

MUZEUM

Sztuki Europejskiej

Tom II.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298751



MUZEUM
SZTUKI EUROPEJSKIEJ
ZBIÓR
CELNIEJSZYCH OBRAZÓW GALERYJ EUROPEJSKICH

W KOPJACH NA STALI.

ŻYCIORYSY I PORTRETY MALARZY

PRZEZ

S. K.

g. 20

TOM II.

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

WARSZAWA.

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

1872.



IV-302043

~~III. 14994~~

Дозволено Цензурою

Варшава, 25 Октября (6 Ноября) 1872 г.

w Drukarni S. Orgelbranda Synów, w Warszawie, ulica Bednarska Nr. 20.

~~Akc. Nr.~~

K-3842 / 54

ВРК-В-283/2024

OBJAŚNIENIA

Rycin na stali i portretów

POMIESZCZONYCH W TOMIE II-im

MUZEUM SZTUKI EUROPEJSKIÉJ

ułożone w porządku alfabetycznym nazwisk malarzy.

Andrea del Sarto. Rodowa nazwa Vannucchi. Był synem krawca, stąd otrzymał przezwisko. Urodzony we Florencji 1488 roku. Przeznaczony na złotnika został wcześniej przez zdolności swe malarzem. Początków pobierał u Jana Barile i Kuźmy (Cosimo) Roselli, jednego z twórców najdawniejszych fresków kaplicy Sykstyńskiej. Sam kształcił się na freskach Masaccia i Ghirlandaja; udoskonalał pędzel swój przez pilne wglądanie w dzieła Leonarda i starszego od siebie współlucznia Fra Bartolomea. Znał też antyki i formy ich nieraz naśladował. V. jest malarzem pierwszej wielkości, uważany za najlepszego kolorystę we Florencji, poprawny w rysunku i kompozycji, otrzymał nazwę zaszczytną „Senza errori.“ Andrea malował wyłącznie prawie obrazy religijne farbami olejnymi, lub *alla tempera*. Są wszakże i jego freski we Florencji, najlepszy — *Madonna del Sacco*, — w kościele dell'Annunziata. Obrazów olejnych najwięcej posiada Pitti. W Muzeum Berlińskim znajduje się sławna *M. B. w Chwale*, wyższa od obrazu, który tutaj podajemy. Wiele oblicz na obrazach A del S. przewyższa pięknnością rafałowskie i inne współczesne. Kompozycje są zawsze poważne, rozumne, szlachetne, idealnie pojęte. A. del Sarto przez nieszczęśliwe małżeństwo wiele sobie zgrywał — żona jego, zalotna Lukrecja della Fede, często służyła mu za model do obrazów. Przebywał czas pewien na dworze Franciszka I-go. Zmarł we Florencji na zarazę w roku 1530.

1. **Złożenie do grobu**, obraz Belwederu. Podobnej treści obraz w Pitti. M. B. bolejąca nad śmiercią i dwaj aniołowie. Tło ze skał; jeden anioł w głowach, drugi u nóg. M. B. w samym środku.

v. Balen Henryk. Portret przy końcu tomu przedstawia Henryka van Balen, ojca. Pochodził on z rodziny, która od XV-go wieku wydawała Anwerpii artystów. Data urodzenia niepewna, prawdopodobna 1560. V. B. studiował malarstwo włoskie na gruncie, z zamiłowaniem przerysowywał antyki: ani jedno, ani drugie nie pozostawiło śladów w jego artyzmie. W rodzinnem swem mieście Antwerpii, malował obrazy religijne i mitologiczne. Nie zarobił sobie niemi wszakże na wielką sławę: jest zimny i płaski. Zmarł w Antwerpii roku 1632. Zostawał w stosunkach z Rubensem. Trzej jego synowie: Henryk, Jan i Kasper byli równie jak i ojciec malarzami.

Both Jan. Pejzażysta Holenderski. Żył od roku 1610—1651. Urodził się w Utrechcie, uczył się początków u ojca, który uprawiał malarstwo na szkle, następnie u Abrahama Bloemarta (1567—1647). Był we Włoszech i upodobawszy tu sobie Lotaryńczyka (Claude Lorrain) zaczął go naśladować. Krajobraz G. Drezdeńskiej Nr. 1272:

2. **Wieczór** jest owocem tych dążeń. Drugi plan, daleka perspektywa, czystość powietrza i światła — przypominają mistrza wziętego za wzór. Jest to jeden z najlepszych w ogóle pejzaży; znakomite w nim oświetlenie. Przedstawia spotkanie dwóch dragonów pa-

piezkiech z połowym wsi w okolicach Rzymu. Figury dorabiał brat Jana Andrzej, który był stałym jego współpracownikiem, a naśladował Piotra Laera (Laar 1595—1655) zwanego przez Włochów „Bamboccio,” malarza życia gminnego.

Chodowiecki, Daniel Mikołaj. Pochodził z rodu dyssendentów wielkopolskich, którego jedna odrośl się ustaliła w drugiej połowie XVII-go wieku w Gdańsku. Ojciec, Bogumir (Gotfryd), dziad i pradziad, występują jako kupcy gdańscy. Wątpliwość o swem pochodzeniu rozstrzyga sam Ch. i wyraźnie nazywa się polakiem. Biblioteka jagiellońska przechowuje odpowiedni dokument (list do jednego z profesorów uniwersytetu). Ch. urodził się w Gdańsku w roku 1726. Przeznaczony do stanu kupieckiego, nie otrzymał wykształcenia artystycznego i może być prawdziwie nazwany autodydakta. Pierwsze wskazówki odebrane od ojca i ciotki nie wystarczały na wyrobienie artyzmu; Ch. własnym staraniem i próbom, własnym studjom i obserwacji zawdzięcza pełny swój rozwój artystyczny. Ojciec wprowadził go jeszcze w latach dziecińczych w malowanie minjatur; odtąd Ch. nie dał się już odwieść od sztuki i przez ciągłą pracę, mimo zajęć kupieckich, coraz bardziej się doskonalił. W roku 1754 porzucił zawód tak niezgodny ze swem powołaniem i wziął się już szczerze do malarstwa i rytownictwa; w tem ostatniem doszedł do wysokiej doskonałości, wykształciwszy sobie poprzednio rysunek pod kierunkiem Rodego. Jako rytownik był niestrudzonym w pracy, przeobfitym. Rylec jego wydał do trzech tysięcy rycin. Najlepszy, największy zbiór znajduje się u pana Pawlikowskiego w Medyce. Z Berlina, gdzie od roku 1743 stale mieszkał, zarzucał rysunkami swemi całe Niemcy; nie było książki ilustrowanej, któraby karty jego nie posiadała. Zyskawszy sobie wielki rozgłos w Niemczech, stanął tak wysoko w uznaniu u dworu pruskiego, że gdy umarł Rode, nie znaleziono godniejszego po nim następcy nad Ch. i jemu też urząd prezesa akademii sztuk pięknych w Berlinie ofiarowano w roku 1797. Sędziwy artysta cztery lata tylko na prezesostwie tem zostawał, zmarł w roku 1801. Ch. był głównie rytownikiem, a treść do sztuki swojej czerpał przeważnie z życia, z ludzi i rzeczy niemieckich. Wielka szkoda, iż go do Warszawy sprowadzić nie umiano. Ilustrował w sposób wyższy, szlachetny obyczaje, występował jako moralista: kierunek ten przejęła jego córka Zofja vel Zuzanna, żona Henry, która również poświęcała się sztuce rysunku i malarstwa (1764—1819). Pan Łepkowski nie bez zasady zestawia Ch. z Hogarthem. Z utworów olejnych Ch. najgłówniejsze jest *Pożegnanie*, znanej ofiary prawa francuzkiego, *Calasa z rodziną*, znajdujące się w Muzeum berlińskim. Z tego samego muzeum pochodzi:

3. **Ślepa babka.** Przedstawiająca grono młodzieży, która zabawia się grą towarzyską w ogrodzie z pięknie rysującymi się drzewami. W sposobie przedstawienia widać jakąś manierę, sztywność i minjaturowość postaci. Obraz wszakże nie bez wartości.

Claude Lorrain. Wraz z Poussinem Mikołajem, twórca pejzażu idealnego zwanego historycznym lub bohaterskim. Dotychczas zdaje się, nikt go w darze idealizowania natury z zewnątrz nie prześcignął. Claude Gelée urodził się w Champagne w Lotaryngji w roku 1600. Własną pracą, bez wykształcenia nawet elementarnego, stworzył sobie podwoje sztuki. Kształcił się w Rzymie i Neapolu. Działalność swoją głównie w Wiekuistem mieście rozwijał. Z okolic jego najwięcej widoków zdejmował, w niem miał szkołę i pobyt do skonu nastąpionego w roku 1682. Przejęty uczuciem wzniosłości, w niej szukał piękna i naturę przyoblekał w królewski majestat. Takim uroczystym, podnoszącym duszę spokoju pejzaż u jednego tylko Claude Lorrain'a oddycha. Ruysdaël jest głębszy, bardziej sentymentalny, wydobywa piękno z wnętrza natury; Claude je w naturę wprowadza. Obaj są wszakże idealistami. Claude Lorrain zjednał sobie nazwę „Rafała pejzażu.” Dzieł jego najmniej jest tam, gdzieby ich najwięcej być powinno: w Włoszech i Francji. Chcąc je widzieć, trzeba jechać do Anglii. Jednym z najlepszych obrazów jego na kontynencie jest:

4. **Krajobraz** w Muzeum berlińskim. Pyszna grupa drzew i góry w oddaleniu. Scena w Grecji: Dyana oddaje Hipolitowi ukochaną Aryceę. Bogini, z łukiem na plecach, wiedzie za sobą mitologicznego psa gończego.

Cignani. Karol. Z rodu hrabiów Cignanich w Bolonji. Urodzony w roku 1628. Uczeń wdzięcznego Franciszka Albano; przez niego wszedł na tory Rafaela, Correggia i Tycjana: jak wszyscy podówczas tak i on był eklektykiem. Jest to ostatni dobry malarz

epoki akademickiej, którą rozpoczęli byli Caraccowie. Grzeszy tylko niepoprawnością rysunku. W późnej już starości papież Klemens XI-ty zamianował go prezesem akademii w Bolonji. Cignani zmarł w Forli w roku 1719. Obraz:

5. **Zona Putyfara** z galerji drezdeńskiej (Nr. 528) cieszy się wielkiem powodzeniem. Dobry w nim światłocien. Patryarchę Izraela i władczynię Egiptu przedstawił Cignani w tej samej scenie uwodzenia, w całych postaciach, na obrazie przechowywanym w Kopenhadze.

Dolci Karol (krótka wzmianka w objaśnieniach do tomu I-go). W tomie II-im znajdują się staloryty z dwóch jego obrazów:

6. **Córka Herodyady**, Salomea, niosąca Herodowi głowę Ś-go Jan Chrzciciela. Utwór powabny, ale pozbawiony właściwego charakteru. Gal. Drezdeńska, Nr. 61.
7. **Chrystus dziecięciem**. Wdzięczny portret chłopca z niewieścim prawie wyrazem, trzymającego piękny bukiet kwiatów. Pinakoteka mnichowska. W tej samej galerji jest lepszy jeszcze, w podobnym tonie trzymany obraz *Diewczę z barankiem*. Dolci chciał w obrazie tym usymbolizować niewinność.

Dow Gerard. (Życiorys w tomie I-ym. Portret artysty w drzeworycie, dołączony do tomu II-go).

8. Obraz podpisany **G. Dow**, nie jest portretem artysty, jakby z podpisu wnosić było wolno. Dow malował go już w roku 1665. Schäfer domyśla się, że wesoły młodzieniec stojący w ulubionem oknie Dowa ze skrzypką w ręku wyobraża jednego z młodych malarzy holenderskich, współczesnych Dowowi. Obraz znakomicie malowany, znajduje się w Galerji drezdeńskiej, Nr. 1137.

Duplessis. Józef. Malarz francuzki. Żył od r. 1727—1802. Współczesny Józefowi Verne-towi i Greuze'mu.

9. **Portret Glucka**, sławnego twórcy muzyki klassycznej, malował w roku 1775. Piękny ten portret przedstawiający kompozytora w sześćdziesiątym pierwszym roku życia przechowuje obecnie Belweder wiedeński.

v. Dyck Antoni. Życiorys w tomie I-ym. Trzy staloryty w tomie II-im.

10. **Danae**. (Galerja drezdeńska, Nr. 981), Złoty deszcz z pierścionków, łańcuszków i różnych kosztowności, pada na łóżce awanturnicy greekiej. Dawna jej nianka zbiera starannie krople deszczu jowiszowego, starając się żadnej nie uronić. Złośliwy amor schwycił jedną sztukę złota, próbując czy prawdziwa. Ten amor bez charakteru i życia. Ciało Danae bardzo delikatne i głowa piękna. Znawcy czynią zarzuty rysunkowi. *Danae* van Dycka o wiele jest niższą od Tycyanowskiej znajdującej się w Belwederze.

11. **Małżeństwo mistyczne Ś-go Hermana**, malowane dla jezuitów w Antwerpii w roku 1628. Formy silnie jeszcze flamandzkie, Matka Boska, której błogosławiony wiare ślubuje, zjawia mu się w towarzystwie dwóch aniołów. Belweder wiedeński.

12. **Złożenie do grobu**. Najmniej udatna postać samego Zbawiciela. Za to twarze kobiety piękne, a aniołek ze świętą niewinnością oddany.

Everdingen Allart v. Aldert (Albert). Pejzażysta holenderski pierwszego rzędu. Urodzony w Almar, żył od r. 1621—1675. Uczeń Relanta Saverego i Piotra Molyna, idzie później w sztuce swej za Goyenem (1596—1656). Zna się z Ruysdaelem. Mieszka długo w Norwegji i bierze z niej krajobrazy. Maluje najwięcej kaskady, widoki z potokami wśród skał i gór. W tym rodzaju jest:

13. **Widok w górach** znajdujący się w m. berlińskim.

Flinck Govaert (Gotfryd). Jeden z najlepszych po Dowie uczniów Rembrandta, malarz z bardzo wyrobioną techniką. Urodził się w hrabstwie Cleve w roku 1615 z tego względu windykowany jest przez Niemców. Zmarł w roku 1660 w Amsterdamie. Jego są trzy obrazy.

14. **Abraham i Agara**.

15. **Rabin**.

16. **Najświętsza Panna ze świętą Anną**. Dwa pierwsze w M. Berlińskim, ostatni najlepszy w Belwederze. Jest to doskonały portret. Flinck stara się o piękną formę i czystość; kompozycje jego wszakże bez wyrazu, konwencjonalne.

Giulio Romano, Juljusz de Giannuzzi Pippi. Urodzony w Rzymie w roku 1492. Najlepszy uczeń Rafaela. Artysta wyższego namaszczenia. Malował głównie freski w Rzymie i Mantui. Pomagał swemu mistrzowi w malowaniu fresków watykańskich (patrz tom I-szy, życiorys Rafaela). Freski jego w Mantui dziś już zniszczone. Zajmował się chlubnie architekturą. Obrazów olejnych zostawił niewiele. Największy po ciąg objawiał do kompozycji historycznych, do których wyrobił sobie styl poważny i szlachetną formę. Piękne są jego ilustracje do Illiady i sceny z historii rzymskiej. Celował też w malarstwie mitologicznym. Jego są rysunki do poezji, za które wygnano Aretina z Rzymu. Jako malarz religijny—G. Romano zbliża się bardzo do Rafaela i nieraz prawie go odtwarza. Z Rafaela wziął wdzięk, nad którym wszakże ostatecznie odniosła u niego przewagę siła. Miał więcej energii i dramatyczności, niż twórca Madonny sykstyńskiej i z tych darów swych korzystał. Znać na nim silny wpływ antyków. Bardzo szanowany przez książąt i artystów, zaszczycony mianem następcy Rafaela, wywarł nieposledni wpływ na sztukę w północnych Włoszech. Zmarł w Mantui z myślą, że mu papież powierzy budowę kościoła Ś-go Piotra dnia 1 (według niektórych źródeł 5) listopada 1546.

17. **Ś. Małgorzata**. Obraz G. Romano ma charakter utworu rafaelowskiego, bardzo piękny. Postać świętej pełna uroku. Wrażenie obrazu zepsute jest przez potwora obwijającego świętą.

Guido Reni. Malarz szkoły nowo-bolońskiej, uczeń Calvarta (1555—1619), następnie wykształcony pod kierunkiem Caraccich. Urodzony w Calvenzano pod Bolonją w roku 1575, malował freski i obrazy olejne. W Rzymie w pałacu Rospigliosi jest sławna jego *Aurora*, w Bolonji znakomity fresk w kościele Ś-go Dominika. Reni posiadał czysty, lekki koloryt; w rysunku objawiał zamiłowanie form pięknych. Nie zawsze jednak był poprawnym i starannym; brakło mu przytem siły zarówno w rysunku jak i kolorystyce. Jego pędzla jest portret Beatryksy Cenci w więzieniu. Jego także sławna *Rzeź niewiniątek*, w Pinakotece bolońskiej, *Ecce homo* w znanych i bardzo popularnych reprodukcjach. G. Reni znakomicie malował dzieci, dowiódł tego na wyżej wspomnianym obrazie. Wraz z Guercinem i Dominichinem stanowi tróję najlepszych artystów, jakich wydała szkoła bolońska. Zmarł w roku 1642. Obraz:

18. **Matka Boska Bolesna** należy do lepszych, jakie sztuka włoska dostarczyła do M. berlińskiego. Bolesć może nie dość silna, ale rysy twarzy regularne i piękne oświetlenie, czynią z obrazu G. Reniego dzieło szacowne.

Honthorst Gerard. Wzmianka w objaśnieniach do tomu I-go. Portret przy końcu tomu II-go.

19. **Ś. ty Piotr w więzieniu**, obraz G. H., znajduje się w M. Berlińskim. Nosi na sobie wszystkie zalety pędzla Honthorsta, odznacza się głównie efektownem użyciem światła.

Iordaens Jakób. Życiorys w tekście tomu I-go. Portret przy końcu tomu II-go.

Leonardo da Vinci. Życiorys w tomie II-im; tamże portret.

Metsu Gabryel. Portret przy końcu tomu II-go. Życiorys w tomie I-ym. Obraz:

20. **Handlarz zwierzyny**, w rodzaju właściwym artyście z wielkiem wykończeniem G. Dr., Nr. 1306.

Michał Anioł Bounarotti. Życiorys w T. II-im. Portret wykonany przez jednego z naszych artystów znajduje się przy końcu tomu II-go.

Mieris Franciszek. Życiorys w tomie I-ym. Portret przy końcu tomu II-go.

Murillo Esteban. Krótka wzmianka w objaśnieniach wstępnych do tomu I-go. W tomie II-im znajduje się staloryt z obrazu:

21. **Chłopcy jedzący melona**. Obraz ten podobny z treści do obrazu podanego już w tomie I-ym. Obecny obraz znajduje się w Pinakotece.

Netscher Kasper. Urodzony w Heidelbergu w roku 1639. Na malarza kształcił się w Hollandji głównie pod sławnym Terburgiem (1608—1681). Przejął się też charakterem jego konwersacji. Od 21 do 30 roku życia bawił we Francji i portretował znakomitości epoki Ludwika XIV-go. Kilkakrotnie przedstawiał na obrazach słynną Montespan. Od powrotu do Hollandji hołdował Gabryelowi Metsu i doszedł w pomysłach do rzadkiej u Hollendrów wykwintności. Doskonały technik. Zmarł w Hadze w ro-

ku 1684. Ojciec jego był rzeźbiarzem i architektem. W Polsce pracował nad fortyfikacjami. Portret przy końcu tomu.

22. **Śpiewaczka.** Netschera znajduje się w posiadaniu G. D. Obraz malowany w roku 1665—wielkich zalet pędzla. Mylnie upatrywano w rysach gitarzysty podobieństwo do Netschera, a młodą damę brano za jego żonę.

Ostade Adryan. (Portret przy końcu tomu II-go). Malarz gminu holenderskiego, często odrażający brzydota kształtów: ale znakomicie władał pędzlem i w kolorystyce szczęśliwie naśladował Rembrandta. Był we Włoszech. Urodził się w Lubece r. 1610, wcześniej zamieszkał w Holandji; kształcił się pod Franciszkiem Halsem, zholendrznym flamandem.—Malarz wielce uznawany i wpływowy. Zm. w Amsterdamie w roku 1685. Miał od siebie młodszego brata Izaaka, którego na malarza wykształcił. Ten Izaak żył do roku 1660.

Palma Vecchio. Jakób Palma Starszy. Malarz wenecki, współuczeń Tycyana w pracowni Jana Belliniego. Pochodzi z Serinalto, około Bergamo. Dożył późnej starości, ale lata jego urodzenia i śmierci niewiadome, prawdopodobnie 1470 i 1548. Jego córką była Violanta, o której wspomniano w życiorysie Tycyana. Przejął się Giorgionem i Vecellim. Był to talent poetyczny, szukający słodyczy, lubego wdzięku. Obrazy jego przypisywane bywają Giorgionemu. Widać w nim jeszcze ślady sztywności, jaka panowała w dawniejszym malarstwie weneckim. Zmarł w Wenecji. *Palma il Giovine* był jego wnukiem z brata.

Paudis, Puditz v. Pudiss. Krzysztof Niemiec, urodzony w roku 1618. Malarz ze szkoły Rembrandta, zmarł we Freising około 1667 r. Gal. Drezd. posiada ładny jego obraz:

23. **Narada prawna.** Mogłaby być naradą miłosną.

Paweł z Werony, Paolo Veronese, z rodu Caliori v. Cagliari. Malarz wenecki. Życiorys w tomie II-im.

Rubens Piotr Paweł. Życiorys i portret w tomie I-ym. Tu dwa obrazy z Pinakoteki:

24. **Wieniec z owoców**—bardzo misterne, powabne malowidło.

25. **Śś. Piotr i Paweł.** Silnie zarysowane, wielkiem życiem odznaczające się postacie. Oblicze Ś. go Pawła jest rzadkiej mądrości, przebiega się w niem smutek.

Salvator Rosa. Człowiek z życiem awanturnikiem, pełnem przygód i nieszczęść, artysta oryginalny, naśladowający jedną chyba tylko naturę, z której wybierał zjawiska gwałtowne, dzikie, ponure. Uczył się malarstwa u Ribeiry i Falconego; pierwszych zaś początków u dwóch swoich krewnych. Prowadził żywot koczowniczy; z Neapolu, w którego okolicach na świat przyszedł (w roku 1615) trzykrotnie wydalać się musiał. Pod Falconem przyjmował udział w powstaniu Masaniella. Przebywał długi czas w Rzymie i Toskanji. Oprócz malarstwa uprawiał jeszcze rytownictwo. Miał zdolności do poezji, do muzyki, do sztuki scenicznej i na wszystkich tych polach sił swoich doświadczał. Najwięcej może obrazów jego ma Anglja. Jako malarz jest przeważnie pejzażysta—i tę naturę, którą sobie upodobał, oddaje we właściwym jej charakterze, kocha się w pustkowiaach, w urwiskach skał, w zniszczeniu, w widokach smutku i grozy. Apeniny i Abruzzy znalazły w nim świetnego komentatora. Miał dobre o sobie rozumienie w zakresie malarstwa historycznego, stworzył w tym rodzaju kilka obrazów cenionych, między innemi *Spisek Katyliny* w Pitti, nie jest jednak malarzem przedmiotów dziejowych. Lepiej udawały mu się bitwy, w których rozwijał własną, niepohamowaną energję. Na równi z pejzażami stoją jego marynarki. Jedną z nich:

26. **Rozbicie się okrętu,** podajemy w naszym zbiorze. Jest to prawdziwie dziki krajobraz morski, znajduje się w Muzeum Berlińskim.

