyba tylko życie. Mieris nieraz okupując przyjaźń swą ze Steenem odwiedza brudną jaką gospodę, puszcza wodze pędzlowi, nigdy jednak nie przekracza granicy pewnego tonu towarzyskiego, w którym nawet przy największej swawoli utrzymać się było można. Mieris wraz z Metsu są tak wierni salonom, bawialni i budoarowi w domu obywatelskim, że malarstwo ich z tego powodu można nazwać konwencjonalnem. Dow najeczęściej ze wszystkich wybiera sobie przedmioty po za życiem wyższego towarzystwa, jest więcej ro-

*) Mając wkrótce powrócić do sztuki włoskiej, nie mogliśmy zaniechać dorzucenia tych kilku rysów do charakterystyki utworów, z którymi na długi może czas rozstać się nam wypadnie. Przy szczupłym i do systematycznego przedstawienia rzeczy wcale nienadającym się zakresie niniejszego tekstu, wszystko to co się o artystach niderlandzkich w pierwszym tomie Muzeum powiedzieć będzie mogło, w najlepszym razie da tylko pewne wyobrażenie o samej sztuce, jako gotowym już wytworze ducha, ale nie wykaże dróg, jakimi ten duch do niej doszedł. Podanie jedynie tylko kilku nazwisk i dat, zamiast zwięzłego obrazu historycznego, tłumaczy się obfitością materiału, jakiego dostarczyły zjawiska pojedynczych talentów i koniecznością ujednotomienia ich, tak aby, opisane, jak najmniej z właściwego sobie charakteru utraciły. Dla indywidualizowania arcyzmów mogliśmy ze wszystkich związków najdalej sięgającego powinowactwa, wziąć tylko te, które stwierdzały bezpośrednio przejście jednej siły, jednego talentu w drugi. Właściwy rozwój historyczny sztuki pozostał nietkniętym. O ile na to rozmiary wydawnictwa pozwolą, będziemy się starali w następnych tomach brak ten wypełnić.

dzajowym. Przekłada pojedyncze postacie nad grupy. Porównany z Mierisem, którego „książęciem swych uczniów“ nazywał, ma znacznie mniej od niego energii; to mu jednak nie odbiera zasługi wybornego malowania ruchów i wrażeń. Postacie typowe pisarzy, dentystów, straganiarek, kucharek, służących, woźnych i t. p., na obrazach jego występują z rzadką sumiennością i prawdą wykonania. Pierwszy z tych przymiotów nie mieści jeszcze w sobie pierwszego, można bowiem być sumiennym wykonawcą, a złym artystą. Dow jest mistrzem techniki malarskiej i pod względem technicznym pierwsze w Niderlandach po Rembrandzie zajmuje miejsce. Ekspozycja t. j. zewnętrzne wystawienie przedmiotu według wymagań prawdy nie realnej ale artystycznej, dochodzi u niego do wysokiego stopnia doskonałości. Sumiennosc Dowa była plagą, dla osób, które los skazał na portretowanie się u niego. Artysta lubił zdejmować wzory z postaci, które mu do pozucia artystycznego przypadły, ale chwycić ich nie umiał—co było mu niemalą niedogodnością. Obrazowania cierpień unikał, fizyczne dobrze jednak przedstawiać potrafił. Przekonywa o tem obraz *Kobiety umierającej*, umieszczony w katalogu Luwru pod nazwą „femme hydropique“. Obok *Czytania Biblii* jest to utwór uważany za jeden z najlepszych Dowa.

Wiadomości z życia **Gerarda Dowa** są skąpe i niedokładne. Stałej daty narodzin jego oznaczyć niepodobna. Niektórzy podają rok 1598, opierając się na podznaczeniu wspomnionego przed chwilą obrazu z galerji Luwru; najbardziej uznanym jest rok 1613. Marggraff w katalogu Pinakoteki mnichowskiej przyjmuje r. 1607. Opiera się on również na liczbach wypisanych przez samego artystę, ale pod własnym już portretem. Według tego podpisu Dow w r. 1663 miał lat pięćdziesiąt sześć. My idziemy za wersją ogólnie prawie przyjętą. Ojciec Dowa malował podobno na szkle, mógł zatem początki malarstwa, ale bardzo niedokładne, udzielić synowi. Młody Gerard właściwie uczył się rysunku u Bartłomieja Dolendo, malowanie na szkle u Piotra Kowenhovena. Wszystko to ukończył do 15 roku życia, bo w r. 1628 widzimy go już wstępującego w progi młyna van Rynów, po naukę do 22-letniego Rembrandta.

Nie umiemy powiedzieć: jak długo trwała nauka u Rembrandta. Bez żadnej wątpliwości nie przerwało jej wcale przesiedlenie się mistrza do Amsterdamu, gdyż w pracowni, jaką von Ryn założył sobie w tem mieście, Dow występuje jako uczeń i dwuletni czas pobytu w Leydzie wydaje się zbyt krótkim na wykształcenie malarskie. Największe miasto Holandji dawało też najwięcej zarobku artystom, a pobudka ta jeżeli głównie skłoniła Rembrandta do zmiany miejsca, nie była później obojętna, i dla Gerarda, który po ukończeniu nauki ożenił się i założył sobie własną pracownię. Stosunek z mistrzem nie prędko się rozzerwał, owszem, trwał długie lata; każda strona przynosiła do niego to, co była winna drugiej: Dow uszanowanie, do jakiego miał prawo najpierwszy malarz w swym narodzie; Rembrandt zaś uznanie wysokich zdolności, których przecież uczniowi swemu nie nadał. Stanowiły one jego własność, a jeśli z tego tytułu mógł na kogo jaki splendor spłynąć, to chyba tylko na los, który tych zdolności użyczył.

Wpływ Rembrandta na Dowa przejawia się przedewszystkiem w wyrazistości przedmiotów oddawanych pędzlem. Z tej jednej tylko okoliczności można już oznaczyć epokę

w której kształcił się Dow. W latach pomiędzy r. 1628 a mniej więcej 1640 estetycy mieszczą pierwszy perjod działalności Rembrandta; perjod ten odznacza się przymiotami właściwymi Dowowi, który rzeczywiście kształcił się u van Ryna przed r. 1640. Znamy już śmiały pochód genjuszów rembrantowskiego po drodze doskonalenia się; wiemy, że dopiero druga epoka objawiła całą jego indywidualność i ogrom. Wszystko przez co Rembrandt jest oryginalnym, niepodobnym do nikogo, nienaśladowanym, malarzem odrębnego zupełnie stylu, przez co jest jak najgłębiej *sobą*: wystąpiło dopiero w drugiej epoce artystycznego jego żywota. Ale wtedy Dow nieulegał już wpływowi mistrza. Czyliżby temu przypisać należało pewną małość, jaka się w jego całych postaciach i grupkach przebija — zwłaszcza w rzucanych z daleka, pewien brak, nie w perspektywie powierzchniowej, bo Dow był umiętnym artystą, ale w samym powietrzu, które niedostatecznie u niego przejmuje jedne tony drugimi, jak gdyby było zbyt rozrzedzonym, bezsilnym? W kolorycie Dow pozostał daleko poza mistrzem i przy całej poprawności swojej, a może właśnie skutkiem niej, jest malarzem bez stylu. Jeden z estetyków zwraca uwagę na pewną minjaturowość w jego obrazach i tak stosunek Dowa do Rembrandta określa: „Talenta te stoją na antypodach, genjusz Rembrandta polega na głębokości wyrażenia, charakterze ruchów, oryginalności efektów. Z tego wszystkiego Dow nie posiada.“ Estetyk dalej jeszcze zachodzi i zapytuje: „Czy cierpliwa, powierzchowna zręczność nie jest właśnie wprost przeciwną samodzielności wypływającej z wrażeń głęboko w duszy wyrytych?“ Zdaniem jego sprzeczność istnieje nie tylko w natchnieniu ale i w wykonaniu. Gdybyśmy to przyjęli, znieslibyśmy pokrewieństwo stale dotychczas stwierdzane i wyrządilibyśmy krzywdę Dowowi. Oba talenta mogą być na antypodach, ale tylko w przyszłości.— W wykonaniu Dow daje formy jakie wziął od Rembrandta. Malarstwo jego zwane samodzielnem w gruncie rzeczy od naśladowanego żadnem się piętnem stanowczem nie wyróżnia i owszem jest tylko wydoskonaleniem pierwszego. Dow uczynił rozbrat z fantastycznością, z pięknym nieładem, z pozornem zaniedbaniem, z powietrzem i światłem Rembrandta, ale pozostał przy sposobie malowania wskazanym mu przez mistrza. Niepospolite zdolności dozwoliły mu własną siłą wykształcić to, co wyniósł z nauk Rembrandta i o tyle malarstwo jego późniejsze nazwać można samodzielnem. Od pierwiastkowego jednak artyzmu van Ryna różni się ono stopniem tylko, nie istotą.