Schalken Gotfryd. Wzmianka w objaśnieniach wstępnych do tomu I-go. Obraz:

27. **Polów ryb,** objawia w wysokim stopniu techniczne zalety jego pędzla. Odznacza się nadzwyczajnem wykończeniem, czystością, słodyczą, które znamionują zazwyczaj epoki przeradzania się stylów w manjery, w takiej epoce właśnie żył Schalken: artysta ten zmarł już w wieku XVIII-ym (M. Berliński).

Snyders Franciszek. (Portret przy końcu tomu). Uczeń i współpracownik Rubensa, malarz zwierzyny i zwierząt, które znakomicie przedstawiał. Przed wejściem do pracowni Rubensa był na nauce u „Brueghela piekielnego“ (ob. wstęp. do tomu I-go)

i Henryka van Balen (por. wyżej). Żył od 1579 do 1647. Urodził się i umarł w Antwerpii. Staloryt z jego obrazu:

28. **Walka kogutów** w m. Berlińskim.

Steen Jan. Portret przy końcu tomu; zdolny malarz holenderski, pochodzi z Lejdy, gdzie żył od 1622 (prawdopodobnie) do 1679. Był przyjacielem Franciszka Mierisa (ob. Życiorys). Jednym z najlepszych jego obrazów jest *Wesele w Kanie Galilejskiej* w Brukseli.

Strozzi Bernard. Nazywany „Il Capuccino“ albo „Prete Genovese“, pochodzi z Genui, gdzie się urodził w roku 1581. Naśladowca Caravaggia; czuć na nim wszakże wpływ szkoły bolońskiej, zwłaszcza w kompozycji; mało oryginalny. Zmarł w Wenecji w roku 1644.

29. **Dawid z Betsabeą** Zdaniem niektórych znawców sztuki i jej przeszłości przedstawiać ma Esterę z Aswerusem. Obraz nie mający wcale charakteru historycznego (G. Dr. Nr. 548).

Teniers Dawid (młodszy). Życiorys w tomie I-ym. Trzy jego obrazy:

30. **Koncert domowy**, G. Lichtensteina w Wiedniu

31. **Dudziarz** G. Czernina tamże. Postać bardzo charakterystyczna.

32. **Teniers w kole rodzinnem**, M. Berlińskie.

Velasquez Don Diego Rodriguez de Silva y Velasquez. Jeden z najpierwszych malarzy hiszpańskich. Realista znakomicie malował portrety i sceny rodzajowe, którym różne tytuły historyczne nadawał. Stoi na jednej linii z Tycyanem, Van Dyckiem i Rubensem. Nazywają go „malarzem prawdy“. Unikał malarstwa religijnego—potrzebował koniecznie przedstawiać ludzi takich, na jakich codziennie patrzył. Wprowadzał wiele światła do obrazów; koloryt jego jest wszakże więcej posępnym niż wesołym; równie jak w rysunku objawia się w nim niepowszednia siła. Velasquez urodził się w Sewilli w roku 1599, na siedmnaście lat przed Murillem; miał zostać kiedyś jego mistrzem. Sam uczył się u Herrery Starszego i Franciszka Pacheco. Studjował z niezmierną wytrwałością naturę i własną refleksją i pracą doskonalił sobie rysunek. Znał się z Rubensem i za jego namową—już jako malarz królewski od lat kilku mimo młodego wieku—udał się do Włoch przed r. 1630. Zwiedził Wenecję, Parmę, Rzym, Neapol i kopjował mistrzów, którzy w grodach tych dzieła po sobie zostawili. Był powtórnie w Rzymie w roku 1644; aż do śmierci nastąpniej w r. 1660 przebywał w Madrycie; zostawał na dworze Filipa IV, tu poznał Kalderona. Obrazy jego znajdują się w Museo del Rey, stolicy Hiszpanji. W innych krajach Europy jest ich bardzo mało. Muzeum Berlińskie posiada:

33. **Portret kard. Dezio Azzolini**.

Vogel Chrystjan. Malarz niemiecki z drugiej połowy ośmnastego wieku. Był professorem akademji drezdeńskiej.

34. **Bracia**. Obraz ten przedstawia dwóch synów artysty oglądających książkę. Bardzo piękny portret, pełen wdzięku i ekspresji indywidualnej. (G. Dr. Nr. 2024).

Werff Adryan (v. der) Żył od r. 1659 do 1722. Malarz holenderski. Przyszedł na świat w okolicach Rotterdamu; uczył się od Eglona v. der Neer. Zostawał długi czas na dworze Palatyna Reńskiego. Dla niego wymalował jeden z najlepszych, najcieplejszym kolorytem i względnie najpoprawniejszym rysunkiem odznaczających się obrazów:

35. **Abraham i Agara** Wypędzenie Agary wraz z Izmaelem (G. Dr. Nr. 1645).

Wouvermans Filip. Malarz bitew, koni i krajobrazów. W malowaniu koni szczególnie celował. Szanowany powszechnie i wysoko dziś ceniony, ur. z Harlem 1620 r. Uczył się pejzażu od Jana Wynantsa (1610—1680). Obrazy jego są liczne. W ostatnim pe-rjodzie swego malarstwa wziósł się do rzadkiej u Holendrów żywości kolorytu. Zmarł w r. 1666 w rodzinnem mieście. Sławną jest jego:

36. **Stajnia** (G. Drezd. Nr. 1366). Właściwie zajazd w karczmie holenderskiej. Pędzel delikatny, gorący, silny koloryt i umiejętny światłocien, czynią obraz ten równie godnym widzenia, jak znana dobrze *Walka kawalerji około wiatraka*, w tej samej galerji przechowywana. Ojciec Wouvermana, Paweł i brat młodszy, Piotr, byli malarzami miernymi.

SPIS ALFABETYCZNY ŻYCIORYSÓW

pomieszczonych w II-im TOMIE MUZEUM.

Correggio (Antoni Allegri)	str. 54—65
Leonardo da Vinci	„ 36—53
Michał Anioł Buonarotti.	„ 1—36
Paweł z Werony (Veronese)	„ 90—97
Tintoret Jakób	„ 97—99
Tycyan	„ 66—89

SPIS ALFABETYCZNY 12 PORTRETÓW

dołączonych do II-go Tomu Muzeum (*):

Balen (van) Henryk (1560—1632)	szkoła flamandzka.
Dow Gerard (1613—1680)	szkoła holenderska.
Honthorst Gerard (1592—1666)	szkoła holenderska.
Jordaens Jakób (1593—1678)	szkoła flamandzka.
Leonardo da Vinci (1452—1519)	szkoła lombardzka.
Metsu Gabryel (1660—1719)	szkoła holenderska.
Michał Anioł Buonarotti (1475—1564)	szkoła rzymska i florencka.
Mieris Franciszek (1635—1681)	szkoła holenderska.
Netscher Kasper (1608—1681)	szkoła holenderska.
Ostade Adryan (1610—1660)	szkoła holenderska.
Palma (Vecchio) Jakób (1470—1548)	szkoła wenecka.
Snyders Franciszek (1579—1647)	szkoła flamandzka.
Steen Jan (1622—1679)	szkoła holenderska.

*) 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 II^{im} TOMIE MUZEUM

ułożony porządkiem alfabetycznym nazw Obrazów.

NUMERA PRZY NAZWACH ODSYŁAJĄ CZYTELNIKA DO OBJAŚNIEŃ NA POCZĄTKU TOMU.

1. Abraham i Agara, G. Flincka . . .	Nr. 14	20. Panna Najśw. ze Ś-tą Anną, G. Flincka	Nr. 16
2. Abraham i Agara, Adr. Werff. . .	„ 85	21. Ś-ty Piotr w więzieniu, Honthorsta . . .	„ 19
3. Bracia, Chr. Vogel	„ 34	22. Piotr Ś-ty i Paweł Ś-ty, Rubensa . . .	„ 25
4. Chłopczy zjadający melona, Murilla . . .	„ 21	23. Połów ryb, Schalkena	„ 27
5. Chrystus dzieciąciem, C. Dolci . . .	„ 7	24. Rabin, G. Flincka	„ 15
6. Córnka Herodiady, C. Dolci	„ 6	25. Rozbicie okrętu, Salvatora Rosy . . .	„ 26
7. Danae, A. v. Dycka	„ 10	26. Ślepa Babka, D. Chodowieckiego. . .	„ 3
8. Dawid z Betsabeą, B. Strozzi . . .	„ 29	27. Śpiewaczka, C. Netschera	„ 22
9. Dow G. G. Dow	„ 8	28. Stajnia, Wonvermana	„ 36
10. Dudziarz, D. Teniersa	„ 31	29. Teniers w kole rodzinnem, Teniersa . .	„ 32
11. Gluck, I. S. Duplessis	„ 9	30. Walka kogutów, F. Snydersa	„ 28
12. Handlarz zwierzyzny, G. Metsu . . .	„ 20	31. Widok w górach, Allarta v. Everdin-	
13. Kardynał Dezio Azzolini, Velasqueza . .	„ 33	gena	„ 13
14. Koncert domowy, D. Teniersa	„ 30	32. Wieniec z owoców, P. Rubensa . . .	„ 24
15. Krajobraz, Claude Lorraina	„ 4	33. Wieczór, Botha	„ 2
16. Małgorzata Ś-ta, Guilia Romano . . .	„ 17	34. Złożenie Chrystusa do grobu, Andrea	
17. Małżeństwo mistyczne Ś-go Hermana,		del Sarta	„ 1
A. van Dycka	„ 11	35. Złożenie Chrystusa do grobu, V.	
18. Matka Boska, Guido Reniego	„ 18	Dycka	„ 12
19. Narada prawna, Chr. Pandissa . . .	„ 23	36. Żona Putyfara, C. Cignaniego . . .	„ 6

BEINVEDERE.



ANDREA DEL SARTO, pinx.

SCHULTHEISS sc.

ZŁOŻENIE CHRYSYDUSA DO GROBU.

MUZEUM BERLINSKIE.



CLAUDE JOREAIN PINX.

A. FAYE SC.

KRAJOBRAZ.

GALERIA DREZDEŃSKA.



CAR DOLCE pinxt

W. FRENCH sc.

CÓRKA HERODIADY.

GALEE MNICHOWSKA.



CARLO DOLCI pinxt

W. FRENCH SC.

CHRYSTUS DZIECIĘCIEM.

GALERIA DREZDEŃSKA.

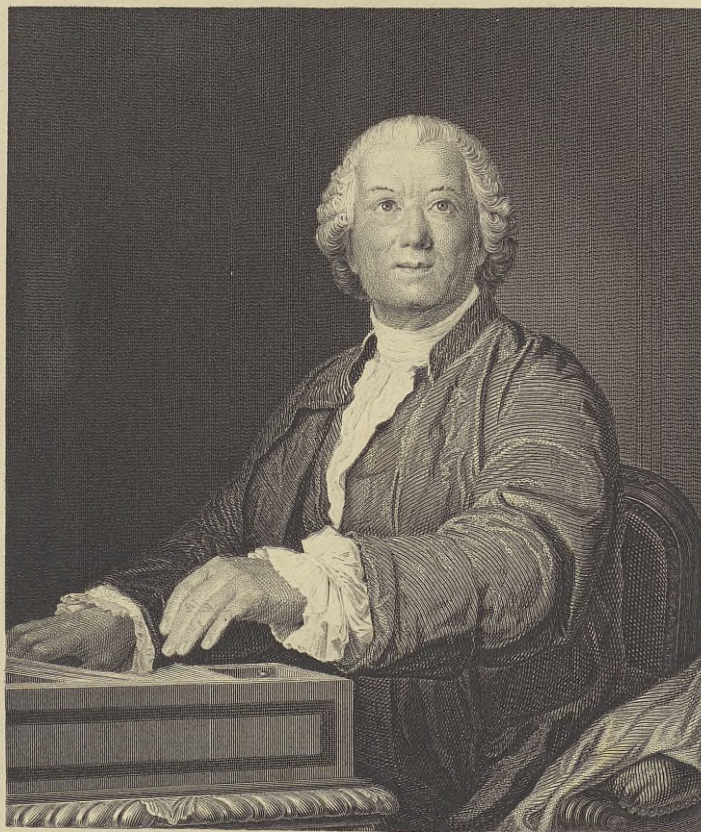


G. DOW pinxt

W. FRENCH sc.

G. DOW.

BELWEDER.



J.S. DUPLESSIS pinxt

WALTHER sc.

GLUCK.

GALLERIA DREZDENSKA...



A. VAN DYCK pinx.

II POUND 80.

DANAE.

MUZEUM BERLIŃSKIE.



ZŁOŻENIE CHRYSTUSA DO GROBU.

MUSEUM BERLINSKIE.



ALLART VAN EVERDINGEN pinxt

A. H. PAYNE sc.

WIDOK W GÓRACH.

MUSEUM BERLINSKIE.



ABRAHAM I AGARA.

BELWEDER



G. FLINCK pinxt.

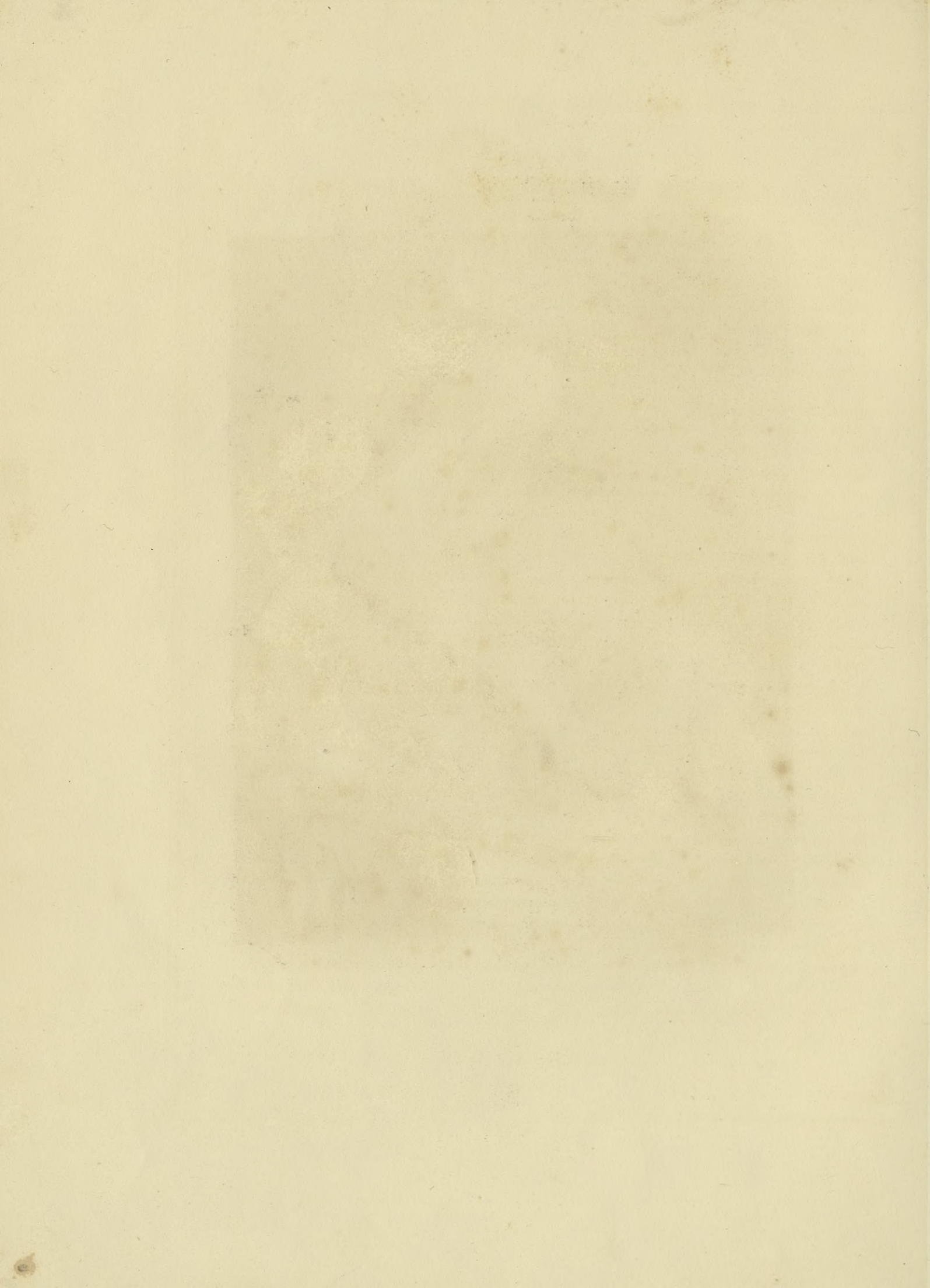
W. FRENCH sc.

RABIN.

MUZEUM BERLIŃSKIE.



N. PANNA ZE ŠTĀ ANNA.



BEIWEDER.



GIULIO BONOMO pinx.

W. FRENCH sc.

STA MALGORZATA.

MUZEUM BERLIŃSKIE



GUIDO RENT pinxt

A. H. PAYNE sc

M. B. BOLESNA.

MUZEUM BERLIŃSKIE.



H. HONTHORST pinxit

W. F. FENNER sc.

Ś. PIOTR W WIEZIENIU.

GALERIA DREZDEŃSKA.



G. METSU pinx.

W. FRENCH sc.

HANDLARZ ZWIERZYNY.

GALERIA MNICHOWSKA.



MURILLO pinx.

W. FRENCH sc.

CHŁOPCY ZAJADAJĄCY MELONA.

GALERYA DREZDEŃSKA.

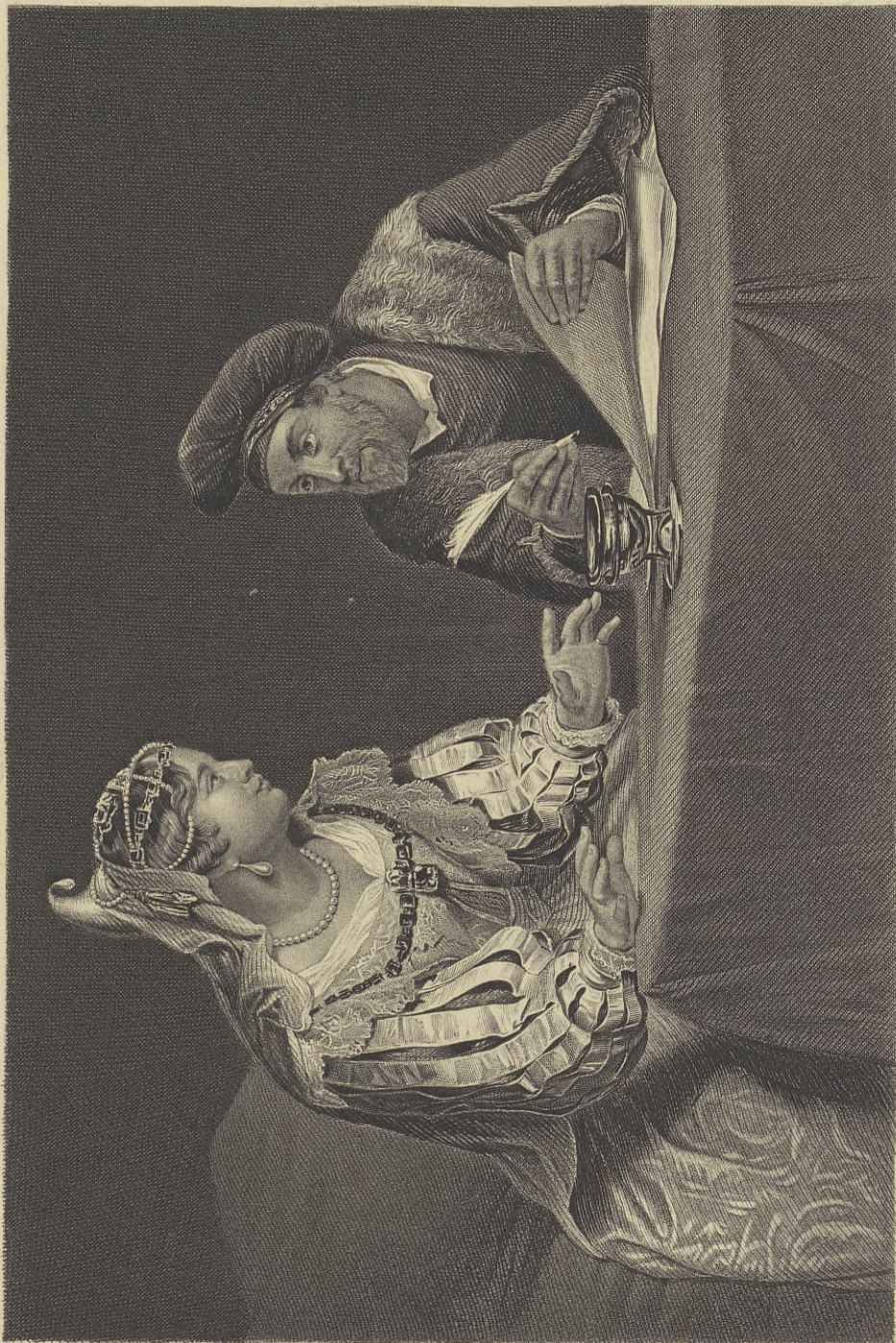


CASP. NETSCHER pinxit

A.H. PAYNE sc.

ŚPIEWACZKA.

GALERIA DREZDEŃSKA.



CHR. FAUDON DEL.

A. LEFAYE SC.

NARADA PURANA.

GALEŃYA MNICHOWSKA.



P. F. RUBENS DIXIT

W. FRENCH SC.

WIENIEC Z OWOCÓW.

GALERIA MNICHOWSKA.



Ś-Ś. PIOTR I PAWEŁ .

MUZEUM BERLIŃSKIE



G. SCHALCKEN pinxt

T. HEAWOOD sc.

POŁÓW RYB.

MUZEUM BERLINSKIE.



WALKA KOGUTÓW.

GALERIA DREZDEŃSKA.



B. STROZZI pinx.

A. DUNCAN sc.

DAWID Z BETSABEA.

GAŁERIA LICHTENSTEINA W WIEDNIU.



D. TENIERS d.J. pinxt

- W. FRENCH SC.

KONCERT DOMOWY.

GALERIA CZERNINA W WIEDNIU.



DAVID TENIERS d.J. pinx^t

W. FRENCH sc.

DUDZIARZ.

MUZEUM BERLINSKIE.