Najświetniejszy okres działalności Dowa przypada pomiędzy lata 1650 i 1665, Artysta przebywał wtedy w Leydzie. W tym czasie powstała *Chora kobieta*, wspomniana już wyżej, *Pustelnik czytający biblię* w Dreźnie, *Lekarz w oknie* w Belwederze i inne, których rzeba wszędzie szukać tylko nie w rodzinnem mieście artysty; tam ich bowiem wcale już niema! Nie mało utworów Dowa zabrali synowie Albjonu w zamian za worki złota; pomimo to posiadają ich dość jeszcze Niemcy i Holandja, nawet Luwr i Madryt. Najwięcej i najlepszego Dowa znaleźć można w Dreźnie. Tamtejsza Galerja równie jak Pinakoteka w Monachium posiada parę własnych portretów artysty. Twarz na nich wcale nie piękna. W Dreźnie znajduje się ostatnia, a przynajmniej najpóźniejszą datą oznaczona praca Dowa. Dentysta ukazuje z tryumfem zęb, który tylko co wyrwał swej ofierze—dzieło znakomicie wykonane. Galerja drezdeńska mieści kilka drobnych utworów Dowa

z efektownym zastosowaniem światła w nocy. Wiadomo, że Holendrzy kochali się w tego rodzaju malowidłach i jednemu z nich nawet Włosi dorzucili do nazwiska przydomek *dalle notti* *). W pięć, według innych w ośm lat po wymalowaniu *Dentysty* w r. 1677 lub 1680 śmierć zapukała do drzwi pracowni w Leydzie i wypłoszyła z niej cichego, sumiennego, do ideału cierpliwego artystę. Potomstwo jego nie dostarczyło żadnego nazwiska do historii sztuki.

Gabryel Metsu najwyżej niekiedy ze wszystkich trzech artystów ceniony, najskąpiej obdarowanym został przez Hubrakena, malarza i historiografa malarstwa niderlandzkiego (1660—1719) wspominkami z życia. Urodził się w r. 1615, naukę pobierał u Dowa i Terburga. Gerard Terburg albo Ter-Borch (1608—1681) malował wyłącznie tylko „Konwersacje“ w bardzo drobnych rozmiarach, dziś gorliwie poszukiwane przez zbieraczy. Malarstwo jego miało więc za przedmiot to samo, w czem objawiła się sztuka Dowa i dwóch jego uczniów. Po zamieszkaniu w Amsterdamie Metsu zaczął naśladować Rembrandta i stworzył w stylu poważnym, mistrzowi temu właściwym, trzy czy cztery obrazy, okazujące całą różnicę pomiędzy genialnością i zwyczajnym uzdolnieniem. Edukacyjny stosunek Metsu do Steena, który także był malarzem konwersacji, ale komponował je nieco jaskrawiej niż inni mistrzowie, równie jak przypisywana im obujemna przyjaźń, ulegają wątpliwości. Życia Metsu wcale nie znamy. Oprócz dat powyższych, mamy jeszcze przybliżoną datę śmierci: nastąpiła ona po r. 1667,—rok ten znajduje się jeszcze wypisany na jednym z obrazów artysty—i prawdopodobnie przypadła w r. 1669.