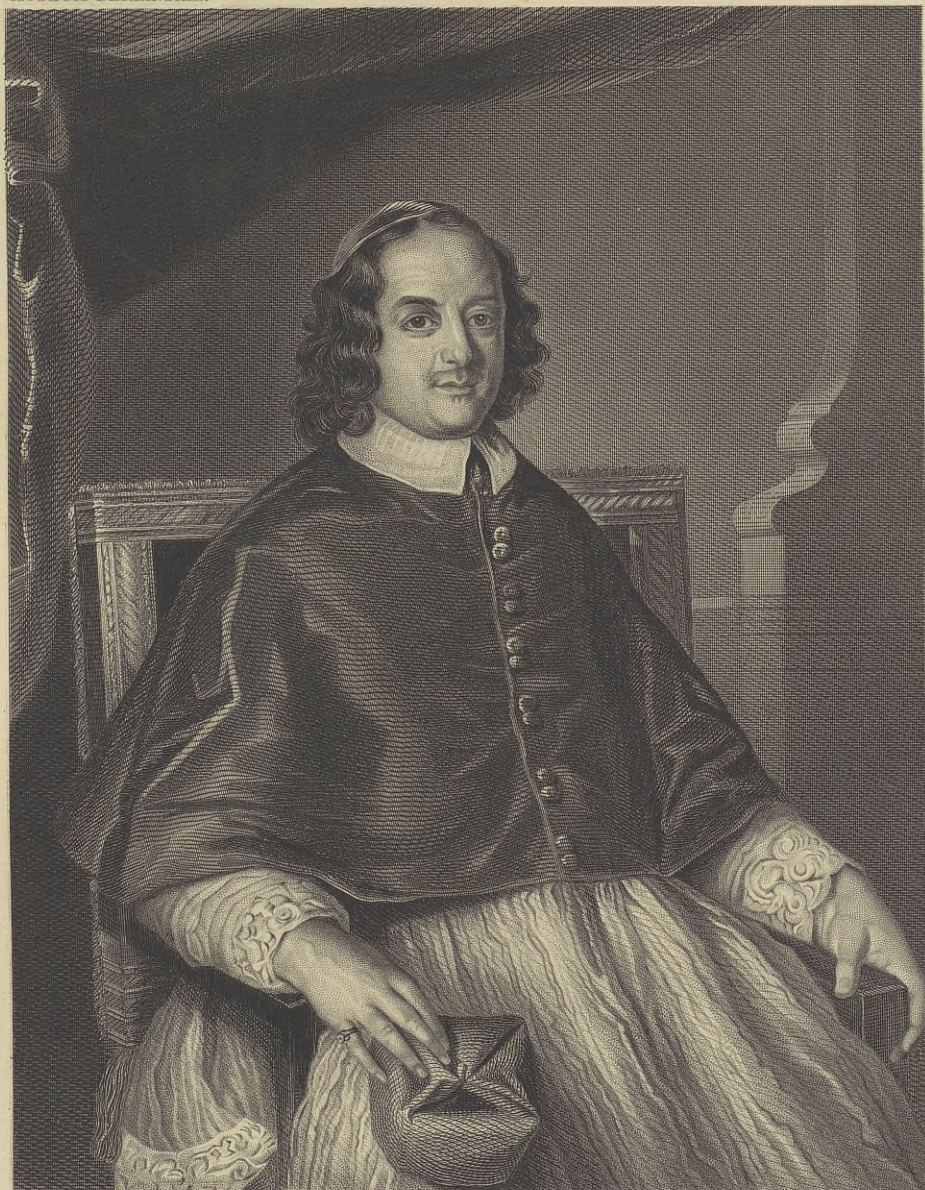


D. TENIERS del. pinx.

W. FRENCH sc.

TENIERS W KOLE RODZINNEM.

MUSEUM BERLIŃSKIE.



VELASQUEZ pinxt

A. H. PAYNE sc.

KARDYNAŁ DEZIO AZZOLINI.

GALERIA DREZDENSKA.

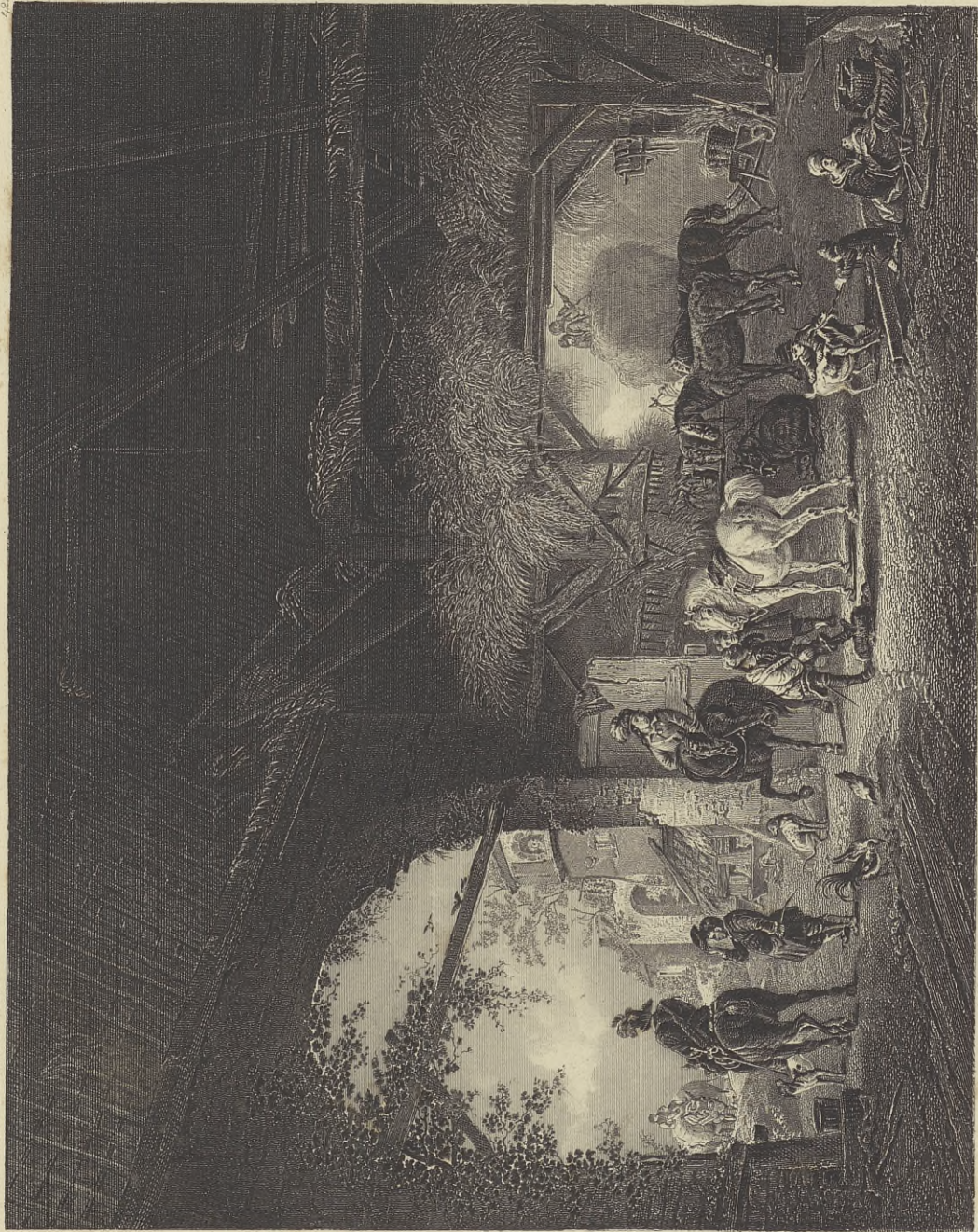


C.L. VOGEL pinxt

W. FRENCH sc

BRACIA.

GALERIA DREZDEŃSKA



PH. WOUVERMAN pinxt

W. FRENCH sc.

STAJNIA.

GALERIA DREZDEŃSKA.



ADR. v. d. WIERFF pinxt

W. FRENCH sc.

ABRAHAM I AGARA.

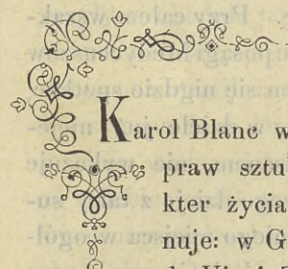
Michael Arnold Buchholz.

1845-1893

ŻYCIORYSY MALARZY.

Michał Anioł Buonarroti.

1475—1564.

 Karol Blanc w końcu przedmowy do „Historji malarzy holenderskich“ broniąc praw sztuki opartej na szerokiej podstawie, jaką dać może ludowy charakter życia, założycielami trzech szkół podobną sztukę uprawiających mianuje: w Grecji Fidjasza, w Holandji Rembrandta, we Florencji Leonarda da Vinci. Znakomity historyk stawiając te trzy nazwiska ma na myśli odra-
dzające działanie jakie wywarli na współczesność swoją artyści za przodowników w złote-
m zniwie piękna uznani. O Rembrandcie wiemy już, że przez zwrot do natury wy-
gnał on z ziemi holenderskiej manjerę włoską a przez wielki swój talent uchronił
tę naturę od brzydoty, do jakiej ją najczęściej spychały humorystyka i rodzajowość
streszczające w sobie całą szkołę. Fidjasz zajmować nas tu nie może. Leonardo da
Vinci wreszcie wytworzył w samej rzeczy malarstwo takie, jakim je dziś widzimy:
po wazkiej kładce rzuconej przez Masaccia uniwersalny ten genjusz przeprowadził sztukę
i jej pracowników na drugą stronę, gdzie już nie sama tylko cześć historyczna, ale rzetel-
na nieśmiertelność, z wewnętrznej wartości wynikająca, stała się jej udziałem. Blanc za-
pomniał tylko czy też nie chciał dodać, że przeobrażenia dokonał Leonardo łącznie z Mi-
chałem Aniołem i że bez jego pomocy byłby sam jeszcze za życia utracił wpływ zdobyty
we Florencji i Medjolanie. Właściwym naczelnikiem szkoły florenckiej, jakkolwiek przy-
znamy jej charakter — zwierzchnikiem kilku pokoleń artystów, pierwszym konsekwentnym
twórcą sztuki wielkiego stylu od czasów zagaśnięcia Grecji — jest Michał Anioł. Co
Leonardo zaczął, to on dalej poprowadził i dokonał, a wszystko wziął sam z siebie, ni-
kogo i niczego nie naśladował nawet tej natury, do której przez kilka lat przychodził ze
skalpelem w rękę. Jest on najoryginalnym może talentem świata i jeżeli działalność jego

wywarła wpływ dopełniający przetworzenie się sztuki poczęte za Leonarda, nie było to wcale ani wynikiem współpracownictwa obu mężów, ani też skutkiem przejęcia się Buonarrotiego tradycją leonardowską: wynikło z prostego zbiegu dwóch sił, dwóch kierunków do wzajemnego wspierania się przez Opatrzność powołanych. Ileż to razy talenta niewiedząc nawet o sobie, nie znając się, idą jedną wspólną drogą i mimo odstępów czasu i przestrzeni pracują dla jednego i tego samego celu piękna. Leonardo przy całej wszechstronności swej cel ten umieścił przedewszystkiem w malarstwie; Michał Anioł działał więcej dla ogólnej sztuki, jako idei. Żadnej z form nie oddał bezwzględno pierwszeństwa; równie dla architektury jak dla malarstwa i rzeźby przechowywał święty — o nim to bez kłamstwa powiedzieć można — ogień, potężną, niepokalaną energję i siłę dłoni, jak gdyby stworzonej do władzy. Był też prawdziwym władcą w krainie sztuki i Stendhal mógł o nim powiedzieć, że miał duszę wielkiego wodza. Z prac Michała Anioła wynosi się mimowoli wrażenie podboju. Dość tylko wymówić jego imię, aby w umyśle obudzić zaraz pojęcie potęgi.

Rzeczywiście, potęga jest najpierwszym, najgłębszym, przymiotem dzieł Michała Anioła. Oddawna to już zapisano w historii sztuki. Potęgą swoją zdobywa sobie wielki mistrz przyjaciół, a nieprzyjaciółom nakazuje opamiętanie i rozwagę. Przy całym wszakże uznaniu najwybitniejszego znamienia artyzmu, który wydał z siebie posągi Medyceuszów i Mojżesza, freski sykstyńskie i kopułę Ś-go Piotra nie zdarzyło nam się nigdzie spotkać, że tak powiemy, z filozofją potęgi Michała Anioła. Nawet Grimm w dziele już niejednokrotnie powoływanem (*), obszernie wyczerpująco i pięknie pisanem, nie wykazuje jej źródła, nie stawia jej w związku z innemi czynnikami talentu, którego dzieje z taką sumiennością i przywiązaniem opowiada, nie przeznacza jej odpowiedniego miejsca w ogólnej indywidualności artysty. Niech nam więc wolno będzie w tym przedmiocie rzucić parę słów wyjaśnienia.

Zdaniem naszym potęga Michała Anioła nie jest przeniesioną tylko do sztuki energją jego jako człowieka. Taką potęgę odbitą z praktycznej energji, przeznaczonej do działania w świecie posiadał Leonardo da Vinci. Pracował on jako sztukmistrz z poświęceniem i wytrwałością genjuszom istotnym właściwą — ale pomysł jakiej wielkiej budowy z celem prostej tylko użyteczności, pobudka do badania wielkiej jakiej prawdy naukowej wystarczały do oderwania go od sztuki. Nie taką była energja, nie takim temperament w sztuce Michała Anioła. Energja jest u niego wewnętrznym specjalnym przymiotem artyzmu. Mógłby jej nie mieć człowiek, istota w praktycznym świecie żyjąca, miał ją artysta. Była to wyłącznie potęga woli artystycznej. Objawiała się w bezwzględności pracy i monopolizowaniu własnych natchnień dla własnej ręki. Michał Anioł nigdy nikąd pomysłów swoich nie brał i tego co sam pomyślał nikomu innemu wykonać nie pozwolił, nawet marmur przeznaczony na posągi sam prawie z łomów wydobywał. Jest w tem absolutyzm, jest niedowierzanie siłom, któremi nieograniczenie rozporządzać nie można:

(*) *Leben Michelangelo's von Herman Grimm*. 3 tomy; do roku 1868 trzy wydania

absolutyzm zaprawdę i nieufność wielkim miłościom wrodzona. Jak dobra matka niepo-
wierzy nikomu dziecka, które jeszcze zaradzić sobie nie zdoła, tak Michał Anioł, nikomu
nie oddałby straży nad dziecięciem swego ducha. Stąd też tyle pomysłów jego zma-
lało lub rozwiało się w skutek trudności, jakie wytwarzała rzeczywistość, tyle wezwań
o pracę zostało po śmierci niezaspokojonych. Michał Anioł kochał sztukę najczystszym
przywiązaniem, jakie dla niej mieć można: w ciągu dziewięćdziesięcioletniego żywota nie
wiele miał chwil ziemskiego, powszedniego szczęścia. Każda zwyczajna, normalna — nie
chcemy powiedzieć przeciętna — organizacja zamęczyłaby się tym endemonicznym głodem:
Michał Anioł wytworzył sobie własny swój świat idealny, własną wrażliwość, własne po-
trzeby, własną miłość i szczęście. Był w najwyższym pojęciu idealistą. Idealizm jego jest
bezwzględny, królewski (Montégut). Ta bezwzględność w ideach wydała z siebie
ową bezwzględność w pracy, energję w tworzeniu, wiarę w swe siły: zbudowała duchową
organizację artysty. Ona jest jego genjuszem.

Podobna indywidualność artystyczna z wewnętrznym swym charakterem, ze znacze-
niem, jakie sobie zdobyła w dziejach sztuki, zasługuje na to, aby jej zostawiono miejsce
w gronie malarzy włoskich, których dzieła nieprzykute do Włoch przez samą materję
mogły swobodnie porozehodzić się po muzeach europejskich. O dziełach Michała Anioła
powiedzieć tego nie można. W zakresie malarstwa Buonarotti tworzył *al fresco* i pracę
swoją pozostawił na zawsze tej samej ziemi, po której przesuwają się jeszcze podówczas po-
krewny mu duch Danta. Kilka, nie więcej jak pięć, sześć obrazów, z jednym tylko wy-
jątkiem, wodnemi farbami malowanych, pozostawił po sobie Buonarotti. Wszystko inne
co z siebie wydał ten duch niepohamowany i wielki należy do królestwa rzeźby — tak bo-
wiem nazwać trzeba dziedzinę, w której sam o tem niewiele zaczął głównie żyć, pracował ko-
chał i cierpiał Michał Anioł.

Do życiorysu jego istnieje dla badaczy szesnastotomowa kronika znakomitszych (più
eccellentissimi) malarzy spisana przez współczesnego mu Vasarego, w wydaniu Lemmon-
niego poważnie i pięknie skomentowana. Istnieje opis życia Michała Anioła przez Con-
diviego jego przyjaciela, pełnomoenika i ucznia. Jest w Muzeum brytańskim sto pięćdzie-
siąt listów samego artysty i jego rodziny; dwieście takichże samych listów spoczywa we
Florencji. Są sonety osobno wydane, a także do historii Michała Anioła potrzebne.
Ktoby chciał większych, ważnych pod względem artystycznym szczegółów znajdzie je
u Lanziego, u Mengsa, Constantina i Reynoldsa. Ale historia życia Michała Anioła ni-
gdzie nie została lepiej nakreślona, jak w powołanem wyżej dziele Hermana Grimma.
Z niego też najwięcej do obecnego wspomnienia wzięto. Sam zakres pracy usuwał mo-
żliwość samodzielnego badania, a wiarygodność źródła kazała na podanych w niem faktach
poprzestać.

Buonarotti nie jest nazwiskiem pierwotnem rodu, do którego należy Michał Anioł,
właściwie to tylko przydomek, który przez częste powtarzanie się wyrobił sobie godność
nazwiska. Pierwotna nazwa rodu była Simoni Canossa. W kronikach napisano stoi, że
przez Beatrycę, siostrę Henryka II płynęła w tym rodzie krew cesarsko-niemiecka potom-
ków Witukinda. Ta filjacja, którąby odnieść trzeba było jeszcze do X wieku maluje tylko

dobre chęci kronikarzy. Pewne wszakże piętno germańskie na włoskim rodzie Canossów nie da się zaprzeczyć; sam ich tytuł hrabiowski germańskie ma źródło. Około r. 1250 jeden z Canossów przybywa do Florencji z herbem niemieckim, tytułem hrabiego i politycznym charakterem gibelina: zostaje gwelfem, zmienia herb, otrzymuje prawo obywatelstwa i stale przywiązuje ród swój do Florencji. Niewiadomy jest udział Canossów, a następnie Buonarottich w burzliwym życiu mocującego się jeszcze z możnowładztwem mieszczaństwa florenckiego w XIII i XIV w., to tylko powiedzieć można, że nigdy nie stali oni na pierwszym miejscu. Gdyby inaczej było, to przy wynoszeniu się Medyceuszów poczynawszy od końca XIV wieku nazwisko Buonarotti-Simoni byłoby weszło w ówczesną tkankę historyczną. W połowie XV wieku jeden z Buonarottich zostaje członkiem Sinjorji, najwyższego ciała politycznego we Florencji, w którym władza prawodawcza z istotną wykonawczą się łączyła. Jestto dziad Michała Anioła, ojciec zaś Ludwik, ożeniony z córką jednego z mieszczan znakomitych, Franciszką, zasiadał w r. 1473 w kolegium „Buonuomini“ zbliżonem w atrybucjach do dzisiejszej instytucji rady stanu. Ten Ludwik Buonarotti w następnym roku mianowany został podestą miast Chiusi i Caprese w dolinie rzeki Singarny wpadającej z prawej strony do Tybru. Tam też dnia 6 marca 1475 roku o godzinie drugiej po północy urodziło mu się drugie z rzędu dziecko, syn, którego przyjście na świat było już mocno zagrożonem; nadano mu imię Michelagnolo, albo Michelangelo. Był to przyszły mistrz pokoleń.

W pierwszych latach wzrastał w Settignano w Apeninach. Buonarotti miał tam posiadłość. W miejscowości tej mieszkało wielu kamieniarzy: żonie jednego z nich powierzono niemowlę na odchowanie. Było ono wątłe i często zapadało na zdrowiu. Gdy wyrosło, patrzeć musiało często na prace w kamieniu i podobno już wtedy porywało się na pierwsze próby rysunkowe. Na tle tych stosunków zapewne w późniejszym wieku artysta mawiał, że sztukę swoją wyssał z mlekiem. Skoro dorósł wieku sposobnego do nauki ojciec postanowił kierować go na uczonego. Dziesięcio czy jedenasto-letnie dziecko posłał do mistrza z Urbino, Franciszka, ale chłopiec uczyć się nie chciał i nieustannie od konjugacji do rysunków uciekał. W tym czasie powstać musiały zarysy pokazywane dziś jeszcze na parterze domu Buonarottich we Florencji. Zamiast uczęszczać do szkoły filologa Michał Anioł odwiedzał pracownię artystów, zamiast czytać rysował, i w tych zakazanych wędrowkach i wycieczkach poznał młodzieńczego już podówczas Granaccia. Po wielu przejściach domowych, Ludwik Buonarotti widząc niepodobieństwo przełamania artystycznych skłonności syna oddał go dnia 1 kwietnia 1488 r. na naukę do Dominika Ghirlandajo, albo Grillandajo (Dom: Corrado zmarły 1495 r.), który wraz z bratem swoim Dawidem trzymał jedną z najlepszych po śmierci Verocchia pracowni we Florencji. Dominik mający szczególne poszanowanie dla malarstwa mozaikowego, w zwyczajnem niepospolite położył zasługi przez wykształcenie perspektywy powietrznej i wyrugowanie barw złotych. U niego uczył się już Granaccio. Dwaj przyjaciele znaleźli się zatem razem przy pracy. Granaccio nigdy nie zabłysnął w sztuce i umarł młodo. Wziętość Grillandajo wyrabiała mu u Sinjorji, bractw i cechów częste zamówienia; na jedno z nich, bardzo znaczne, natrafił Michał Anioł. Miały być mianowicie wykonane freski i mało-

widła olejne w kościele S. Maria Novella, w kaplicy Riccch. Czternastoletni młodzieniec pomagał w nich mistrzowi i był za to pieniężnie wynagradzanym (*). Postępy jakie czynił chłopiec były już po roku zadziwiające: uczeń poprawiał mistrza. Z tego czasu wymieniane są jako dzieła dziecięcej cudowności: głowa rysunku Grillandaja poprawiona jednemu ze współuczniów, portrety malarzy pracujących w kaplicy, wreszcie wcześniejsza może nieco kopja w zwiększonym formacie, farbami wykonana z ryciny Marcina Schongauera (Bel Martino, 1499 r. urodzony w Colmarze w Alzacji), przedstawiającej kukszenie Ś-go Antoniego.

Praca ta miała wewnątrz dla Michała Anioła także same znaczenie, jak słynna głowa Medazy dla Leonarda; podobnie jak tam góruje tu natura straszna, wstrętne. Kopja z Schongauera znajduje się u Bianconich w Bolonji, jeśli jej nie zabrano już do Paryża. O innych pracach u Ghirlandaja niema wzmianki. Na nauce u niego zostawał chłopiec tylko dwa lata; pod koniec pobytu nieśmiały styl mistrza nie wystarczał już rozrastającemu się coraz bardziej talentowi. Nauczanie ze względu na samą formę posiadało swoje niedostatki: uczący się był więcej pomocnikiem niż uczniem, w materialnej treści nauka dawała pod jednym względem za wiele pod innemi znowu za mało. Można było nieznając rysunku wykończyć kompozycje z zupełnym kolorytem, nie znać się na użyciu farb a przebywać wszystkie trudności światłocienia. Kierownictwa nie stosowano do rodzaju talentu. Nauczyciel mało znał swych uczniów i traktował rzecz w sposób nieco rzemiosłowy; nieraz wychowawcy między sobą uczyć się i poprawiać musieli. Czternastoletni Michał Anioł objawił równie jak Leonard silny pociąg do bezpośrednich studjów z natury. Wynikające ztąd uczucie potrzeby, temperament żywy, nie łatwo opanować się dający, opowiadania Granaccia, który potrafił sobie wyrobić wstęp do ogrodu S. Marco (Careggi) i gorączkowa ciekawość poznania znajdujących się tam pomników sztuki wywołały w chłopcu postanowienie nowej dezercji. Raz wszedłszy do pracowni i muzeów medycejskich, dla zwyczaju już tylko potem uczęszczał do Ghirlandaja, w końcu zupełnie go opuścił, przeniósł się do Medyceuszów i stale u nich zamieszkał. Wprowadził go tam przyjaciel. Widok posągów, tak ustawionych już na piedestałach jak i wyłaniających się dopiero z kamienia pod sterem mistrza Bertolda, ucznia Donatella, ciągnęła obserwacja kształtów ciała i równoległe z nią idące dążenie do prac anatomicznych, uwieńczone zostały wreszcie pierwszemi rzeczywistemi studjami, na których oparł się później rysunek Buonarrotiego tak oryginalny, tak śmiały i wielki. Studja anatomiczne według niektórych, świeżo nawet wydanych, opisów artystycznej działalności Michała Anioła, prowadzone być miały przez lat dwanaście. Ustanawiając pierwszy ich początek na rok 1491 otrzymamy jako termin końcowy datę wyrzeźbienia *Dawida* w roku 1503. Z tego dwunastolecia wypadłoby stracić parę lat, jeśli nie więcej, na przerwy samemi okolicznościami spowodowane, ale za to przybędzie tu wszystko czego się Michał Anioł nauczył jeszcze po *Dawidzie*. Najusilniejszą miała być praca w klasztorze S. Spirito: tam za wyrzeźbiony

(*) Za pierwszy rok 6, za drugi 8, za trzeci 10 dukatów, kontrakt zawarty został na trzy lata.

krucyfiks księży ofiarowali młodzieńcowi celę do sekcji ciała ludzkiego. Tego rodzaju studja jeszcze w XVII wieku potrzebowały osłony przed uprzedzeniem publicznem, które z nietykalności ciała, mającego kiedyś zmartwychwstać, czyniło sprawę religijną.

Ale nie wydalajmy się z ogrodu S. Marco. Jak Ghirlandajo uczył Michała Anioła malarstwa tak Bertoldo miał go tu uczyć rzeźby i odlewu, i kształcić dalej w nim artystę; rzeczywiście Michał Anioł wiele z nauk jego skorzystał. Nie tylko artyzm wszakże, lecz i człowieczeństwo spotężniało przez pobyt u Medyceuszów. Obcowanie z pierwszorzędnymi pracownikami humanizmu, zajęcie myśli najpiękniejszymi zagadnieniami, jakie dać mogła nowo wskrzeszona przez Medyceuszów akademja Platona, postawiły odrazu ducha artysty na tej podniosłości, na której kwiaty marzeń w późnym nawet wieku świeżości swęj nie tracą, pomysły mają zawsze powagę i szlachetność, a artystyczna energia na obranym przedmiocie, skutkiem jego małości, nigdy nie ciąży. Michał Anioł więcej niż ktokolwiek inny iść musiał za głosem witającym wszystkich powołanych do sztuki wyższej, a ten głos mówi i wiecznie mówić będzie, że bez wiedzy ludzkiej i ludzkiego uczucia nie można być nigdy prawdziwym artystą.

Michał Anioł wszedł do ogrodu Medyceuszów w roku 1490. Najpierwszą tu jego próbą była głowa *Fauna* skopjowana z antyku, dziś w galerji Uffizji. Z powstaniem jej łączy się opowieść, według której praca młodzieńcza zjednać miała odrazu Wawrzyńca Medici-Lorenza II magnifico—nie tylko dla samego Michała ale i dla jego rodziny. Kopia wydała się ówczesnemu panu Florencji dobrą; zwrócił on tylko uwagę, że Michał Anioł odstępując od wzoru antycznego dał staremu Faunowi usta otwarte, w których widać było dwa rzędy zębów, jakich starcy nie miewają. Na drugi raz, kiedy przyszedł, Faun był już bez zęba. Bardzo mu się to podobało. Powierzył zaraz chłopca Bertoldowi. Ojcu ofiarował urząd zyskowny do wyboru, ale Ludwik Buonarrotti, człowiek bardzo prawy, zdaniem Lorenza nie umiał dobrze wybierać. Młody Buonarrotti otrzymał w pałacu Medyceuszów oddzielne dla siebie mieszkanie, pięć dukatów miesięcznie i tyle marmuru ile tylko sam zażąda: Lorenzo otworzył mu nadto progi swego domu. Michał Anioł pomimo szorstkości swęj lubił bywać u najdzielniejszego z Medyceuszów i wiele z towarzysztwa, jakie go otaczało, pożytku wyciągnął. Stosunek światłej, szczeręj opieki, trwał przez lat dwa, do śmierci Lorenza upamiętnionej szlachetnem a bezskutecznem wezwaniem Savonaroli (r. 1492). Potem już wraz z rozumem zniknęło i miłe urządzenie życia. W listopadzie 1494 r. oburzenie Florentczyków na Piotra, w jego to podłym ręką władza się znalazła po śmierci ojca, położyło kres panowaniu starszej linji możnowładzców, która potem już tylko na czas krótki wróciła do steru. Piotr zmuszony był wraz z braćmi opuścić miasto i poszedł ostatecznie zamieszkać u Francuzów, pod których opiekę się był oddał. Michał Anioł w przewidywaniu wypadków, pragnąc uniknąć kollizji obowiązków i obawiając się odwetu na rodzie i jego protegowanych postanowił schronić się do Wenecji. Oprócz wyżej wspomnianego już Fauna przez czas pobytu u Medyceuszów wykonał oryginalną kompozycję *Walka Herkulesa z Centaurami*. Pomysłu do niej dostarczył mu znakomity philhellenista i łacinnik Angelus Politianus, nauczyciel, niezbyt co prawda, szczęśliwy—trzech synów Lorenza. Jestto płaskorzeźba; znajduje się w domu

Buonarottich we Florencji. Do dzieł w medycejskiej epoce powstałych zaliczyć jeszcze potrzeba: *Madonnę* w rodzaju Donatella, *Krucyfiks* dla mnichów San Spirito, o którym wyżej—pierwsza już zaginęła i *Podobizny* znakomitości współczesnych w kaplicy Brancaccich we Florencji. *Herkules*, posąg cztery stopy wysoki, robiony dla Strozich między 1492—1494 r. dostał się do Francji i zaginął. Jako szczególność na wzmiankę zasługuje olbrzymia postać wyrobiona ze śniegu dnia 22 stycznia 1494 r. Cała Florencja przez parę dni oglądała ten posąg w podwórzu pałacu Medyceuszów.

Buonarotti nie dojechał do Wenecji i na czas dobrowolnego wygnania pozostał w Bolonji. Artysta znalazł opiekę u Franciszka Aldovrandego zostającego w bliskich stosunkach z rządzącymi podówczas w Bolonji Bentivogliami. Aldovrandi uwolnił zbieg z więzienia, jakim go sprawiedliwość miejska na samym wstępie uraczyła, wziął go do swego pałacu i zajął robotami, po których wszakże żaden dziś już ślad nie pozostał. Jedyną znaną pracą z tej epoki jest *Anioł kłęczący* na grobie Ś-go Dominika w kościele pod temże wezwaniem. Grób ów pochodzi jeszcze z wieku XIII, jest pierwszym dziełem odrodzonego na wzorach starożytnych rzeźbiarstwa nowoczesnego. Wykonał go patriarcha Nicolo Pisano współczesny Cimabuemu (1240—1300). Na krótki czas przed przybyciem Michała Anioła rzeźbiarz miejscowy Schiavi miał sobie poleconem dorobienie dwóch aniołów na wierzch grobowca. Jednego z nich nawet wykończyć nie zdołał, kiedy go nagle śmierć zaskoczyła. Aldovrandi wyrobił sukcesję w podjętej pracy na rzecz Michała Anioła i w następstwie tego stanął na grobie piękny anioł z białego marmuru. Wywołało to niezadowolenie w miejscowych artystach, za niechęcią poszły intrygi. Życie zaczęło się stawać przykrem. Tęsknota powiększyła moralne dolegliwości, jakie zawiść zgłuszać może: po jednorocznej nieobecności, przed zimą 1495 r. wrócił Michał Anioł do rodzinnego miasta.

We Florencji zastał przy władzy Savonarolę pod nominalnym gonfalonjerem Valorim. Nowe urządzenia publiczne w duchu demokracji—Consiglio Grande i jednoroczna władza wykonawcza; cnota i wiara przyjęte za polityczne dogmata rządu, powiew gorący marzycielstwa upojonego wielkimi ideami, swobodnie toczący się potok uczucia ludowego: taką była dyktatura mnicha z San Marco. Podobne rządy powtórzył w 60 lat później Kalwin w Genewie z większą może energją i trwałością, ale i o wiele niższym zapalem. Heronim Savonarola rodem z Ferrary, był jednym z najczystszych istnień, jakie pamięć ludzka zapisała. Dusza to nawet w błędach objawiająca wyższość swoją ponad inne. Wiara miała w Savonaroli najgorliwszego obrońcę, Włochy najlepszego od czasów Graccha mówcę. Heronim był od roku 1490 kaznodzieją Medyceuszów w San-Marco we Florencji. Następnie jeszcze przed skonem Lorenza stanął w opozycji z panującym systematem. Ognistą, proroczą, wymową porywał tłumy, a wygłaszana prawdą obraział na siebie Aleksandra III i Medecyuszów. Ostatnich wypadki same usunęły ze sceny politycznej, ale Borgia pozostał papieżem i Borgia i postanowił zgnieść śmiałego reformatora. Przez posłów swoich i odezwy dopominał się kilkakrotnie, aby mu go wydano. Florencja za tem żądaniem nie poszła, bo miała sama Borgia wyręczyć. Systemat Savonaroli w oderwaniu od życia uważany był wielkim, ale ta wielkość właśnie zabiła go: żadne spó-

leczeństwo nie mogłoby pod ciężarem jego wytrzymać. Zapał, bohaterstwo, zaparcie się siebie nie mogą być przymiotami trwałymi i nie codziennie mieć je można, a codziennie żyć potrzeba. Florentczycy prędko ostygli i wytrzeźwieli z entuzjazmu, a gdy raz wrócili do powszednich warunków życia, ciągle groźby papieża, popierane przygotowaniami wojennymi, zamierzony powtórny napad Medyceuszów na miasto, zawiści, intrygi i walki stronnictw (*) gwałtowność i nierozwaga samego dyktatora: dokonały reszty. Savonarola utracił głęboką podstawę, jaką mu dawały sympatje ludu. Jego przyjaciele nie mieli dość zręczności i odwagi, aby go ocalić—Savonarola zginąć musiał. Ostatni raz przemówił z kazalnicy dnia 18 Marca 1498. W trzy tygodnie później przechodził już, tamtych wieków obyczajem, próbę ognia, zachwiawszy się przed nią, a dnia 23 maja tegoż roku za herezję spalony został na stosie. Tłum wyglądał z ciekawością ostatniej chwili skonu: z niewdzięczności tłumów umieli już przed Savonarolą na ziemi włoskiej umierać Gaius Gracchus i Rienzi.

Śmierć Savonaroli wywołała we Włoszech bolesne uczucia. Przypomniano sobie Arnolda z Brescji i równie jak reformatora z XII wieku otoczono nową ofiarę aureolą męczeństwa. Pojawiły się portrety i obrazy, przeciwko którym Watykan występować musiał. Michał Anioł nie będąc takim przyjacielem zmarłego jak Bartolomeo (Fra) della Porta, lub Lorenzo da Credi, którzy z przywiązania do Savonaroli popalili dzieła swoje, a po jego śmierci przebyli wszystkie cierpienia żalu—miał jednak dla niego szacunek jaki wzbudzają głębokie przekonania i gorąca wiara w ich prawdziwość. Będąc podobnie jak dyktator Florencji idealistą musiał żałować człowieka, który wyłącznie dla idei śmierć poniósł. Cały później wyrobiony sposób myślenia Buonarrottego wskazuje, że oprócz tego czysto tylko formalnego węzła był jeszcze inny silniejszy: Michał Anioł w znacznej części podzielać musiał dążenia reformatora. Prawdopodobnie, w takich rzeczach bowiem pewności mieć nie można—pod wrażeniem śmierci Savonaroli powstała *Pieta*, najsmutniejsza z rzeźb Michała Anioła. Italję z Savonarolą można było sobie wyobrazić w podobnej jak Matkę Chrystusową postaci: ze zmarłym synem na kolanach. Taką właśnie jest gruppa *Piety*. Rok 1498 i 9 podawany jako data wykończenia utworu schodzi się z datą śmierci Savonaroli. Wskazywany tu związek nie jest prostym tylko domysłem na moralnym nakazie opartym, ale ma podstawę swoją w przypuszczeniu uczynionem przez współczesnych, którzy musieli mieć do niego powody w rzeczywistości.

Michał Anioł rzeźbił *Pietę* w Rzymie gdzie już od czerwca 1496 roku przebywał opuściwszy Florencję po jednorocznym niespełna pobycie. Kiedy do niej z Bolonji powrócił, cały rozwój wypadków mało sprzyjał pracy artystycznej. Jeden z Medyceuszów młodszej linii, Lorenzo, dla popularności przybrałszy miano „Popolano“, dla tradycji wziął

(*) *Arrabbiati* arystokracja gotowa w każdej chwili do reakcji, ale zachowująca się biernie; stronnicy Medyceuszów nazywani *Palleschi* od kul w herbie medycejskim i *Diagnoni* stronnicy rozwoju samoistnego. Oni to popierali Savonarolę i z małemi przerwami rządili Florencją do roku 1512 t. j. do powrotu Medyceuszów.

Michała Anioła pod swoją opiekę,—nie zbyt kosztowną. Artysta otrzymał od Popolana zamówienie rzeźby S. Jana. Wykonał ją w małych rozmiarach, z kąd też jej zdrobniła nazwa *Giovannino*. Po tej pracy wziął się do większego posągu i przez zimę i pierwsze miesiące wiosny z r. 1505 na 6 wykuli z marmuru *Amora*, który się bardzo Medyceuszowi podobał. Kardynał S. Giorgio, zbieracz antyków podówczas bardzo jeszcze rzadkich, przez agentów swoich wywiadywał się we Florencji o utwory godne nabycia. Popolano, który mimo zerwania z Medyceuszami zatrzymał wszystkie ich instynkta do robienia dobrych interesów, doradził Buonarrottemu, aby *Amora* udał za antyk. Artysta poszedł za jego radą. Kardynał znalazł się w posiadaniu *Amora*, ale wkrótce poznał oszustwo i odpłaciwszy za nie podstępem, jako warunek rozgrzeszenia postawił przyjazd do Rzymu. Michał Anioł poddał się pokucie i zawiązał poraz pierwszy do stolicy Papieży d. 25 czerwca 1496 r.

Pomijając niepewny zdaniem Grimma Karton do obrazu Ś. Franciszka, z pięknym serafinem, najpierwszą pracą Michała Anioła w Rzymie była Matka Boska opisana przez W. Bürgera w katalogu wystawy manchesterskiej z r. 1857, na której pierwszy raz światu widzieć się dała. Jestto obraz malowany alla tempera. Przedstawia grupę Matki Boskiej, Dzieciątka Jezus i Ś. Jana w otoczeniu czterech aniołów, z których tylko dwaj po prawej stronie stojący są wykończeni, dwaj drudzy występują w słabych zaledwie zarysach. Matka Boska w jasnych draperjach wyśpiewuje pieśni święte wspólnie z aniołami. Tekst ich przed chwilą jeszcze wyczytywała z książki, ale ją teraz na bok usuwa, przed dzieckiem, które wyciąga po nią rączkę.

Cała kompozycja bardzo wdzięczna; uderzająca ma być piękność jednego z oblicz anielskich. Obraz ten, na równi z wielu innemi dziełami Michała Anioła zaczęty i porzucony, znajduje się w Anglii w galerji Mr. Labouchère, znanego z dobroczynności i zamiłowania do sztuki. Po wzmiankowanej tu Madonnie Buonarotti wykonał kolejno trzy rzeźby: *Bachusa*, którego przedmiot realny, charakterystyczny nie odpowiadał rodzajowi talentu artysty, a stąd i samo dzieło odbiega daleko od antyków, *Kupidyna*, wypuszczającego strzałę z góry i wreszcie wiadomą już *Pietę*. Pierwszy z tych utworów znajduje się w Uffizji, drugi w Kensington-Museum, trzeciemu po przebudowaniu kościoła św. Piotra dano pomieszczenie w najbliższej wejścia kaplicy z prawej strony; kaplica ta od samego utworu nosi nazwę *della Pietà*.

Pieta zamówiona była przez kardynała de Villers do Francji; z pracowni Michała Anioła przeprowadzono ją do kaplicy Francuzów przy dawnym kościele św. Piotra i tam ją pierwszy raz Rzym ujrzał. Wielu uderzyła niezwykła, zbytnia młodość Matki Boskiej. Artysta tak się z zarzutu tłómaczył: „Wiecie mówił, że dziewięćto duszy zachowuje długi czas rysy twarzy w świeżości; stąd też Matkę Zbawiciela przedstawiłem młodą. Przeciwnie, w Chrystusie zachowałem wszystkie znamiona rzeczywistego bytu ziemskiego, aby pokazać, że cała niedola ludzka, jakiej się poddał, była w nim rzeczywistą, wycierpianą nędzą. Mój Chrystus ma wiek sobie właściwy“. Stendhal widzi w tem tylko zdanie teologa; mógł być z większą trafnością dopatrzeć się opinji mędrca. Główne założenie, z którego wyszedł Michał Anioł ma swą niezaprzeczoną wartość dla filozofji estetyki. Sztuka nie przedstawiająca powszedniego stosunku matki do syna, jak to najczęściej czyniła sztuka staro-niemiecka i flamandzka, ale *sui generis* stosunek religijny, który mógł być

tylko przedmiotem wiary w cudowną przeszłość, nie zaś dostrzegania i odczuwania zjawisk teraźniejszości, taka sztuka nie miała i niema obowiązku regulować się względami nieuchronnie z samej natury ludzkiej wypływającymi. A jeżeli jej wiarę religijną, jej estetyczne przekonania poprze głos mądrości, że cnota jest młodością w życiu, to twórczość z takich żywiołów złożona nosić będzie na sobie charakter więcej niż teologiczny, bo ludzki: taki też charakter przebija się w powyższem wyjaśnieniu Buonarrottego. Artysta przywiązywał wielką wagę do autorstwa Piety. Długo czas zostając pod wrażeniem śmierci Savonaroli, nie prędko pozbył się natchnienia, jakie duch jego zaczerpnął był z tragicznego upadku reformatora. Rzym oglądający Pietę, której autora nie znał, na widok dzieła wymieniał nazwisko rzeźbiarza Gobbo z Medjolanu. Michał Anioł dla usunięcia wątpliwości wyrzeźbił imię swe na marmurze. Podobno w Marcialla niedaleko od Pizy wykonał w miejscowym kościele fresk wiernie oddający marmurową grupę. Wiele jest obcych odtworów w kamieniu, w odlewach i na rysunku. W ostatnich czasach fotografia dała grubsze przynajmniej wyobrażenie o dziele, którego pierwotwór u św. Piotra zamało ma światła i z powodu nadmiernego wyniesienia nad poziom nie może być dobrze widzianym.

Po powrocie do Florencji resztę wielkiego natchnienia rzymskiego rzucił w marmur i wykonał *Madonnę Moscheronich*, piękny posąg z dzieciątkiem Jezus u kolan, znajdujący się dziś w kościele Panny Marji w Bruges, wyrzeźbiony na zamówienie mieszczanina flamandzkiego Moskrona; przypomina on Madonny powstałe w stolicy chrześcijaństwa. Inna jeszcze podobno praca Michała Anioła została wysłana do Flandrji; co do niej jednak brak pewnych wiadomości. Według kronikarzy pomysł do niej wyszedł z tej samej sfery, nad którą królował ideał Piety. Praca ta jeśli rzeczywiście istniała, to dziś należy do rzędu zaginionych bez śladu. Miała być płaskorzeźbą i wyobrażać Matkę Boską z Jezusem. *Przenajświętsza Rodzina* obraz przechowywany w Trybunie Ufizzjów, honorowem miejscu arcydzieł, zamknął epokę tworzenia świętości. Nie jest on wcale arcydziełem; przeciwnie należy do najsłabszych utworów artysty. Grimm mówi, że nie nas do tego obrazu nie przyciąga; wskazuje wady kompozycji i kolorytu. Szczerszy Stendhal nazywał tę *Madonnę „Herkulesem od wrzeciona.”* Utwór zamówiony przez bogatego mieszczanina florenckiego Angelo Doni, (portretowanego później przez Rafaela) od nazwiska jego nazywany bywa *Madonną Donich*. Przedstawia M. Boską w klęczącej postawie w otoczeniu Rodziny Świętej. Pomysł w nim powszedni, a układ nie zupełnie wolny od manjery.

Dwoma głównymi dziełami wykonanymi we Florencji między rokiem 1500 i 1505 są: *Dawid* posąg marmurowy i *Karton* kąpiących się żołnierzy. Soderini, gonfalonjer florencki, w r. 1501 zapragnął mieć przed pałacem rządowym inny posąg na miejsce mocno już uszkodzonej *Judyty Donatella*. Warunki sprzyjały zamówieniu podobnego dzieła, miasto bowiem posiadało wielki odłam marmuru, z którego jakiś niedoszły mistrz zaczął przed stu laty wykuwać posąg i nie mogąc mu poradzić, porzucił go prawie w samym początku pracy. Był więc materiał pod ręką. Do wyprowadzenia z niego posagu nie można było lepszego dłuta powołać nad to, które rzeźbiło rozgłośną w całych Włoszech

Pietę. Jakoż powierzono pracę Michałowi Aniołowi. Miał ją wykończyć w ciągu lat dwóch i na ten czas miasto zapewniło mu stałą pensję po sześć florenów *larghi* na miesiąc. Artysta zabrał się do roboty d. 13 września 1501 r. i przedłużywszy sobie termin wykończenia dzieła o cały kwartał, ostatni raz młot wziął do ręki d. 24 stycznia 1504 r. Posąg dopiero d. 14 maja zabrano z pracowni i przez cztery dni ciągniono przez ulice miasta wśród wielkiej uroczystości ludu, przypominającej tryumfalny pochód w jakim przed dwustu laty tenże sam lud florencki przeprowadzał do kościoła S. Maria Novella *Madonne Rucellaich*, największe dzieło Cimabuego.