Metsu jest specjalnie malarzem życia obywatelskiego w Holandji. Życie to dostarcza mu przedmiotów najlepiej traktowanych, najwdzięczniejszych, najbardziej rodzajowi jego talentu odpowiadających. Metsu nie wychodzi nigdy z granic konwenansu; niekiedy jest dowcipnym, prawie zawsze eleganckim. Pod tym względem stoi wyżej od Dowa, który więcej posiadając sumiennej prawdy mniej miał swobody wewnętrznej, a stąd i wdzięku. Najlepiej udawały mu się postacie i twarze kobiet. Metsu jest tak dalece malarzem konwencjonalnym, że z obrazów jego możnaby naszkicować opis ubiorów, zwyczajów, obyczajów wyższej klasy towarzystwa holenderskiego. Żadnego tam z główniejszych rysów nie zbraknie. Zabijająca powolność temperamentu holenderskiego—doskonale na obrazach jego występuje. Metsu nie oddawał się wyłącznie tylko malowaniu przedmiotów konwencjonalnych. Z pędzla jego wyszło wiele dobrych utworów rodzajowych:—straganów, targów i kuchni. Kilka z pomiędzy takich obrazów uważać można za ważniejsze prace artysty. Celował w przedstawianiu zwierzyny, natury martwej. Dla popisu stworzył raz dzieło, w którym pomieścił pejzaż, ciało nagie, zwierzynę, zbroję i postać charakterystyczną; chciano w tem widzieć dowód wszechstronności talentu. Najznakomitsze obrazy Metsu ze wszystkich galerji publicznych mieszczą w sobie Muzeum Luwru i Galerja Dre-

*) Gerard Honthorst ur. 1592 1666 W tym samym rodzaju malował Elzheimer.

zdeńska. Na pierwszym miejscu w rzędzie prac Metsu stawiane są: *Targ w Amsterdamie* (w Luwrze). *Śpiący rycerz* (niegdyś w zbiorach kardynała Fesch). Z galerji prywatnych najczęściej posiadają angielskie. Są tam dzieła wysokiej wartości, jest parę portretów samego artysty. Liczba wszystkich obrazów Metsu dochodzi do stu trzydziestu.

Charakterystyki malarstwa Metsu podawać nie będziemy. Znamiona wspólne znajdują się przy Dowie, z którego, mimo znaczenia przypisywanego Terburgowi, artysta najczęściej zaczerpnął. Różnice indywidualne sprowadzićby można do kolorytu i tego co w malarstwie specjalnie „pędzlem” nazywamy. Pod obu temi względami równie jak Dow daleki od Rembrandta, Metsu, zdaniem Blanca, prześcignął swego nauczyciela. W początkach był chłodnym jak Terburg, później nabierał coraz więcej ciepła, aż wreszcie nie tylko zbliżył się do Dowa, ale przez porzucenie odcieni złotych nadał kolorytowi swemu lekkość i jasność jakiej nieznajdujemy u ucznia rembrantowskiego. We władaniu pędzlem Metsu nie zdradza nigdy nieśmiałości upatrywanej słusznie w artyzmie człowieka, który był jego przewodnikiem.

Franciszek Mieris, zwany starszym, urodził się w r. 1635. Ojciec jego był kamieniarzem w Leydzie. Dziecko objawiające weześnie ochotę do malarstwa, oddał na naukę, do Toorenvlieta, który w rodzinnem mieście Franciszka uprawiał sztukę malowania na szkle i był dobrym rysownikiem. Ztamtąd, według świadectwa Hubrakena, przeszedł Mieris do pracowni Gerarda Dowa, skąd go postanowienie ojca po paru latach przerzuciło do malarza historycznego Adama van Templa. Wrodzona skłonność odniosła jednak przewagę nad wolą rodzicielską i po krótkiej nieobecności Franciszek powrócił dla ostatecznego już wydoskonalenia się na dawne miejsce. Dow, jak wyżej nadmieniono, dawał Mierisowi zaszczytną nazwę „książęcia swych uczniów”. Nazwa ta bogdaj czy nie rozstrzyga kwestji pierwszeństwa pomiędzy Mierisem i Metsu. Należałoby przynajmniej uwzględnić ją przy wydawaniu sądów o obu artystach. W pośród utworów powstałych w rodzaju Dowa jednym z najlepszych jest *Uczony* dokładnością wykonania i spokojem niezem od dzieł nauczyciela nie różniący się.