Żywe były w łonie municypalności rozprawy nad tem, gdzie umieścić *Dawida*; wtedy już radzono ustawić olbrzyma w miejscu osłoniętym. Zdrowa ta rada ustąpić musiała przed postanowieniem, aby bądź co bądź, pokazać Florencji coś nowego przed budynkiem, w którym zasiadały najwyższe władze rzeczypospolitej. Ostatecznie w końcu maja 1504 r. umieszczono *Dawida* u wejścia do Palazzo Vecchio; tam dziś jeszcze widzieć go można, ale w stanie grożącym ruiną. Z raportu złożonego w r. 1871 syndykowi Florencji okazuje się, że kolos utracił pierwotny swój środek ciężkości i pochylił się naprzód, ślady tej przemiany występują już na nogach, zwłaszcza na prawej. Sprawozdawca wnosi, aby posąg przeprowadzić pod dach i zasłonić od szkodliwego działania atmosfery: we Włoszech żądanie podobne nie powinno by długo pozostać martwą literą. Co do samego dzieła, to ma ono dziewięć łokci wysokości, przedstawia syna Jessego, jako młodzieńca, z procą w ręku, w siedzącej postawie. Wielkiej potrzeba było umiejętności, aby z głazu, mającego już dane rozmiary i kształty, a nawet w pewnej części wyrobioną powierzchnię, (ślady tego na głowie i łopacie), wytworzyć postać wcale warunkami materji nie skrzepowaną. Dawid pięknie przedstawia się w młodzieńczej swej sile i surowości—obcą mu jest pacholeca tkliwość. Posąg stanowi pierwsze dzieło, w które Michał Anioł wcielił w tak wysokim stopniu wyniki swych prac anatomicznych. We Włoszech patrzano już przedtem na wielkie posągi, znano kilkanaście antyków, ale takiego ciała w marmurze jak Dawidowe jeszcze nie widziano. Vasari, nie lubiący Buonarrottego opisuje w nadzwyczaj pochwalnych wyrazach wrażenie, jakie *Dawid* wywołał wszędzie, gdzie tylko zajmowano się sztuką.

Karton *Kapiących się żołnierzy* powstał, jak wiadomo, we współzawodnictwie z kartonem *Zapaśników*, Leonarda da Vinci. Obaj artyści w latach 1504 i 5 znajdowali się we Florencji. Leonardo zawitawszy do rodzinnego miasta po dwudziestoletniej nieobecności ze znaczeniem i sławą, jakiej przed nim nikt nie był dostąpił, doznawał wszędzie zaszczytnego uznania swej wielkości. Kiedy nową salę dla Consiglio Grande zapragniono przyozdobić jakim dziełem sztuki zwrócono się do najpierwszego malarza Włoch. Leonardo wziął sobie za przedmiot bitwę w połowie XV w. pod Anghiari między Florencją i Medjolanem i zaczął opracowywać karton. Ale jak zwykle ocieęzały w zamysłach, które już raz był podjął, na wszystkie strony rozstrzelony, tyle czasu nad wykończaniem dzieła strawił, że Michał Anioł mógł jeszcze w porę stanąć w jednej z nim arenie. Leonardo obierał bitwę, przedstawiał jeźdźców walczących osztandar; mistrz ciał nagich weźmie także bitwę, ale obierze dla niej moment w której gra muskułów, w różnorodnych ruchach najlepiej

objawić się będzie mogła. Szczęściem, dzieje swarliwej, w wiecznych zwadach żyjącej Florencji, dostarczyły artyście epizodu, bardzo dobrze odpowiadającego zamiarom twórczym. Wydarzył się on w końcu XIV w. w wojnie z Pizańczykami, dowodzonymi przez kondotjera angielskiego Aguto.

Żołnierze z oddziału stojącego nad Arno, w skwarny dzień letni zapragnąwszy ochłody powchodzili w rzekę. Część oddziału wraz z dowódcą pozostała na brzegu. Nagle ukazuje się wojsko nieprzyjacielskie; rozlega się okrzyk: „do bronii!” Przerażeni żołnierze wyskakują z rzeki. Tę chwilę obrał Michał Anioł dla swojej kompozycji.

Jakież tam bogactwo linii! Pierwszy raz w tem dziele genjusz malarstwa przystępował z taką odwagą do natury: nie uląkł się jej i przezwyciężył wszystkie trudności. Nigdy może przedtem ciało ludzkie nie ukazało się w takiej potędze i obfitości kształtów i ruchów, nigdy rysunek, barw pozbawiony, nie wywarł na wyobraźni tak pełnego, doskonałego wrażenia. Cellini, nadzwyczaj skromny w wyrażeniach, w pochwałach skąpy, nie miewający żadnych uprzedzeń i sam niepospolity artysta, mówi, że oba kartony były szkołą świata. Istotnie zjawienie się ich, zwłaszcza utworu Michała Anioła, któremu też pierwszeństwo oddano, stanowić musilo epokę w sztuce, której podstawą jest rysunek.

Odtąd zaczęto w kompozycjach coraz więcej grupować i ożywiać; do innych żywiołów duchowych przydano energję; obok form, a raczej jednej dość zawsze do siebie podobnej formy ducha, postawiono samodzielnie kształty ciała. Malarze porzucali coraz bardziej draperje i grą muskułów zastępowali fałdowanie się szat,—które niektórym z nich dawało sposobność do mistrzostwa (fra Bartolomeo).

Kartony nie zostały nigdy wykonane farbami. Wypadki polityczne wewnątrz i zewnątrz Florencji, wydalenie się z niej obu mistrzów, niefortunne próby Leonarda, niedostateczne wreszcie poparcie ze strony samego gonfalonjera nie dozwoliły im przejść w stan fresków. Rysunki długi czas wisały w sali; potem je pozwijano; po r. 1512 reakcja i im nawet dała się uczuć, wyniesiono je na skład na wyższe piętro pałacu; stamtąd poznikały. Nie było ich już w r. 1530. Z kartonu Leonarda została tylko jedna gruppa ze sztandarem; wycinki z kartonu Michała Anioła jakoby jeszcze w r. 1575 przedstawiano nowym Medyceuszom do nabycia. Najprędzej było to tylko cząstki kopji zrobionej w rozmiarach oryginału jeszcze przed upadkiem rzeczypospolitej. Z uwagi na przymioty, rodzaj i więtość dzieła godzi się mniemać, że karton Michała Anioła był ciągle przerysowywanym; powstało stąd wiele kopji, które następnie zaginęły, ale w początkach XVI w. w dość znacznej ilości znajdować się musiały na półwyspie. Marek Antonjusz i jego uczeń Agostino Veneziano ryli pojedyncze części kartonu na miedzi. W r. 1850 wydano w Londynie litografię przedstawiającą całość, rysunku Schiavonettego. W opowiadaniach kronikarskich znajduje się podanie o tem, że rzeźbiarz Bandinelli, człowiek o tyle zarozumiały i zazdrośny, o ile nieudolny, przez nienawiść do Buonarrottego dorwawszy się do kartonu, pokrajał go i zniszczył. Podanie nie jest pewnem, ale Bandinelli uważał rzeczywiście Michała Anioła za swego współzawodnika i niejednokrotnie mu szkodził, a według świadectwa Celliniego, który prostotą swoją i prawdomównością przypomina naszego Reya,

był człowiekiem podłym i raz zemstę uknuwszy, pewno już potem w środkach nie przebiegał.

Karton nie był jeszcze wykonanym, kiedy Michał Anioł w pierwszej połowie 1505 r. wyjechał powtórnie do Rzymu, zostawiając we Florencji wcale jeszcze nie podjęte a przyręczone przez siebie prace dla jednego z kościołów w Sienie, dla św. Maria del Fiore: dla Palazzo Vecchio, dla Ludwika XII. Wszystkie te zamówienia wchodziły w dziedzinę rzeźby. Siena miała otrzymać piętnaście posągów świętych, wspinały przybytek, którym Brunelleschi niespożyta zjednał był sobie sławę, dwanaście postaci apostołskich; na placu przed Palazzo Vecchio miał stanąć wielki posąg dłuta artysty; król francuzki wreszcie czekał na nowy odlew *Dawida* Donatela. Nie możemy powiedzieć czy ten *Dawid* jest tym samym utworem, który później istotnie odesłany został do Francji, przedstawiać miał Dawida w walce z Goljatem i w XVII wieku zaginął, ale ze wszystkich powyższych zamówień, Michał Anioł tylko ostatnie wypełnił i to jedynie dzięki stosunkowi uległości, w jakiej Florencja zostawać musiała względem monarchji francuzkiej. Inne pozostały w stanie projektów: na ich rachunek rzeźbił artysta dwie lub trzy postacie, ale je wśrodku pracy poporzucał. Taką jest statua św. Macieja, w dziedzińcu przy kościele św. Maria del Fiore znajdująca się. Wielkie prace powierzone artyście przez następcę Aleksandra VI (zm. 1503 r.) nie dozwoliły mu wywiązać się z przyjętych zobowiązań. Pieniądze, jakie mu zaliczono, w kilkanaście lat później pozwracał. Rok 1505 otwiera Buonarrottemu bramy Rzymu i przyjmuje na łono nieśmiertelności pierwszy jego wielki pomysł w sztuce, grobowiec papieża Juljusza II.

Cierpliwość w złem, czy w dobrem nie należała wcale do cnót Juljusza II, który ich w ogóle niewiele posiadał. Zaledwie Michał Anioł na zalecenie architekta San-Gallo wezwany do Rzymu, zjawił się w Watykanie, papież przyjął go propozycją pomnika grobowego, jaki sobie chciał zawczasu wystawić w dawnej bazylice św. Piotra. Artysta z rozkoszą zrobił projekt, obrał miejsce w Trybunie, którą jeszcze w r. 1450, za Mikołaja V, zaczęto przybudowywać do bazyliki i pojechał do Karrary dla sprowadzenia marmurów. Większą część czasu w tym pierwszym perjodzie przyjaznego pożycia z Juljuszem II spędził w łomach karraryjskich i dwukrotnie do nich zaglądał. Wtedy to podobno zwiedzając okolice Karrary powziął raz śmiałą myśl przetworzenia wielkiej skały marmurowej stojącej w odosobnieniu nad brzegiem morza w jaki olbrzymi posąg: w ten sposób duch jego rwał się do współzawodnictwa ze statuami Memnona, z postaciami Sfinksów i fidjaszowym Jowiszem! Kto wie, czyby artysta umiejący doskonale spożytkowywać dane wymiary materiału, tam gdzie Leonardo nawet nie czuł się na siłach, artysta który rzeźbił *Dawida*—przy sprzyjających warunkach zewnętrznych—nie był pierwszego natchnienia wcielił w projekt artystyczny, i czyby istotnie projektu tego nie wykonał. Dla nas, trzeźwo na świat patrzących, niechętnie witających posągi w galerjach, posąg nad morzem wydaje się dziwactwem; my w wieku użyteczności, nad morzem pojmujemy istnienie portu lub latarni, dla nas Michał Anioł myślał o rzeczy wcale a wcale nieużytecznej, ale nie miał też obowiązku patrzeć na świat naszymi, dzisiejszemi oczyma. Lecz zbaczamy od przedmiotu.

Artysta wziął się z całym zapalem do prac przygotowawczych, nie przeczuwając że mu niechęć papieża, podmówionego przez Bramantego, wówczas już architekta św. Piotra, podetnie nagle wszystkie zamysły, a artystyczną energję wytrąci z obranego toru. Po powtórnej bytności w Karrarze nagle ujrzał przed sobą progi papieżkie zamknięte. Rozgniewany, zostawił tylko kartkę do jednego z kardynałów: „Jeśli mnie Jego Świątobliwość potrzebowała, niechaj mnie już w Rzymie nie szuka.” W czerwcu 1506 roku wyjechał potajemnie z Wiekuistego miasta. Namowy posłów wysłanych za nim w pogoń nie pomogły. Michał Anioł przybył do stolicy Toskanji i wziął się zaraz do wykończenia kartonu. Wśród tej pracy jakiś mnich franciszkanin zaskoczył go propozycją świetnej posady architekta w Konstantynopolu przy Bajazecie II, który chciał połączyć przedmieście Pera ze Stambułem; zbudowanie stałego mostu miało być pierwszą czynnością nowego urzędnika sultańskiego. Michał Anioł skłaniał się już do wyjazdu na wschód, kiedy miłość dla sztuki, przywiązanie do powziętego pomysłu, uczucie, że honorowi jego stało się już najzupełniej zadość przez trzy listy papieża do Rzeczypospolitej florenckiej: wszystkie te względy skłoniły artystę do powrócenia na dwór Juljusza II. Znając wszakże gwałtowność papieża, nadano Buonarrottemu charakter ambasadora florenckiego, zaopatrzone go w listy polecające i wyprawiono w drogę pod koniec 1506 roku.

Buonarotti musiał szukać papieża w Bolonji, która teraz orężowi jego uległa. Juliusz II odbył do miasta wjazd tryumfalny w listopadzie 1506 r., zdobywszy poprzednio Perugję i Forli. W listopadzie też stawił się przed nim zbieg rzymski. Powitanie było bardzo krótkie. „Czekałeś, póki sam do ciebie nie przyjadę“ były słowa papieża, który wymawiając je miał na myśli położenie Florencji znacznie bliższe Bolonji niż Rzymu. Zwyczaj etykieta uwolniła Michała Anioła od odpowiedzi, w każdym razie drażliwej. Akt zgody byłby przeszedł jak najspokojniej, gdyby nie odezwanie się jednego z kardynałów, który mniemając, że umysł papieża potrzebuje jeszcze ułagodzenia, przemówił w sposób ubliżający nie tylko samemu Buonarrottemu, ale i całemu stanowi artystów. Juliusz nie lubił pochlebstw nierozumnych i kazał kardynałowi wstać od stołu. Powieściarze zrobili z tego scenę obicia i wyrzucenia oknem, scenę naturalnie, wynalezioną dla efektu. Szczęśliwy wojownik zapragnął postawić sobie statwę na pamiątkę zwycięstwa odniesionego nad Bentivogliami; odłożył na później wykończenie pomnika grobowego, aby mieć w pierwszej przedgrobowy. Wyjeżdżając do Rzymu w lutym 1507 r. zostawił nadwornego swego rzeźbiarza w Bolonji nad pracą około formy do spiżowego odlewu. Michał Anioł pokazał mu projekt posągu. Papież w trzy razy wziętej naturalnej wielkości siedział na tronie; prawą rękę unosił ponad głowę, lewa u piersi czekała na odpowiedni symbol. Juliusz wolałby siedzieć na koniu, ale i na tron się zgodził. Nie był tylko pewnym, czy ręka podniesiona do góry, nie błogosławi Bolonji, „Nie“ odpowiedział artysta „radzi jej tylko aby była rozsądną!“ „To dobrze. A co mi dasz w lewą rękę,“ „Książkę.“ „Daj miecz, na książkach się nie znam.“ Rzeczywiście miecz zdobył Bolonję, a książki odrywające od życia czynnego, nie zdołały nigdy dla siebie podbić umysłu papieża.

Wykonanie projektu zajęło mało co więcej nad rok czasu. Artysta przeznaczył sobie na tę pracę tylko pół roku i miał zamiar na maj zjechać już do Florencji. Zapomniał że Leonardo modelował swój posąg Sforzy przez szesnaście lat i mniej od niego szczęśliwy nigdy dzieła swego nie ujrzał w ostatecznej postaci. Pomimo wielkiej istotnej gorliwości pośpiechu, przygotowanie formy i uskutecznienie odlewu napotkało na przeszkody, które czyniły położenie podwójnie przykrém: groziły nie tylko dziełu niepowodzeniem, ale, co gorsza, i samemu twórcy nowém przesileniem w pokojowych stosunkach z papieżem. Z Watykanu nadechodziły napomnienia o wykończenie posągu i wezwania do podjęcia na nowo pracy porzuconej w czerwcu 1506 r. Przy porywczości papieża łatwo mogło przyjść do nowego starcia. Michał Anioł miał to dobrze na uwadze i śpieszył się jak mógł; excecja o grobowiec stanowiła dla niego prawdziwie mile przyrzeczenie, że będzie się mógł zająć pracą wielką, która przy wytrwałości protektorów była w stanie pochłoniąć całą jego ambicję i miłość dla sztuki. Przyspieszał zatem czynność odlewu, powierzona przyslanemu umyślnie przez Florencję majstrowi Bernardino i sam dozorując go dzień i noc w styczniu wreszcie 1508 r. po rozmaitych przejściach, w których i aljaż wylewać się nie chciał w formę i forma pękała, zawiął szczęśliwie do portu ze swoim projektem i zaraz w lutym odjechał de Florencji. Z powodu niepokojów i technicznych przeszkód, w rok dopiero później d. 21 lutego 1509 r. wśród wielkiego nabożeństwa ustawiono posąg nad głównym portykiem kościoła św. Petronio, pięknego zabytku architektury gotyckiej z XIV wieku. Koło historii wyszło jednak wkrótce z kolei, jaką mu wyrobiło szczęście Juljusza II. Pod koniec r. 1511 Bentivogliowie wzięli pomstę, stracili statwę (d. 31 grudnia) i stopili ją w ogniu. Głowa tylko przypadkiem ocalała; jak gdyby sam los chciał pokazać, że z posągu to tylko przetrwa zniszczenie, co i w człowieku miało największe prawo do bytu, najwięcej było warte. Głowę pokazywano jeszcze w XVII wieku; ważyła ona przeszło 600 funtów; reszta posągu dostała się księciu Ferrary i poszła do arsenału. W materiale, jaki mamy pod ręką, nieznaleźliśmy nigdzie opisu dzieła; świadectwo, że było znakiem, nie daje pojęcia o wartości.

Część wiosny 1508 r. przepędził Michał Anioł we Florencji nad kolorowaniem kartonu—w czem niedaleko się posunął—i w końcu kwietnia, znecierpliwiony długiem oczekiwaniem rzucając już na zawsze karton wyjechał do Wiekuistego miasta. I tym razem również mimo wezwań papieżkich nadzieje go zawiodły. Kiedy przybył do Rzymu, Juljusz II nie myślał już dla siebie o pomnikach grobowych. Był potęgą, z którą polityka europejska liczyć się musiała. Obok tego łatwo wytłómaczono starcowi, że wystawieniem pomnika śmierci mógłby jeszcze samą śmierć przedwcześnie przywołać: w tej silnej głowie nieustrasżoność łączyła się z zabobonną trwogą. Ostatecznie po wielu naradach, do których weszły i intrygi Bramantego, postanowiono doświadczyć sił Buonarrottego na polu malarstwa. Juljusz II trzema tylko panowaniami rozdzielony był od swego poprzednika Syxtusa IV, który pochodził z tego samego co i on rodu della Rovere (1471—1484). Syxtus zbudował w Watykanie kaplicę na msze papieżkie. Jestto sławna kaplica Sykstyńska, wspaniała dwupiętrowa sala, obszernością przypominająca kościół. Wzniósł ją w r. 1473 jeden z architektów miejscowych podług planów Florentczyka Pintelli; przyozdobiłi

zaś przez trzydzieści lat freskami Roselli, Lippi, Botticelli, Signorelli, Ghirlandajo, na ostatku Perugino. Utwory wszystkich tych mistrzów zastał Michał Anioł na murach, które teraz zamieniano dla niego na arenę zapasów i niespodziewanego tryumfu. Prócz kilku wybranych, wszystkie ustąpić musiały miejsca nowym, utajonym jeszcze w stanie pomysłów; pozbijano je z murów. Pod koniec r. 1508 Buonarrotti ułożywszy cały plan dzieła wziął się do fresków. Rafael pracował już wtedy w Segnaturze; współzawodnictwo leżało w samym fackie obustronnej pracy. Co do siebie, Michał Anioł szybko się naprzód posuwał. W d. 1 listopada 1509 r. ukazał już papieżowi połowę plafonu: papież był zachwycony i nabrał do artysty dwa razy silniejszego niż dotąd przywiązania. Z krótkimi przerwami, na które przypada wyjazd do Florencji, Michał Anioł spędził nad freskami kaplicy rok 1510 i większą część 1511 i dopiero w dzień Wszystkich Świętych Juljusz II nie mający dość słów i złota na podziękowanie, kazał całemu Rzymowi podwoje kaplicy otworzyć, aby Rzym cały mógł oglądać wspaniałe dzieło genjuszu. (*) O Rafaelu piszą, że był tak zaciekawiony pracą Michała Anioła, iż pod nieobecność jego dostawał się do kaplicy i jak najskrupulatniej oglądał freski. Wpływ, jaki stąd wyniosła sztuka rafaelowska, odbija się na *Izajaszu* w Ś. Agostino w Rzymie, na *Szkole Ateńskiej*, tak jak poprzedni wpływ, wywarty przez Kartona, widnieje w *Złożeniu Chrystusa do grobu*, obrazie malowanym jeszcze we Florencji. Ślepe przywiązanie do Rafaela a brak sympatji dla ostrego surowego, niemiłosiernego talentu Michała Anioła skłaniają wielu do zaprzeczania wszelkiemu oddziaływaniu autora fresków sykstyńskich na mistrza z Urbino; jakby ten utracić mógł przez to swą oryginalność i był już tylko satellitą Buonarrottego; jak gdyby wpływ, co więcej wpływ wzajemny, nie był nieuniknioną koniecznością, tam gdzie się dwie żywe, podbijające siły jednocześnie obok siebie rozwijają!

Buonarrotti sprowadził sobie z Florencji i przybrał z otoczenia w Rzymie kilku młodszych malarzy do pomocy w malowaniu fresków; byli pomiędzy nimi Bugiardini i Granaccio. Lecz się sam z siłami swymi nie obrachował: pomimo najlepszej chęci nie umiał się poddać niedogodnościom, jakie ma dla talentów prawdziwie oryginalnych wszelkie współpracownictwo w dziedzinie więcej twórczości niż innych czynników wymagającej. Po kilku tygodniach odsunął swych pomocników od głównej pracy i do podrzędnych poprzeczował, a w parę miesięcy później zupełnie ich pożegnał. Sam tylko został na rusztowaniu i własnymi siłami po dwudziestu miesiącach ciągłej pracy wykonał te dwadzieścia pięć większych fresków, jakie zdobią sklepienie i między okna kaplicy Sykstyńskiej.

Freski sykstyńskie, podziw wszystkich prawie artystów, estetyków, krytyków, realnych czy idealnych, religijnych czy antireligijnych—najlepiej dotychczas wyrozumiał i opisał Montégut, na którego zdanie tylekrotnie już w tej pracy powoływano się. (**)

*) W dacie wykończenia fresków panuje jakiś zamęt. Grimm nie o dacie nie mówi. Prawdopodobniejszy jest r. 1511 niż 1512 jak to niektórzy przyjmują.

**) Philosophie de la Chapelle Sixtine, Revue des deux mondes. Przekład w Bibliotece Warszawskiej z r. 1870, za czerwiec. Przed Montégut pisali o freskach: Reynolds, Boni, Constantin, Michelet, nasz Kremer, etc.

dobna nam opisywać utworów Bounarottego; będziemy tylko starali się uporządkować je w osobne grupy, według pomieszczenia obrazów, według rodzaju i formy kompozycji. Trzy takie grupy, oddzielnie scharakteryzować się dające, wytworzyć można. Pierwszą stanowi dziewięć fresków na samem sklepieniu. Jestto opowiadająca część dzieła; przedstawia pierwsze momenta świata spisane w księgach starego zakonu. Na trzech freskach wyobrażony jest Bóg w czterech pierwszych dniach stworzenia, jak rozdziela światło od ciemności, jak stwarza słońce i księżyc, jak się nad wodami unosi. Na czwartym występuje Stworzenie Adama — w głębokości myśli i z całą potęgą expressji poczęta kompozycja, najlepiej zrozumiana przez Constantina w „*Ideés italiennes*“ Na piątym, przypadającym na sam środek sklepienia, pomieszczone Stworzenie Ewy, bardzo pięknej. Na szóstym przedzielonym na dwoje przez drzewo wiadomości dobrego i złego artysta przedstawił Kuszenie przez węża, który od połowy ma postać kobiety, stosownie do dawnej tradycji artyzmu włoskiego i Wypędzenie z raju. Na siódmym Ofiary Abła i Kaima. Na ósmym Potop, najpierwej zaczęty i skutkiem złego rozcieńczenia wapna mocno nadwerężony. W tym fresku arka tonie, topielecy wdzierają się na skałę, aby na niej zginąć od pioruna, który wszystkich też druzgocze. Dziewiąty nakoniec fresk poświęcony jest uobrazowaniu Grzechu Chama. Do drugiej grupy należy siedm postaci proroków biblijnych i pięć postaci wieszczek pogańskich: wielbiciel Danta, Michał Anioł poszedł za jego przykładem i to, co w danym zakresie najlepszego miał świat pogański, do świata chrześcijańskiego włączył. Dwaj prorocy Jonasz i Zacharjasz znajdują się naprzeciwko siebie na mniejszych, poprzecznych ścianach kaplicy; nad idącymi zaś w kierunku długości zasiedli, opierając się o kończyny łuków sklepienia, inni prorocy poprzedzielani przez sybille. Nad jedną ścianą ukazują się Jeremjasz, Ezechjel i Joel; pomiędzy nimi Sybille Perska i Erytrejska (*); nad drugą, nawprost tamtych: Izajasz i Daniel, przedzieleni przez Sybillę Kumejską**), z Delficką i Libijską po bokach. W tej drugiej grupie przeważa symbolika, genjusz objawia się w związku z najgłębszą treścią wiary religijnej i filozoficznej; ta grupa najobszerniejsze daje pole do komentarzy, najpotężniej działa na umysł. W niej Michał Anioł występuje jako malarz pojęć i idei. Te pojęcia tak wyłuszcza Montégut: Zacharjasz wyobraża modlitwę, Jonasz — pokorę w wierze. Dziesięć innych osobistości proroczych, obdziela krytyk w następujący sposób: Jeremjasz przedstawia boleść, Ezechjel miłość gwałtowną, Joel wytrwałość wprawdzie, Izajasz medytację, Daniel entuzjazm; Sybilla Perska gorliwość zazdrośną, Erytrejska żądzę wiedzy, Libijska intuicję kontemplacyjną, Kumejska cierpliwe dochodzenie prawdy, Delficka wreszcie gorącość ducha poetyckiego. Do trzeciej grupy należą freski dramatyczne; w stosunku do sybill i proroków występują one uzupełniająco. Pomijając śmierć Hamana i Węża na Puszczy, znajdują się tu znakomite kompozycje: Śmierć Holofernesa i Powalenie Goljata; pięknie mówi o nich Grimm. Obrazy

*) Erytrea, miasto w Beocii, niedaleko od Delfów.

**) Cumae, Kyme, osada grecka na wybrzeżu Kampanji rzymskiej, poniżej błot pontyńskich na zachód od dzisiejszej Terraciny.

tej grupy mieszczą się po jednym w każdym rogu sali. Oprócz tych właściwych fresków sykstyńskich występują jeszcze w kaplicy pomniejsze malowidła, więcej dla ozdoby i utrzymania związku między pojedynczemi postaciami wieszczek i proroków niż dla indywidualnego znaczenia rzucone. Widać tam osobistości Rodziny Świętej, oraz przodków Marji Panny; są także całe sceny z ich życia: wszystko malowane przez pomocników, nie przez samego artystę.

Taka jest treść wielkiego poematu *Fresków sykstyńskich*. Uzupełnić ją zaraz musimy wzmianką o *Sądzie ostatecznym*, fresku wykonanym w trzydzieści lat później, w r. 1541; bez tego wyobrażenie o całości dzieła byłoby niejako rozerwanem. Dla nowego utworu świętego Michał Anioł w r. 1534 obrał ścianę, nad którą znajdowała się postać proroka Jonasza i tam po siedmiu latach pracy ukazał Rzymowi ostatnią chwilę ludzkości w świetle wiary chrześcijańskiej. *Sąd* jest niezaprzeczenie jedną z kompozycji poczętych i wykonanych nie tylko w najwyższym stylu, ale i w najobszerniejszych rozmiarach. Zajmuje powierzchnię przeszło dwóch tysięcy stóp kwadratowych w kształcie prostokąta, którego bok górny stanowi linja krzywa zarysowaną przez sklepienie, trzy pozostałe ramy obrazu są proste; różnica między wysokością i szerokością niezbyt wielka. Rzadko które oko zdoła odrazu objąć cały ogrom dzieła. Postacie otaczające Chrystusa mają dwanaście stóp wysokości, w trzech innych gruppach najbliższych po sześć; ciała aniołów nawołujących na sąd długie są na trzy stopy. Uszkodzenie, jakiemu uległ fresk przez czas i nieogłębność ludzką, utrudnia zaznajomienie się z utworem, który w wielu miejscach utracił już swój koloryt, stał się niewyraźnym. Paweł IV (1559—1565) z pobudek moralnych i religijnych kazał Danielowi di Volterra poprzyrodziewać postacie, dla których Michał Anioł upatrywał dostateczną odzież we własnych ich ciałach. Volterra wywiązał się z polecenia, w pewnej mierze, co prawda, nawet potrzebnego, ale z taką gorliwością, że zasłużył sobie przez to na nazwę niezbyt zaszczytną (*). Dodatki, jakie wprowadził, psują pierwotwór. Gdyby nie kopja Venustego (w Neapolu), dokonana współcześnie pod okiem samego mistrza, dzieło Buonarrottego nie mogłoby nam się już przedstawić w takiej formie w jakiej z pod pędzla jego wyszło. Zrozumienie kompozycyi, wysnucie wypadku opowiadanego z mnóstwa postaci (**) grupp i kombinacji jest bardzo trudnem. Najlepiej, bo najciekawszej, o ile sądzimy, wyłuszczył opowieść Sądu ostatecznego Stendhal. Dzieli on cały fresk na jedenaście scen. Pierwsza u spodu obrazu po prawej jego stronie przedstawia wskrzeszenie z grobów; w niej artysta zamieścił siebie w postaci mnicha wskazującego drogę zbawienia. Zmartwychwstanie to złączone z potężnem odwalaniem głazów. W drugiej scenie wyzwoleni z pieczar ziemi wznoszą się w górę na sąd. Trzecią składają prawie same kobiety, zbawione lub przeznaczone na zbawienie. Czwartą i piątą scenę zapełniają Aniołowie rozdzieleni w dwie symetryczne grupy ponad właściwą akcją obrazu, po obu stronach portretu proroka. Grupa z prawej strony trzyma krzyż, z lewej strzaskaną

(*) Braghettone.

(**) Bez przesady można podać liczbę ich na 400.

kolumnę: obie lecą z górnych przestrzeni, w układzie ich panuje wielka harmonja. Działanie z grupy trzeciej przechodzi bezpośrednio do środkowego, kulminacyjnego punktu obrazu, do Zbawiciela, Matki Boskiej, Apostołów, Proroków, Adama, Abła i innych postaci świętych. Stendhal tę grupę oznacza numerem jedenastym. Po odbytych sądzie większa część zbawionych zostaje po prawicy i lewicy syna człowieczego, mniejsza tworzy naokoło niego girlandę, niedozwólającą się wypromieniać aureoli bożej w przestwór. Zbawieni po lewicy tworzą grupę złożoną przeważnie z postaci męskich i odpowiadającą grupie kobiecej. Poniżej scen zbawienia i sądu łańcuch, który po prawej ręce wstępował w górę, po lewej opuszcza się na dół zsyłając potępionych w przepaść w dwóch gruppach oznaczonych numerami siódmym i ósmym. Pierwsza przedstawia dopiero strącanych, druga przewożonych już przez Charona do piekieł. Scena siódma uważana jest za najznakomitszą ze wszystkich. Michał Anioł objawił w niej wielką siłę, obfitość wrażeń i ruchów. Pomiedzy Przewożeniem potępieńców a Wskrzeszeniem, od którego zaczyna się całe opowiadanie, w samym środku obrazu, widać opustoszały czysciec z rozpaczającym szatanem. Przejście od niego ku górze, do sceny sądu, stanowi grupa dziesiąta złożona z aniołów grających straszny pobudkę. Przy nich znajduje się kilka innych postaci.

Na tym opisie poprzestajemy. Zamknięci w szczupłych ramach zarysu biograficznego nie możemy zwracać uwagi czytelnika na pojedyncze momenta ostatniego dramatu chrześcijaństwa, opowiedzianego przez Michała Anioła. Obok scen i postaci wzniosłych i potężnych znajdują się rzewne i uczuciowe, w małym jednak do poprzednich stosunku. Zbawieni mają oblicza wesołe; w potępionych widać przerażenie i boleść, ale wszystkich jednoczy jakaś surowość właściwa stylowi artysty, w kompozycji wszakże obecnej mogąca mieć umyślną swoją przyczynę bytu. W niej zapewne chciał artysta odbić tryumf nieublaganej sprawiedliwości, która wszystkich zarówno dotknęła, we wszystkich więc objawić się winna. Najsurowiej wygląda twarz samego Sędziego. Znane jest niemiłosierdzie tego Chrystusa. Postać jego zwrócona na lewo ku potępieńcom; prawa ręka z wielką siłą spycha na nich przekleństwo, którego usta wymawiać nawet nie potrzebowały. Ta groza przeciwna pojęciu miłości Chrystusowej, niezgodna z dzisiejszem dążeniem do usuwania trwałych sprzeciwieństw, była wykwitem nienawiści Michała Anioła ku złemu a przywiązania do moralnego porządku. Surowy dla siebie i dla drugich artysta nie mógł postawić na jednej linii miłosierdzia ze złem wiekuistym, musiał pomiędzy nimi wybierać.—Umysł tak filozoficzny nie przypuszczał znowu, aby kochająca mądrość i wszechmoc mogły cokolwiek na wieki od siebie odtrącać. Wybierając zatem karę, dał jej za źródło gniew, oburzenie, namietność: wszystko to, czego sam na widok złego doświadczał.

Najtrudniej było i będzie zawsze ustalić się w ludzkości tym pojęciom, które składają nieskażony dogmat Chrześcijaństwa. W wiekach ubiegłych więcej było nazwy niż rzeczy. Materjalizowanie wiary ułatwiało ją, ale naruszając przytem jej istotę, ideał dobra i miłości zamieniało w ideał siły i zemsty. Dante przelał tylko w swoje „Piekło“ ogólną wiarę i wyobrażenia religijne, jakie za jego czasów panowały. Całe wieki średnie pochylają się ku pojęciom istocie wiary przeciwnym. Jakże daleko od tych szorstkich nasytów i pragnień ducha do owych prawd wygłaszanych przed rzeszami Judei, jak skały

jej twardemi i opornemi, do owego poematu braterstwa łączącego jednym węzłem bóstwo i stworzenie, złych i dobrych, zwierzęta i ludzi: jak gdyby wszystko co żyje, żyło tylko jedną wielką duszą świata. Jakże daleko od scholastycznych rozpraw i stężonych uczuć, od okrucieństwa w myśli i czynie — do tryumfu wymarzonego przez wyobraźnię Parsów, albo do hymnu śpiewanego przez całe stworzenie w Ramayanie! Straszne, niemiłosierne są te wieki średnie. Siła i kara — obawa jednej i drugiej — to całe ich życie. Wyjątkowe tylko serca nieprzenosiły tych żywiołów do sfery religijnej. Takim jest Dante po wyjściu z Piekła, po wyzwoleniu się z objęć pamięci o krzywdach doznanych, pamięci, co mu niedawała spokoju, takim jest Fra Angelico w precudnych, ale nie dołączną jeszcze ręką malowanych modlitwach swoich. Wiara w materialną karę i piekło — wiekiutą katownię, była w średnich wiekach tak silną że kiedy Dante po napisaniu pierwszej części komedji przechodził ulicami Werony, lud pokazywał go sobie jako człowieka, który ma wolny wstęp do piekła i niedawno z niego powrócił. Z tej wiary materialnej, barbarzyńskiej, powstały zaraz po Dancie freski Orcagny w Pizie i Florencji. Z niej także czerpał blisko we dwa wieki później Michał Anioł i zaprawdę więcej stąd wyniósł niż z własnych swych uczuć i wyobrażeń religijnych. Przywiązanie do Danta kazało mu trwać przy gotowych już formach, które spromienił był genjusz autora „Komedji“; zamykało to artystę w granicach niemiłosierdzia i srogości mimo porywów myśli, ukazującej mu w innym kierunku rzetelny ideał wiary. Ale w tych granicach — strona duchowa, myśl bezwzględnej sprawiedliwości, przeważa nad materialną stroną kary i czyni z *Sądu* utwór idealny: takim przedstawi się zgrab kompozycji każdemu, kto w nią dobrze się wpatrzył nie tylko okiem ale i duszą. — *Freski Sykstyńskie* są równie jak posąg Mojżesza najdokładniejszym objawem stylu Michała Anioła. Styl to surowy, prosty, potężny. Obywa się, o ile możliwości, bez tego co do istoty dzieła nie należy. Widać go w ustosunkowaniu pomysłu do widomej kompozycji, w rysunku, który nierzadko niepodobienstwem do natury, nigdzie jednak natury tej z ślepą wiernością nie oddaje. Nad rysunkiem ciała Michała Anioła Gete w r. 1786 woła w tych mniej więcej słowach: Chciałoby się tak jak Buonarrotti znać i odczuwać naturę, aby ją tak jak on odtwarzać! Bliżsi prawdy i śmielsi czy też szersi od wędrownika niemieckiego, Reynolds i Stendhal, nazywają ciała na freskach sykstyńskich idealnemi, a ostatni powiada, że od czasów greckich pierwszy raz świat miał sobie na nowo przez Michała Anioła objawioną sztukę idealizowania natury. Nasz Kremer wyraża przekonanie, że z fresków wynosi się z początku wrażenie sztuki realnej, ale zaledwie wrażenie to dojdzie do samowiedzy, widz spostrzeżga, że było ono tylko dziełem genjalnej zdrady. Z form realizmu wybucha duch, wysnuwa się treść idealna, która myśli naszej spocząć już nie daje i wynosi ją wysoko ponad bezpośrednią rzeczywistość. Można by tu jeszcze objaśniając powyższe zdanie dodać, że ta treść wysnuwająca się tak nagle nie ukrywała się w samym tylko pomysle, w myśli zasadniczej, w duszy utworu, aby się dopiero z chwilą poznania tej duszy przez rozum, objawić uczuciu estetycznemu. Nie, wieloną ona była i jest w formy i z form tych nie tylko z samej kompozycji, wypromienia się. Formy zduchowione przez Michała Anioła są zarazem podobne i niepodobne do rzeczywistych. Ciał takich jak u niego niema w naturze. Duch artysty tworzył je na podobieństwa swoje. W dążeniu do wielkości nigdy spoczynku nie

znajdował. Do kompozycji obierał wydarzenia i osobistości świata nieziemskiego, nie tych ludzi, z którymi żył, na których patrzył. W rysunku dawał kształtom swoim wielkość, jakich rzeczywistość swoim kształtom dać nie była w stanie. Potęgą jego ducha przejmowała na wskroś wszystko: myśl i formę. Ale wewnętrzna prawidłowość nadaje całości kształtów Michała Anioła prawdę, jakiej właśnie sztuka potrzebuje. Ta wewnętrzna prawidłowość, wzięta z zewnątrz z obserwacji, z nauki, z wiedzy, jest u niego takim samem prawem jak prawo w stworzeniu: stąd podobieństwo do natury. Zdaje się, że w przedstawionych tu warunkach rysunek Michała Anioła można nazwać zarazem i idealnym, i w stosunku do objawów rzeczywistości, poprawnym.

Buonarotti jest zatem według nas idealistą nie tylko w kompozycji ale i w formie. W dzisiejszych czasach niewdzięczną jest rzeczą mówić o idealizmie, o prawdzie nierealnej, wygłaszać opinie, że sztuka to nie naśladowanie natury, że natura świat zewnętrzny, społeczeństwo, życie, mogą sztuce dawać tylko pobudkę i materiał do tworzenia — ale samą sztuką być nie mogą i nie powinny. Życie rozbite dziś na miliony drobnych żywotów nie dostarcza ideałów wyższych nad te, jakie dać może ten lub ów osobnik, mówiąc językiem ekonomicznym. Pogarda dla wszystkiego, co rzeczywistością nie jest, dotyka i sztukę. W dążeniu do szczęścia osobistego, lubimy się bawić, nie lubimy myśleć, czuć, przejmować się. Poważniejsze umysły zagłębione w zadaniach społecznych szukając ratunku na tysiączne nędzy ludzkości, chciałyby i sztukę wciągnąć w sferę oddziaływania praktycznego. Tendencyjność, wyraźna, wyrozumowana, na rozumowaniu opierająca się, stawiana jest jako zadanie sztuki. Dzieła jej mają być pięknymi traktatami socjologicznymi, nie objawami samodzielnego piękna. Z prawa rozsądku działającego w społeczeństwie chcielibyśmy uczynić prawa sztuki nad społeczeństwem stojące. Taine głosi, że niedorzecznością byłoby mówić o jakiegokolwiek własnych prawidłach piękna, a większą jeszcze niedorzecznością żądać od sztuki, aby dawała więcej niż samo życie dać może. Dla poezji wskazują się cele praktyczne, kwestje i temata do rozwiązywania, dla sztuk plastycznych odwzorowywanie rzeczywistości. Chcielibyśmy ze świata zrobić jeden warsztat, chorujemy na robotę warsztatową. Rzeczywistości prawdy, natury! wołamy dowodząc krzykami temi tylko, żeśmy ubodzy w genialność. Prawdziwy genjusz nigdy na rzeczywistości nie poprzestanie, umysł głębszy nigdy jej za alfę i omegę sztuki nie uzna. Tak Gete, którego o nienawistny idealizm posądzać nie można, mówi w „Propyleach“: Natura oddzielona jest od sztuki niezmierną przepaścią. Prawdziwy, świadomy siebie sztukmistrz dąży do zgodności z prawdą natury (Naturwahrheit), bezwiednemu tylko popędowi ulegający — do rzeczywistości natury (Naturwirklichkeit). Ten spycha sztukę na najniższy stopień; tamten na najwyższym ją stawia.” Istotnie, sztuka nie powinna form branych z natury przeistaczać, stawiać ich wbrew naturze. Prawda realna, rzeczywistość, ma swoje prawa do sztuki: może położyć *veto* na utwory, które zewnętrznością swoją z nią się nie zgadzają. Ale realizm nie może być zadaniem sztuki. Nawet przy portrecie, który ma być tylko naśladowaniem, artysta nie może się obyć bez własnej swojej treści, jaką mu dostarczyć winna obserwacja danego indywiduum. Artysta nieumiejący z oblicza wyczytać człowieka, nigdy dobrego portretu nie stworzy. Czy więc i w portrecie chodzi tylko o samą prawdę zewnętrzną, realną? Nie.

Sztuka nawet wtedy, kiedy odwzorowuje życie, aby dobrze tworzyć mogła, potrzebuje po zebraniu swego materiału oderwać się od życia, wyjść z tego środka, w którym przygotowała się do ostatecznego działania, wzniesć się nad bezpośrednią rzeczywistość, aby dopiero na tej wyżynie według własnych praw swoich złożonych w uczuciu tworzyć. Tu już w zebrany ze świata materiał musi sztukmistrz tchnąć własne swoje idee: bez nich nie ułoży syntezy piękna. Gdyby sztuka tylko naśladowaniem natury być miała, stwarzalibyśmy wtedy obok natury rzeczywistej drugą naturę sztuczną: nie byłoby to przedrzeźnianie pierwszej? Natura ma swój zakres panowania, ma ją i duch ludzki. Normalne ustosunkowanie ich w sztuce wtedy dopiero nastąpi, kiedy kształt zewnętrzny poddany zostanie pod władzę myśli, życie ulegnie przewadze prawdy moralnej; kiedy natura będzie materialem dla ducha. Idea sztuki w duchowych tylko objawach streszczać się może: poza ideałami prawdziwej sztuki niema. Spór o realizm i idealizm w sztuce jest odwiecznym sporem o ducha i materję, jest walką Ormuzda z Arymanem, światłości z nocą. Miejmy nadzieję, że kiedyś bóg jasny zwycięży boga ciemnego; ale obok tej nadziei miejmy zawsze i poszanowanie dla zdań przeciwnych wypowiedzianych poważnie, bez pienięcej się złości, bez obrazy człowieczeństwa. Z walki przekonań wykwituje prawda; przez walkę dochodzi się do tryumfu.

Bez pochlebstwa powiedzieć można, że nikt nie objawił większej doskonałości w rysunku, dokładniej ruchów ciała nie przedstawił, większych trudności pod tym względem nie przezwyciężył jak Michał Anioł we freskach sykstyńskich; szczególnie w Sądzie w grupie siódmej, dziesiątej i drugiej (u Stendhala) nieocenione złożył na to dowody. Wielkie musiały być także zalety rysunku w kartonie *Strąconych Aniołów*, według którego Buonarrotti miał w Sykstyńce na przeciwko *Sądu* wykonać obraz *al fresco*. Nigdy jednak do wykonania tego nie przyszło. W kronikach tylko zanotowano, że jakiś malarz z Sycylii wzięwszy karton odtworzył go w kościele Trójcy Świętej w Rzymie. Dzieła jego wszakże nikt nie widział; prawdopodobnie rysunek Michała Anioła nigdy ze stanu swego nie wyszedł i zaniebdany zaginął. O istnieniu jego wszakże nie należałoby wątpić. Vasari mówi, że był tam deszcz lecących w przepaść aniołów. Pomiędzy powstaniem fresków plafonowych w r. 1511 a rozpoczęciem się prac około *Sądu* ostatecznego, w r. 1534, do kaplicy sykstyńskiej genjusz sztuki wcale nie wstępował, nawiedziło ją tylko barbarzyństwo podczas złupienia Rzymu w maju 1527 r. Do cichego przybytku modlitwy i sztuki najemne żołdactwo Karola V. wprowadzało konie—a bogate pargaminy z biblioteki Watykanu wyciągnięte dawało im na paszę!