Namowy przyjaciół sprawiły, że Mieris porzucił Dowa wczesniej może niżby to był uczynił, gdyby szedł ze własnym popędem—i założył pracownię na swoją rękę. Dni próby przebył szczęśliwie. Wszedł w stosunki z arcyksięciem Leopoldem protektorem Tieniersa i Crayera, z W. księciem Toskańskim, z wielu panami możnymi i umiał się tak dziełami swemi podobać, że je sobie wydzierano, płacąc za obraz niewielki po tysiąc talarów bitych, co na tamte czasy, wysokie stanowiło, wynagrodzenie. Jakkolwiek pracowite wykończanie nie pozwalało na liczną produkcję, Mieris miał wszakże ze swej sztuki korzyści materialne, jak wiadomo nie zawsze z idealnemi w parze chodzące i przy umiarkowaniu mógł być w domu swym zaprowadzić dostatek, życiu nadać ład moralny, — a kto wie czyby w takich okolicznościach i talent nie wdarł się w końcu na szczyble z którychby mu już niedaleko było do samego nawet Rembrandta. Lecz nieumiarkowanie,

zbytek, rozpusta, zniweczyły te dobrodziejstwa jakie dać może artyście pewna summa środków materialnych. W domu po ucztach zbytkowych długie dni głodu, na talencie wpływ Jana Steena (*) wielkiego libertyna w życiu i w sztuce, wpływ jak kamień do dołu ciągnący. Ożenienie się w młodym jeszcze wieku nie było żadną tamą przeciwko złemu. Przeciwnie, ciągle piekło w domu rozżarzane przez eną połowicę niemało przyczyniło się do tego, że Mieris szukał jak najwięcej towarzystwa po za domem. Podobnych okoliczności łagodzących winę mężczyzny kobiety nigdy nieuznają; nie chcą czy też nie mogą ich zrozumieć, będąc z instynktów swych skłonniejszemi do kochania niż do sprawiedliwości.

Niejedna anegdota łączy się z tym trybem zdomowego życia jego skutków. Gdy raz artyście, w więzieniu za długi osadzonemu, radzono, aby wzięwszy się do pracy obrazem otworzył sobie drzwi więzienia, odpowiedział że przy świetle wpadającym przez okna zakratowane nie umiałby nawet wzięść pędzla do ręki. Rzeczywiście, dobrze tą odpowiedzią usposobienie swoje określił. Była to natura, dziwnie jak na Holandję żywa, pełna wewnętrznej swobody. Twarz jego miała w sobie coś z van Dycka i w duszy może dopatrzyćby się dało niejedno podobieństwo. Prawdziwie, w zdumienie wprowadza to życie rozrzućne, hulaszce, nieporządne, w jak najgorszym towarzystwie, zestawione z pracą i cierpliwością przy stalugach, z drobiazgowością wykończenia, z wdziękiem jaki Mieris wlać umiał w swe obrazy. Artysta przywykły w życiu do scen rubasznych, karczemnych, w sztuce, z wyjątkiem kilku płócien, z których jedno w Pinakotece, nie w tak zwanem malarstwie ludowem; lepiej powiedzmy, gminnem nie stworzył. Patrząc co wieczór nieomal na twarze ohydne, porozsadzane przez wszystkie szlachetne i nieszlachetne trunki, nie tylko że ich w obrazach swoich nie odtwarzał ale nawet przeciwnie w rysunku swym zdradza dążenie za piękną formą i jest jednym z niewielu, bardzo niewielu malarzy niderlandzkich, którzy jeśli nie z rozumu to z poczucia rządzą się zasadą, że prawda połączona z pięknem trwalszą jest w sztuce i lepiej wymaganiom jej odpowiada niż wydarta na oślepie z życia i żywem wprowadzona w ramy arcyzmu.