Sąd ostateczny daleko nas odprowadził od właściwego życiorysu artysty. Zastawiliśmy go w Rzymie w końcu 1511 r. w chwili kiedy był już ukończył freski na plafonie Sykstyńcy. O roku 1512 mało co powiedzieć możemy. W roku tym nastąpił przewrót rzeczy we Florencji: Michał Anioł nie musiał być obojętnym na wypadki, ale nie wiadomo nawet, czy był chociażby ich świadkiem naocznym. W czwartą rocznicę tegoż samego dnia, w którym ustawiono posąg boloński, podówczas już strącony z piedestału, d. 21 lutego 1513 r. zmarł Juljusz II, a dla sere wierzących w doraźny, bezzwłoczny wymiar sprawiedliwości boskiej, ten zbieg dat mógł uzasadniać przekonanie o karze wymierzonej za

znęcanie się nad Bolonją. Buonarroti stracił w Papieżu swego opiekuna, ducha pokrewnego sobie niemiłosierdziem, równie surowego w postępkach, jak sam surowym był w swych ideałach. Po Juljuszu II wstąpił Leon X Medyceusz, mecenas sztuki, z charakteru swego lepiej na to stanowisko nadający się niż jego poprzednik. Za panowania jego Michał Anioł odrywany tylko od jednego zamówienia do drugiego żadnego z nich wykonać nie mógł i nie wykonał. Zaraz po śmierci Juljusza członkowie rodu della Rovere zgłosili się do artysty z żądaniem grobowca. Teraz był on już potrzebny: bo papież nie żył—wypadało go uczcić pomnikiem. Michał Anioł, otrzymawszy poprzednio znaczne zaliczenie z kasy papieżkiej, wziął się do roboty przerwanej przed siedmiu laty, ale już nie według pierwotkowego planu: plan ten był zbyt wielkim, prawie niewykonalnym.

Powiedzieliśmy, że pomnik dla Juljusza II był pierwszym wielkim pomysłem Michała Anioła: o wielkości tej przekonywa rysunek na tablicach Agincourta. Przedstawia on boczną fasadę grobowca. Na piedestale 36 stóp długości, 24 szerokości i 13 wysokości mającym znajdował się grób otwarty z obu boków, właściwie pieczara grobowa. Na czterech rogach piedestału postacie siedzące na straży grobu, po dwie w każdym rogu. Na sklepieniu pieczary sarkofag ze zwłokami zmarłego. Nad sarkofagiem dwa anioły: ziemia oplakująca stratę i niebo rozradowane. Pomnik zatem miał być trzypiętrowym (*) Pierwsze piętro stanowił piedestał: z którejkolwiek strony uważany jest on już sam przez się wspaniałym pomnikiem. Każda jego fasada przedzielona przez środek płaszczyzną pionową w głąb' wsuniętą mieści dwie nisze symetryczne; w niszach postacie Triumfów ze zdobytymi grodami u stóp: po bokach nisz posągi, które wyobrażają nauki, umiejętności i sztuki spętane, omdlałe. Nad temi posągami figury podpierające gzyms w rodzaju ornamentów. Z ośmiu posągów przeznaczonych na rogi piedestału, na drugie piętro pomnika, kronikarze cztery tylko wymieniają: Mojżesza, S. Pawła, Rachełę i Leę, cztery inne nieznanne. Razem więc właściwych posągów trzydzieści cztery a wszystkich postaci rzeźbionych pięćdziesiąt. Pomnik na 30 stóp wysoki miał stanąć w środku trybuny kościoła Ś. Piotra. Tak projektowano w r. 1506.

Kiedy w r. 1513 spodkobiercy papieża podjęli porzucony projekt, skala jego znaczeniu uległa zmniejszeniu. Pomnik miano już teraz przysunąć do murów obciążać go ozdobami z brązu. Front miał być tak wielkim jak dawniej boki. Zdaje się, że stosunkowo zmniejszono i wysokość, utrzymując wszakże trzy piętra pierwotkowego pomysłu. Z domniemaniu tem utwierdza charakter wykonanych posągów. Pracę według nowego projektu rozpoczął Michał Anioł zaraz w r. 1513 i prowadził ją to we Florencji to w Rzymie aż po koniec roku 1516. Prawdopodobnie w tym okresie najwięcej uczynił dla uświetnienia pamięci papieża, który niemając wcale miłości dla ludzi, dla niego jednak miał szczególną słabość serca. W r. 1516 Leon X powołał Buonarrotiego do wzniesienia frontonu dla kościoła S. Wawrzyńca. Michał Anioł odnoszący tryumf na umyślnym konkursie był z prawa przeznaczony na architekta i rzeźbiarza nowo projektowanego dzieła. W r. 1519

(*) Trzecie znane tylko z opisu, rysunek bowiem oryginalny znajdujący się w Uffiziach jest u góry odarty. Według tego rysunku Agincourt podał wzór pomnika w swoich tablicach.

śmierć obu Medyceuszów intronizowanych w r. 1513 po zmożeniu rzeczypospolitej florenckiej powodując zaniechanie budowy frontonu, wywołała myśl postawienia pomnika w śmiertelnej kaplicy, do której kamień węgielny założył Buonarroti w r. 1520. Oderwanie więc artysty od pierwotnej pracy było ciągłe, trwałe. Pomiedzy r. 1516—24, Buonarroti przepędza cały czas bądź w Karrarze w łomach marmuru, bądź we Florencji nad powyższemi budowami. Wyjątkowo tylko zimę z 1517 na 8 przemieszkał w Rzymie. W r. 1520 zapadł na zdrowiu i dość długo chorował. W r. 1525 wreszcie zjechał do Wiekuistego miasta i wtedy wziął się do przerwanych robót; nie daleko je wszakże posunął dopiero w ośm lat później, kiedy się już na zawsze rozstał z Florencją, żyć w niej nie mogąc, zyskał swobodniejszy czas na poświęcenie się pomnikowi ale i teraz okoliczności stanęły na przeszkodzie. Paweł III sekwestrował talent artysty dla siebie. Michał Anioł, któremu bardzo ciężko było na sumieniu przyjęte zobowiązania i pobrane zgóry pieniądze, postanowił już schronić się na obce jakie terytorium, do Genui lub księstwa Urbino, byle tylko jak najprędzej wykończyć pomnik. Paweł III uprzedził jednak artystę i potrzebując jego łaski złożył mu w towarzystwie kardynałów wizytę w pracowni w r. 1535. Na widok *Mojżesza* stojącego już od dwudziestu lat na każde zawołanie niestrudzonego dłuta, ktoś z orszaku zawołał: „Ten jeden posąg stareży za cały pomnik!“ Papież podjął myśl i wpływem swoim przywiódł do skutku umowę, w której książęta della Rovere poprzestawali na niespełna dziesięciu posągach wliczając i te jakie artysta już był wykonał; z drugiej strony Buonarroti zwracał część pobranego zaliczenia. Stało się więc według woli Papieża: Sykstyna zyskała *Sąd ostateczny*, ale też i posąg *Mojżesza* stareży za cały pomnik. On jeden stoi dziś na grobowcu Juliusza II jako prawdziwa potęga; dwa inne posągi Miahła Anioła tracą przy nim znaczenie. Grobowiec wznosi się według rysunku, zbliżonego do drugiego projektu, w kościele Ś. Piotra w Okowach (S. Pietro in Vincoli) w Rzymie).

Rzeźba nowożytna różniąc się od greckiej głównie tem, że z niej duch świadomy siebie przemawia, zyskała w *Mojżeszu* pierwsze dzieło charakterowi swemu odpowiadające. Posąg Michała Anioła jest wiernym obrazem duszy tego człowieka, który przez wolę tylko władał niesfornemi tłumami zbiegów egipskich i na pustyni piaszczystej, bez stosunków społecznych i towarzyskich, bez ziemi, bez oparcia jakie daje człowiekowi praca i zachowawczość, z tłumów tych miał wyrobić całość względnie przynajmniej na miano narodu, organizmu społecznego zasługującą. Wola jest głównym przymiotem tego człowieka; ona właściwie stanowi całą jego duszę. W obec niej rozum i uczucie maleją, są jakby niepotrzebne, zbyteczne. W obliczu *Mojżesza* Buonarrotiego widać męża, co dla czci Boga Jedyne go stracił barwochwalcze cielece, a dla idei tysiącami całemi tracił tych, których kochał człowieka, co pokolenie całe skazał na wymarcie, a w chwili gniewu skruszył tablice przykazań tego samego bóstwa, którego praw tak gorąco bronił. Ten *Mojżesz* w kamieniu zdolnym jest porwać się tak jak tamten żywy na puszczy—i podobnym jak on wybuchnąć gniewem. Pięknie o nim pisze Kremer. Grimm wyraża myśl, że gdybyśmy żadnych źródeł do życiorysu *Mojżesza* nie posiadali, sam ten posąg przedstawiłby nam już jego indywidualność. Istotnie *Mojżeszowi* Michała Anioła brak tylko jednego rysu: tęsknoty do krainy przybiecanej i wiedzy że jej nigdy nie ujrzy, — brak tylko tego wielkiego,

spokojnego smutku, aby dusza proroka w pełni swej objawić się nam mogła. Wielkie rzeźby, w których artysta przedstawia pewną indywidualność nie w jednej chwili pochwyconą, ale streszczoną z całego życia, życie to jakby w kryształ ukazującą—takie rzeźby najlepiej dowodzą, że sztuka nie zamyka się w granicach naśladownictwa. Portretów Gracchów, Hannibala, Korjolona nie mamy. Nie wiemy, jak wyglądały rysy Attyli, a jak rysy Solona. Tyle innych oblicz bliższych i dalszych duszom naszym wydarła nam śmierć, której sztuka ubiedz nie zdołała: a jednak wszystkie te oblicza z duchowem, indywidualnem ich piętnem w ogólnych zasadniczych formach fizycznych odtworzyć możemy, możemy w każdej wlać duszę z myśli i uczuć, z samych nawet czynów odbitych w samowiedzy, a z niej dopiero przeniesionych w kształty plastyczne. Do takiej sztuki potrzebny jest geniusz i praca. Taką sztukę daje naprzykład w dziełach swoich Matejko.—Mojżesz nadto dobrze znanym jest z reprodukcji, abyśmy go tu opisywać potrzebowali. Dodajmy, że od trzech przeszło wieków poezja objawia zachwyt swój na widok dzieła Buonarrottego w licznych sonetach, odach i utworach krasomówczych: poezja, z sere ludzkich żadnymi sposobami wygładzić się nie dająca, zapewnia *Mojżeszowi* długą jeszcze młodość w sztuce.

Oprócz Mojżesza na grobie Juljusza II stoja dwie jeszcze postacie symboliczne, obie niewieście, wyobrażają życie czynne i życie kontemplacyjne (Lia i Rachel). Pomysł pierwszej niezupełnie szczęśliwy; zwierciadło, w której się Lia przegląda, właściwsze byłoby może dla jej siostry. Z innych posągów, przeznaczonych na grobowiec Michał Anioł wykonał tylko trzy: Triumf w postaci młodzieńca, dziś w Palazzo Vecchio i dwie postacie niewolników, które w roku 1793 zakupione zostały do zbiorów publicznych Francji i od czasów Ludwika XVIII znajdują się w Luwrze. Jeden z tych niewolników, znany pod nazwą umierającego młodzieńca, jest bardzo pięknym. Przywiązany do słupa poprzez ramię, jedną rękę trzyma na piersi, drugą podkłada pod głowę, jakgdyby do snu, który ma być dlań wiecznym; w twarzy ostatki życia buchające silnie jak płomień przed zgaśnięciem; ciało mistrzowsko obsuwa się i opada. Grimm podnosi w tym utworze żywioł uczuciowy tak rzadko w pracach Michała Anioła objawiający się. *Mojżesz* przez czterdzieści lat blisko zostawał w pracowni artysty. Dopiero około roku 1550 ustawiono go na grobie wraz z obu wyżej wspomnianymi posągami.

Kaplica pamiątkowa dla Medyceuszów: Juliana, syna Wawrzyńca († 1492) księcia Nemours i Wawrzyńca księcia Urbino, syna owego Piotra, który w roku 1494 wydał Florencję Francuzom, miała być równie pod względem architektury jak i rzeźby dziełem samego tylko Michała Anioła. Tak chciał Leon X, pragnący jaknajgodniej uczcić pamięć brata i synowca, zmarłych we Florencji w krótkim po sobie czasie (1516 i 9). Artysta wziął się do pracy w roku 1520, wykończył ją dopiero w trzynaste lat później. W roku 1527 stanęła już sama kaplica z kopułą, do której wzór zostawił Brunelleschi w katedrze florenckiej. W tym samym czasie zaczął Michał Anioł pracować nad posągami, ale do roku 1530 mało około nich zrobił i dopiero po upadku Florencji wywiązał się z podjętego zadania.

Stosownie do woli Leona X, wszystko w kaplicy jest dziełem Buonarrottego. Oprócz siedmiu posągów znajdują się dwa sarkofagi i dwa kandelabry. Sarkofagi węższymi

bokami przysunięte do murów, nad każdym z nich w osobnej niszy siedzi jeden z Medyceuszów, na sarkofagach wzdłuż wyciągnięte cztery postacie czasu i światła: poranek, dzień, noc i zmrok. Według nazw włoskich dwie są męskie, dwie niewieście. Pomiędzy sarkofagami posąg Matki Boskiej z dzieciątkiem Jezus, jak mówi Stendhal, z małym Herkulesem. Żaden z tych wszystkich siedmiu posągów nie został wykonanym. Najślabszą jest grupa święta. Z dwóch książąt, wyższy co do siły duchowej Wawrzyniec i ten posąg należy do najznakomitszych dzieł nowożytnej rzeźby. Od głębokiej zadumy, jaka się z kamienia wynurza, nazwano go *Il Pensieroso*. Najwyżej z postaci symbolicznych stawiana Jutrznia spoczywa u stóp tego posągu razem ze Zmrokiem. Dzień i Noc zalegają sarkofag Juliana; z dwóch tych postaci Noc ma sobie przyznane pierwszeństwo; niektórzy widzą w niej ruch zbyt forsowny. Na ten posąg Strozzi, którego ród zginął we dwadzieścia parę lat później pod toporem nowych Medyceuszów, napisał czterowiersz; odpowiedział mu zaraz Michał Anioł znajdujący się jeszcze we Florencji. Ta rozmowa, którą zawiązało uniesienie dla sztuki a zakończyła boleść na nędze życia, jest sama w sobie pięknym utworem i ujawnia niepospolity talent poetyczny Michała Anioła *).

Przyjazd Buonarrotiego do Rzymu w roku 1525 zastaje w związku z umieszczeniem w jednym z tamtejszych kościołów posągu nazywanego *Chrystusem Minerwy*, od nazwy kościoła „sopra Minerva“, w którym go dziś jeszcze widzieć można. Fakt ten nastąpił w roku 1526, w każdym razie przed złupieniem Rzymu i kto wie czy sam posąg nie był wykonany w Wiekuistym mieście. Zdania o tem dziele rozchodzą się tylko ze względu na szczegóły teorii estetycznej, jaką ten i ów z krytyków wyznaje: nie wypadają one wszakże korzystnie dla utworu. Jedni nazywają go manierowanym, drudzy zarzucają mu oschłość i sztywność, inni te właśnie znamiona podnoszą do znaczenia przymiotu arystokratyczności. W rzędzie ostatnich znajduje się Montégut, który w Chrystusie Minerwy widzi typ doskonałego arystokraty i przy tej sposobności daje pełną rozumu, doświadczenia i dowcipu charakterystykę arystokracji. Chrystus Minerwy przedstawiać ma Zbawiciela tryumfującego nad śmiercią.

Rok złupienia Rzymu zastaje Michała Anioła we Florencji. Na stolicy apostolskiej zasiadał podówczas Klemens VII, Julian Medyceusz. Cios wymierzony na Rzym oddziałł i na stosunki publiczne Florencji: zachwiał panowaniem Medyceuszów. Wypadki w kwietniu i maju 1527 roku przywróciły lud Florencki do praw posiadanych przed r. 1512. Nieletni potomkowie Juliana i Wawrzyńca, Aleksander i Hipolit musieli z miasta ustąpić. Władza spoczęła na zasadach, jakie nią już przez lat ośmnaście rządziły. Wszystkie instytucje z czasów Savonaroli wskrzeszono; dawne stronnictwa na nowo się podniosły; takież sam jak dawniej duch pobożności owiał rzeczpospolitą; lecz w okolicznościach o wiele trudniej-

*) Rozmowę tę tłumaczył Lucjan Siemieński. Pozwalamy ją sobie dosłownie tutaj przełożyć. *Strozzi*: „Noc, którą widzisz w tak słodkiej postawie śpiącą, wykuta została z tej skały przez Anioła i dlatego że śpi, ma życie w sobie. Zbudź ją, jeśli nie wierzysz, a przemówi do ciebie.“ *Michał Anioł*: „Dobrze mi, że śpię, lepiej jeszcze żem z głazu, nie patrzeć, nie czuć — wielkiem dla mnie szczęściem: nie budź mnie zatem, proszę cię, mów ciszej.“

szych, właściwe moralne czynniki życia publicznego były znacznie słabszymi i nie wystarczały na potrzeby bytu. Ogłoszono wprawdzie Chrystusa królem Florencji w roku 1528, ale o urządzeniu rzeczywistej, jednolitej władzy, która już w urzędzie gonfaloniera zamykać się nie mogła, o wytworzeniu jako tako zorganizowanych sił obronnych nie pomyślano. Cały ruch nazwaćby można saturnałjami szlachetnych pragnień i uczuć, które nie mając dla siebie właściwego celu działania, wzajemnie niszczyć, pożerać się musiały. Florencja wyłamując się z pod władzy Klemensa VII, miała naturalnego sprzymierzeńca we Francji, sprzymierzeniec ten jednak zawiódł ją, nie dał pomocy, a w chwili najbardziej stanowczej opuścił. Medyceusze pogodzili się z Karolem V, któremu nawet Klemens VII, puszczać w niepamięć zdobycie Rzymu i półroczne obleganie zamku Ś-go Anioła, ukoronował skronie w Bolonji w roku 1530. Po pokoju w Cambrai role zupełnie się zmieniły. Karol V dopomógł Medyceuszom do odzyskania Florencji. W końcu października 1529 roku wojska jego pod wodzą księcia Oranji stanęły pod miastem, dość dobrze w skutek nowych robót obwarowanem i rozpoczęły bombardowanie. W mieście dowództwo zostawało głównie w ręku Malatesty Baglioni. Medyceusze niegdyś zamordowali mu ojca; w oczach Florentczyków, był to wystarczający już tytuł do zupełnego zaufania. Filozofja ta srodze ich zawiódła. Baglioni obyczajem tamtych czasów najął się do obrony, przyprowadził ze sobą dziesięć tysięcy ludzi; sam fakt posiadania tak znacznej siły wyniósł go na najwyższe dowództwo. Razem z obywatelami, Florencja mogła wystawić wewnątrz murów dwadzieścia tysięcy obrońców z zewnątrz zaś, z miast, które władzy jej ulegały: jak Livorno, Lucca, Arezzo, Volterra, Empoli i inne, mogło przybyć na odsiecz drugie tyle; siły w połączeniu zdolne stawić czoło wojskom niemieckim i hiszpańskim. Przygotowaniem odsieczy i w ogóle wszystkimi działaniami zewnątrz Florencji kierował Ferucci, mąż wielkiego ducha i nie bez zdolności wojskowych. Bombardowanie miasta prowadzone było niedoleżnie i skutkiem zabiegliwości obrońców nie wyrządziło żadnych strat dotkliwszych; trwało aż do maja 1530 roku. Dnia 5 t. m. Florentczycy wykonali większą wycieczkę; kierunek jej zdradził już złą wolę Baglioniego. Ferucci tymczasem po szczęśliwem opanowaniu Empoli i Volterry ciągnął z odsieczą, daleką ale bezpieczną drogą na Pisę i Pistoję. Brak wszakże uczucia wspólności w ówczesnych mieszkańcach Toskanji, przeciwnie nawet, drobne, poziome, a ciągle podsycane nienawiści, obojętność tam, gdzie powinno było panować współczucie, zapory administracyjne, a nawet strategiczne stawiane w pochodzie, nie dozwoliły Feruccemu podstąpić pod Pistoję wcześniej, aż dopiero w ostatnich dniach lipca. Baglioni porozumiewał się już wtedy z Hiszpanami. Wódz Karola V-go uczynił co do niego należało i wyszedł na spotkanie nieprzyjaciela; ale z Florencji nikt się nie ruszył. W okolicach Pistoji dnia 3 sierpnia przyszło do bitwy, z początku pomyślnej dla Toskańczyków. Na placu padł ks. Oranji, ale się zwycięztwo wkrótce na stronę jego wojsk przechyliło i Ferucci doznawszy zupełnej porażki życiem rozpaczliwą walką przyplacił. Był to ostatni Toskańczyk, tak jak był w dziejach ostatni Rzymianin. W pięć dni po klęsce Ferucego Malatesta Baglioni, na mocy formalnego układu z Gonzagą Ferrante, następcą ks. Oranji, zdał miasto Karolowi V-mu. W roku 1531 Aleksander i Hipolit wrócili do władzy, ale ją pierwszy tylko

de facto posiadał; drugiemu rodzina Farnese, obawiając się jego wyższych zdolności, a zawistna względem Medyceuszów, skróciła życie przez truciznę (w Itrium 1534 roku). Panowanie księcia Florencji Aleksandra nie było długotrwałem. W roku 1536 zamordował go krewny poboczny dalekiego stopnia, Wawrzyniec, i ciepłe jeszcze ciało zabitego ukrył w tej samej kaplicy, w której Michał Anioł uwiecznił pamięć jego ojca, księcia Urbino.