W sporze o wyższość talentów i prac obu uczniów Dowa zdania są bardzo podzielone Blanc nie stanowczo nie orzekając, radby jednak postawić Mierisa na niższym stopniu Metsu na wyższym. Do sporu można by tu przyrzucić jeszcze kilka uwag. Jako technik w sztuce Metsu ma pierwszeństwo przed Mierisem. Jako kompozytor, rysownik, artysta powinien ustąpić miejsca swemu współuczniowi. Tę śmiałość, jaką Blanc przyznaje Metsu w prowadzeniu pędzla, Mieris posiadał w zarysach. Dowodzą tego pozostałe po nim wcale nie liczne zbiory pysznych szkiców i wykończonych już rysunków.—Może nie miał Mieris takiego miłego kolorytu jak Metsu, musiał jednak mieć barwy żywe, pełne, umiejętnie łączone, skoro sam Blanc na widok jednego z jego obrazów w galerji drezdeńskiej wpada w zapał i nazywa utwór arcydziełem. Mieris umiał wlewać w postacie swoje silniejsze, że

(*) Jan Steen ur. 1636 zm. 1689 r. był zdolnym malarzem obyczajowym. Heine lubił go nadmiarę — bo był trochę do niego podobnym. Steen tak się w szynku rozmiłował, że został szynkarzem, ale wszystko przez zbytne przywiązanie do swego towaru stracił i musiał wrócić do praktyki u obcych.

tak powiemy, życie; pomimo małych rozmiarów, ludzie w jego obrazach żyją, trzymają się własną swą siłą, a nie zawsze można to powiedzieć o figurach Gabryela Metsu. Dla ożywienia kompozycji Mieris rzadziej daleko niż autor konwersacji ucieka się do takich środków jak wprowadzenie pieska pokojowego, z którym widz co drugi obraz spotykać się musi. Pod względem technicznym Mieris umiał nieporównanie lepiej od Dowa i Metsu malować draperje, lecz umiejętności tej zbyt często nadużywał.

Najlepsze obrazy Mierisa znajdują się w Dreźnie. Tam można zobaczyć jego *Pracownię*, *Kabalarke*, *Trębacza*, *Toaletę damską*. Pinakoteka posiada *Zemdlenie* nazywane „Chorą kobietą Mierisa”—obraz w swoim rodzaju znakomity. Belweder ma pyszną *Sprzedaż materji jedwabnych* i *Lekarza badającego puls*. Obrazy Mierisa można zobaczyć w Luwrze, nawet we Florencji. Wiele ich posiadają, obyczajem swoim, Anglicy.

Mieris miał powierzchowność bardzo ujmującą. Własnych portretów artysty, oddzielnych i włączonych w kompozycje, możnaby do dziesięciu naliczyć.

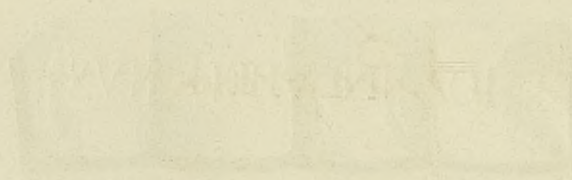
Umierając w roku 1681, Mieris zostawił po sobie dwóch synów: Jana i Wilhelma. Obu kierował na malarzy, ale tylko ostatni, starszy, był rzeczywiście artystą. Niektóre jego malowidła w Pinakotece, Belwederze i Luwrze są nawet piękne. Po większej części malował w rodzaju ojca, oddając pierwszeństwo figurom pojedynczym nad gruppami. Jego syn Franciszek, imiennik dziada, żył już w XVIII w., był trochę malarzem, ale głównie pracował nad historją. Dzieła historyczne tego Mierisa wylicza Blanc. O kilku obrazach wspominają katalogi galerji niemieckich. Przy nazwisku dodawany jest starannie przymiotnik „młodszy”. Zbyteczna ostrożność!

KONIEC TOMU Igo





IOANNES BELLINVS





N. Berchem.





BÈVECHEL



DRAÏER-



ANNA



Ant^o vandyck





Frans de Vriendt.,
(Frans floriss.)

F





Giorgione.





Pordenone.



1887/1888



Pietro Paolo Rubens





DAVID TENIERS

D



WYDZIAŁ

10



Ticianus



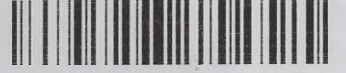
S. 61



IACOBVS TINTORETVS. F.



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



IV-302042

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298750