Działalność artystyczna Buonarrottego w latach 1527—30 nie była wielką: same okoliczności w miejsce pracy dla sztuki nasuwały spełnianie obowiązków obywatelskich. Artysta nie był wszakże zupełnie bezczynnym: owszem dźwigał nawet jednocześnie kilka pomysłów, ale nad żadnym porządnie nie popracował. Oprócz kaplicy San Lorenzo, *Bibjoteki* pod temże samem wezwaniem, którą przebudowywał, posągów medycejskich, miał jeszcze przed sobą dwa utwory dla rzeczypospolitej *Samsona* i *Herkulesa w walce z Kalkusem*. Praca około tych wszystkich dzieł była nieporządną, dorywczą: dwa ostatnie nigdy nie wyszły z postaci modelów, z których drugi znajduje się w Anglii. Na innem teraz polu Michał Anioł sił swoich doświadczał. Jako członkowi Consiglio Grande wybranemu następnie do komissji obrony, zwanej komissją dziewięciu, powierzono mu kierunek robót fortyfikacyjnych, które wzniesione być miały na wzór znajdujących się w Ferrarze, dokąd artysta umyślnie wysłany został. Buonarrotti wznosił warownie pod S. Miniato, przy bramach Giustizzia i San-Giorgio, a chociaż specjalistą nie był, nie nazbyt wszakże oddalić się musiał od specjalizmu, skoro w półtora wieku później taki mistrz jak Vauban znalazł dla jego dzieła słowo prawdziwego uznania. We wrześniu 1529 roku, Michał Anioł ukończywszy fortyfikacje, na miesiąc przed oblężeniem, niespodziewanie i potajemnie opuścił Florencję. Tą razą dotarł już do ostatecznego celu podróży, Wenecji, która nawet chcąc go u siebie zatrzymać, ofiarowała mu pensji 600 dukatów i wynagrodzenie osobne za każdą pracę wykonaną. Zbieg nie przyjął jednak propozycji i na głos obowiązku powrócił do oblężonego miasta po dwumiesięcznej nieobecności. Nieznając dostatecznie wszystkich pobudek czynu, lepiej jest rzucić zasłonę na zboczenie, niż je usprawiedliwiać. Przywrócony do wszystkich praw obywatelskich, Michał Anioł przyjmował czynny udział w obronie, i doczekawszy 8 sierpnia przeżył jeszcze ze cztery lata we Florencji, którą dopiero w środku 1534 na zawsze opuścił.

Do epoki florenckiej należy oprócz dzieł wspomnianych już dotychczas jeszcze obraz *Leda*, z Łabędziem, Kastorem i Poluxem zamówiony przez Alfonsa, ks. Ferrary, ale podarowany przez artystę jakiemuś Francuzowi, z kartonem przechowywanym obecnie w Anglii; dalej posążek Apollina dla Valorego, nowego Gonfalonjera po roku 1530 i model, w którym przedstawiony był *Atlas* dźwigający ziemię, wykonany w konkurencji z Cellinim. Do tej epoki nadto należą liczne zamówienia, plany, kartony i modele, o których kronikarze ogółowo tylko wspominają.

Wyjazd do Rzymu nie obył się bez trudności. Medyceusze ścigający artystę z początku za objawioną nieprzyjaźń, później chcieli go koniecznie we Florencji zatrzymać; zasadą tradycyjną tej polityki było przyciąganie do siebie ludzi talentu i inteligencji, związane ściśle z gromadzeniem bogactw przez spekulacje. Buonarrotti nie dał się wszakże

nakłonić do służenia dworowi książęcemu i prawie kryjomo wydalili się ze stolicy. Nadaremnie go później wysłany do Rzymu Cellini namawiał do powrotu, nadaremnie nawet sam książę Chosimo, następca Aleksandra, przejednać go dla siebie usiłował: starzec uparł się i postanowił rozbrat z Florencją uczynić dożgonnym. Znamy już prace artysty w pierwszych latach pobytu w Rzymie, aż do roku 1541. W tym roku po skończeniu Sądu Ostatecznego, Paweł III zlecił mu wykonanie fresków w nowo wystawionej dla siebie kaplicy watykańskiej „Paolinie.“ Siedmdziesięcioletni starzec drżącą już ręką wymalował *Ukrzyżowanie Ś-go Piotra* i *Nawrócenie Ś-go Pawła*, które dopiero w roku 1549 występują jako zupełnie ukończone; dziś wypełzły one już do tego stopnia, że niewiele co z nich widać.

W roku 1546 śmierć piątego z rzędu architekta kościoła Ś-go Piotra, Antoniego di San-Gallo otworzyła dla Michała Anioła nowe pole działalności. Papież powierzył mu naczelny kierunek nad budową zarówno bazyliki jak i pałacu Farnese. Pomimo czterdziestu lat pracy od czasów Bramantego, najpierwsza Świątynia chrześcijaństwa bardzo powolnie wznosiła się z fundamentów założonych jeszcze przez Albertego w roku 1450. Michał Anioł zastał już trybunę i dwie nawy gotowe, ale najważniejsza część budynku, kopuła, nie miała nawet jeszcze wspór należycie wytrzymałych. Bramante zostawił do niej rysunek; lecz go następcy przeistoczyli; a San Gallo, poprzednik Michała Anioła, całą bazylikę tak rozdrobnił, tyle do niej załamów i przystawek pododawał, że wielkiem dla niej dobrodziejstwem było powierzenie kierunku architektonicznego artyście, który przede wszystkim przywrócił planowi pierwiastkową, względną prostotę. Kopuła, jaką dzisiaj widzimy, jest dziełem Buonarrottego, wykonał ją po jego śmierci według pozostawionych planów Jakób della Porta. Podmurowania nie dano jej wszakże takiego, jakie chciał mieć Michał Anioł. Nie przyjęto również wypracowanego przezeń planu frontonu i dano dzisiejszy poważny tylko olbrzymiami rozmiarami, ale nie zewnętrznym zarysem. Kształt krzyża greckiego, proponowany przez artystę, również ustąpić musiał popieranej niegdyś przez Rafaela formie krzyża łacińskiego, na czem stracił widok kopuły, zanadto od frontu odsuniętej. Nadzór nad budową zajął Buonarrottemu resztę życia i choć połączony był z przykrościami, na jakie go wystawiały intrygi artystów i kardynałów, nie będąc sam w sobie utrudzającym, dał starcowi zasnąć w wielkim pomysle i po łagodnej pochyłości zejść do grobu. Grób ten nieprędko się otworzył przed wielkim człowiekiem. Los dozwolił mu jeszcze przez ośmnaście lat pracować nad budową nowej bazyliki wśród wielu przeciwności, wywoływanych przez ciągłą nieufność i chciwość. Niejednę gorzką chwilę doczekał Michał Anioł na swoim urzędzie. Najwięcej niechęci ściągnął na siebie przez zaprowadzenie oszczędności w wydatkach i ścisłe kontrolowanie funduszów. Urząd przyjął pod tym tylko warunkiem, że nie będzie wcale wynagradzanym za swe czynności. Ta bezinteresowność nie podobala się wielu robiącym dobre interesa na budowie, kosztem Świętopietrza. Podżegano przeciwko niemu papieży. Raz już nawet w roku 1551, blizkim był zupełnego usunięcia się od steru, ale gdy uroczysty trybunał pod prezydencją Juliusza III-go dał zupełne zadośćuczynienie obrażonej godności, starzec pozostał do śmierci naczelnym architektem. Oprócz budynku w podwórzu pa-

łacu Farnese i domu, jaki sam sobie wznosił na stoku wzgórza kapitolńskiego, zostawił Rzymowi pamiątkę przez przebudowanie Kapitolu, przed którym urządził taras i na nowo ustawił posąg Marka Aureliusza. Dla Florencji wykonał pięć planów na nowe kościoły, ale porzuconych w niej prac około Bibjoteki i fasady kościoła San Lorenzo nigdy już nie podjął. Na krótki czas przed śmiercią narysował plan kościoła panny Marji w Termach Dyoklecjana. Wiele zamówień otrzymywał z całych Włoch we wszystkich trzech dziedzinach sztuki, jakie uprawiał. Nie lubił malarstwa olejnego; jak w życiorysach zapisano, uważał je za właściwe tylko dla kobiet i dzieci, ale dostarczał do późnego wieku wiele kartonów dla Daniela di Volterra, Sebastjana del Piombo, Bugiardiniego, Venustego, Puontorma, Cavalieriego, Salviatego i innych. Obrazy według tych zarysów Michała Anioła wykonane znajdują się dziś w Rzymie (S. Pier in Montorio, Trinita dei Monti), w Neapolu, Florencji, Bolonji, Placencji, w Cita di Castello w dawnym państwie kościelnem. Są niektóre i poza granicami Włoch. Jeden i ten sam temat powtarza się w nich trzy albo cztery razy z nieznacznie odmianami, najczęściej: Zdjęcie z Krzyża, Ubiczowanie, Męka Pańska. Podczas trzydziestoletniego pobytu w Rzymie od 1534 do skonu wykonał popiersia *Brutusa* (dziś we Florencji), *Pawła III-go*, *Faërna*. Na dziewięć lat przed śmiercią zabrał się do wielkiej grupy marmurowej, w której przedstawić chciał *Złożenie Chrystusa do grobu*. W tej grupie jedna tylko postać Zbawiciela została o tyle wykonaną, że nie brak w niej przynajmniej najniezbędniejszych linii. Artysta pragnął ją mieć na swoim grobie, ale strudzony już życiem i samą nawet pracą dla sztuki, pozostawić musiał potomnym zadanie ożywienia swego grobu przez piękno. Ostatnia praca rzeźbiarska Michała Anioła stoi dziś nie w miejscu, gdzie spoczywają jego prochy, ale w katedrze Florenckiej pod kopułą Brunelleschiego.

Tak odbywał pielgrzymkę ziemską w ciągłej pracy dla sztuki, w ciągłej o nią walce i niepokoju. Ideały, jakie nosił w duszy, nigdy go nie zadawalały, gdy je na świat rzeczywistości wyprowadził. O dziełach swoich niechętnie rozmawiał, a czując wszystkie niebezpieczeństwa krącości, jakiej ulegał, w zakresie architektury wyrzekł o sobie zdanie: „Styl mój wyda z siebie wielkich głupców.“ W zdaniu tem nie należy widzieć manifestu pychy, ale raczej uznanie własnej, względnej niemocy talentu. Sonety jego przekonywały, że miał rozkosz tylko w tworzeniu, ale raz stworzywszy dzieło, żałował wielonego w nie ideału, jak ojciec żałuje dziecięcia, które mogło znaleźć lepszy los w życiu, a gorszy w udziale dostało. Czuł on dobrze, iż piękno, jakie dościgał nie było tem, za jakim gonił. Miał pod tym względem samopoznanie właściwe wszystkim wyższym zdolnościom: bo tylko mierność mówi zawsze o sobie, że to co tworzy, tworzy dobrze. Michał Anioł był jednak organizacją zdrową: nie płakał nad sobą, nie ubolewał, znał swe siły, umiał je cenić—wierzył w nie. Obejrzawszy się w przeszłość swoją, już o zachodzie życia, mógł sobie z dumą powiedzieć, że przeszedł przez świat drogą otwartą tylko dla wybranych. Przeżył parę pokoleń; każdemu dał z siebie jakie dzieło wielkie, z którego blask i na nie samo spłynąć musiał. Pokolenia wypłacały się mu uznaniem i sławą, a artysta wiedział, że nie imię jego, nie ten cień przelotny, ale rzeczywista współczesna praca i zasługa zapłatę otrzymuje. Jeśli mu okazywano uznanie niezależnie do samych dzieł, jeśli ceniono

w nim siłę twórczą bez względu na utwory, otrzymywał w tem tylko zwykły hołd należny genjuszom. Ale żaden akt wdzięczności nie mógł go wynagrodzić za tę najpierwszą, najgłębiej utajoną siłę, przez którą talent działał i uwidamiał się w stworzeniu swoim. Nikt mu nie zapłacił ze współczesnych za miłość bezwzględną dla sztuki: przeciwnie ta miłość doprowadzała go często do starcia ze światem. Sztuka była jego religją, jego życiem, wolą, czynem. W niej serec swe umieścił; w niej lub przez nią stworzył sobie odrębny, dziwaczny, odludny świat własnych pojęć, marzeń, gniewów i miłości. Towarzystwem jego były idee i uczucia, nieustannie przetwarzające się. Z ludźmi mało przestawał, rozmów i zabaw tłumnych nie lubił. W młodym wieku już pisał, że nie ma przyjaciół, że ich nie potrzebuje, kłamał jednak, bo miał przyjaciół, jak powiada Grimm, z wielkich zmarłych mężów ojczyznej Italji. Pierwszym przyjacielem jego, bardzo do niego samego podobnym, był Dante. Michał Anioł wczytywał się w jego poemata, podzielał jego idee, przejmował się jego obrazami, a ilekroć nie brał natchnienia znajdował w autorze „Życia nowego“ i „Komedji Boskiej“ oddźwięk dla własnej pieśni, jaką duch jego brzmiał nieustannie: duszy wielkiego człowieka nigdy nie zalega cisza. Z Dante rozmawiał Buonarrotti w swoich sonetach, jakgdyby mu współczesnym był sam człowiek, a nie ta znikoma garść popiołów ssypanych w Rawennie. W pewnych stanach umysłowych, które w stosunku do powszedniości zawsze anormalnemi będą—nie istnieją rozgraniczenia czasu przez śmierć: co było wielkiem lub pięknem, będzie też i wiecznie żywym. W uwielbieniu dla Danta miał za sobą Michał Anioł wszystkich swoich współziomków. Propaganda Danteizmu zaczęła się jeszcze za Boccaccia, gdy autor „Decameronu“ urządził odczyty o wielkim poecie, w końcu XV-go wieku doprowadziła do agitacji ześrodkowanej we Florencji, która pragnęła teraz przyciągnąć do siebie zwłoki potępionego syna. Po wstąpieniu na tron Leona X-go miasto wystosowało do niego adres o sprowadzenie popiołów z wygnania. Wtedy to Michał Anioł ofiarował swój talent dla uczczenia pamięci zmarłego pomnikiem, ale z ofiary tej wypadki skorzystać nie pozwoliły. W „Życiorysach cenniejszych malarzy“ Vasarego znajduje się wzmianka o ilustracjach do „Komedji Boskiej“ rysowanych na wydaniu Landina. Ilustracje te zginęły podobno w morzu; w jakiej okoliczności, niewiadomo. Nikt ich nie opisał, tak, że dziś nie można mieć nawet pewności, czy rzeczywiście istniały. W przypuszczeniu ich rzeczywistości, jakże dotkliwą byłaby strata nie tylko dla samej sztuki, ale i dla jej filozofji, która wiele zyskaćby mogła, choćby tylko na samem porównaniu surowego stylu Michała Anioła z pysznym, przeobfitym stylem takiego na przykład Dorego.

Miał jeszcze Michał Anioł drugiego przyjaciela, a znalazł go między żyjącymi. Przyjacielem tym była kobieta, Vittoria Colonna, margrabina Pescara. Poznał ją już w sześćdziesiątym roku życia; powziął dla niej uczucie silne, gorące, doskonałe przez to, że nie potrzebowało się kryć przed rozumem, nie rozdzielało artysty od człowieka, ale uczucia tego miłością już nazwać nie miał prawa. Zadawałniło go ono zupełnie, przyczyniło się niemało do utrzymania ducha jego w tej świeżości, którą człowiek przechowuje w sobie, jak sam pięknie powiedział z okoliczności Piety, przez zgodność ze sobą, prawosć i cnotę. W stosunku przyjaźni z Wiktorją, zgodność ta była najzupełniejszą; mało jest

uczuc, w którychby uszlachetniający żywioł wszelkiej miłości: etyczna niepodległość serca w równej znajdował się sile. Tak leniwym krokiem szło do niego uczucia godne jego ducha, że przybyło dopiero wtedy gdy mu już włos siwieć zaczął! Bolesnie sam skarży się na to spóźnienie w sonecie, który niewątpliwie napisać musiał po pierwszym poznaniu Wiktorji. — „Miłości, woła, jeśli mnie chcesz zwyciężyć, to przerzucić mnie napowrót w tę chwilę, kiedy ślepej namiętności żadne nie krępowały pęta, wróć mi niebiańsko uśmiechnione oblicze młodzieńca, a zabierz tę twarz zwiędłą, której już wszelką odebrano potęgę. Wróć mi trwogi moje i drogi niepewne i złudzenia i upadki wszystkie w życiu. Powróć mi ogień w piersiach i łzy i łzy moje, jeżeli chcesz, abym raz jeszcze płonął i cierpiał.“ „Dzisiaj, kiedy mi włos zbieleł, mówi w późniejszym sonecie, miłości ty mnie raz jeszcze nawiedzasz! Ileż razy podbijałaś wolę moją — i znowu mi wolność wracała! Ileż razy pobudzałaś mnie jak konia do rozhukanego biegu, potem nagle rzucałaś bladłość na oblicze, strumienie łez na pierś i teraz, gdy się zestarzałem, miłości, ty przybywasz znowu!“ Miłość przybyła, ale nie dała mu ani łez, ani bladłości, ani niewoli ducha: miłość ta — ciche, beznamiętne uczucie — przyniosła sercu jego szczęście, jakiego się już niespodziewał. Skarga przytoczona wskazuje, że pomimo wszechwładztwa, jakie sztuka nad duszą jego wywierała palące, namiętne promienie nieraz do duszy tej przenikały. Artysta potrzebował uczucia, choć się go odrzekał; musiał przejść w życiu niejedną bolesną próbę i czy to z własnej winy, czy z przypadku, który mu nie dawał wzajemności, w młodych latach swoich nie był szczęśliwym. Kochał jednak, miewał skwarne chwile życia; cierpiał i kochał znowu i znowu cierpiał. Chwile te zaznaczone są zaledwie w jego sonetach, które zresztą przeważnie pisał w późniejszym wieku — i nie o nich bliższego powiedzieć nie można. Jedynym jego uczuciem dla kobiety, o którym wspominają biografowie jest właśnie przyjaźń jaka go złączyła z Wiktorją Colonną w końcu 1536 lub też w początkach następnego roku w Rzymie. Wiktorja była jedną z najszlachetniejszych dusz, jednym z najpodnioslejszych umysłów kobiecych. Przyjaciółka Małgorzaty de Valois, wyposażona w niepospolite zdolności i wiedzę, opiewana przez Ariosta, żona możnowładcy, który myślał przez pewien czas nawet o koronie, sama z potężnego rodu, umiającego papieżom wolę swoją narzucać: margrabina Pescara przyjmowała udział w całym ruchu intelektualnym pierwszej połowy XVI-go wieku, opiekowała się sztukami, pisała poematy, które po całych Włoszech rozechwytywano, nawet gdy się w przelocie zjawiała nad Watykanem myśl reformy, światła, odważna kobieta, żywym ją słowem poparła. Rozmowa podana przez hr. Raczyńskiego *), godna prawdziwie epoki humanistów i najświetniejszych chwil przebudzenia się oświaty, wskazuje, jak podówczas umiano myśleć i mówić o sztuce, choć jej jeszcze tak jak dzisiaj nie analizowano. Ileż to szczerzotych myśli dorzuciła od siebie do tej rozmowy Wiktorja! Michał Anioł nie wołał już w głębi duszy: „Teraz, gdy się zestarzałem, ty przybywasz znowu! ale dziękował niebu za uczucie, które choć późno przybyło, napełniało go jednak otuchą, że nie umrze tak samotnym jak żył.

*) W dziele: Les arts en Portugal.

Wzajemna ich ufność do siebie była nieograniczoną: wspólne im były radości i żmierzania, wspólne starania i niepokoje artystyczne. Wiktoria każdy swój nowo napisany utwór dawała najpierw do oceny przyjacielowi Danta. Zachęcała go do prac poetycznych i bardzo wiele sonetów Buonarrotiego pochodzi z epoki przyjaźni z Wiktoryą Colonną. On znowu rysował dla niej szkice najwięcej treści religijnej; jeden z nich posłużył za karton do obrazu Venustego, przedstawiającego Mękę Pańską. Korrespondencja prowadzona przez lat kilka podczas pobytu margrabiny w Viterbo, objawia całą mądrość i szlachetność tego stosunku, w którym uczucie osobiste przejmowało do głębi wszystkie myśli obojga, ale przez delikatność nigdy samo przez się nie występowało. Potomność połączyła oboje przyjaciół nierozzerwalnymi węzłami i niemożna wymówić imienia Buonarrotiego, aby zaraz nienasunąć umysłowi imienia Wiktorji. Dla Michała Anioła te węzły rozerwała śmierć. Dotknięta prześladowaniem, jakiego ród jej doznał w Rzymie, margrabina zamknęła się w klasztorze, od którego ją przed dwudziestu laty raz już uchronił Klemens VII, kiedy po stracie męża, w r. 1525 chciała była umrzeć dla świata i wysychając ze zgryzoty, zmarła w lutym 1547 roku. Michał Anioł był przy niej aż do chwili skonań. Gdy ją utracił „Gdzie jesteś teraz?“ zawołał. „Prochy twe w ziemi; święte twe myśli uleciały do nieba... Co w tobie boskiego było, śmiertelnie tylko „objawić się tu mogło — ale śmierć bożkości twej nie porwała. Ty żyjesz, a natura wstydzi się swej grabieży!“

Wybiła wreszcie i dla niego ostatnia godzina. Było to już w tym samym roku 1564, w którym przyszli na świat Szekspir i Galileusz. Dnia 17 lutego czując już blizki skonań wydał Michał Anioł rozporządzenia przedśmiertne: dusza Bogu — rzekł, ciało ziemi, majątek krewnym. Co do tego majątku, wynoszącego ośm tysięcy skudów w gotowiznie, do których przyłączyć należy jeszcze wartość zbiorów i dwóch domów we Florencji i Rzymie, zebrał go artysta wielką oszczędnością i ograniczaniem swych potrzeb. Jeśli oszczędzał, to nie z wyrachowania, nie z przywiązania do bogactw, ale dla tego, że był surowym w życiu i obyczajach, tak jak był surowym w sztuce. Nie mało pieniędzy dał rozmaitemi czasami synowcowi swemu Leonardowi, do którego po ojcu, najwięcej zdaje się z całej rodziny miał przywiązania. Teraz nadaremnie przybycia jego oczekiwał i nad ranem 18 lutego oddał ducha Bogu. Zaraz doniesiono o tem do Florencji, zawiadamiając, że człowiek, który był „cudem natury,“ przeniósł się do lepszego życia. Przy jego śmierci obecnymi byli: Daniel di Volterra, Tomasz Cavalieri i Lione. Kiedy się smutna wieść po Rzymie rozniosła, poseł florencki kazał dla bezpieczeństwa opieczetować pozostałość artystyczną znaną w pracowni. Brakło w niej już wielu rysunków, które starzec zniszczył przed śmiercią; co jeszcze było, dostało się do Florencji.

Obawiano się współzawodnictwa Rzymu, który chciał prochy wielkiego człowieka dla siebie zatrzymać. Ciało Michała Anioła włożone zostało w skrzynię i jako towar wyniesione z bram miasta. Do Florencji przywieziono je dopiero w trzy tygodnie po śmierci i złożono w kościele S. Piero Maggiore. Mało kto wiedział o dostojnym gościu, nikt bowiem przybycia jego naprzód nie oznajmił; nie było to podobno życzeniem księcia Chosimo. Nazajutrz trumnę nakryto aksamitnym całunem, na wierzchu postawiono krzyż

złoty. Wieczorem zebrali się artyści: starsi trzymali w ręku pochodnie, młodszy wzięli trumnę na barki. Orszak wyruszył do Santa Croce, gdzie już lud pomimo cichości, jaką chciano nadać obrzędowi licznie się był zgromadził. W zakrystji otworzono trumnę; starzec wyglądał jeszcze tak samo jak w chwili śmierci. W stopięćdziesiąt lat później znaleziono zewnętrzną powłokę wcale nie tkniętą. Tymczasem aż do wzniesienia pomnika ciało złożono w pieczarze kościelnej. W lipcu dopiero odbyło się nabożeństwo uroczyste w kościele S. Lorenzo we wspianą żałobę przystrojonym. Urzędowy historjograf florencki Varchi miał mowę—dość swobodną. W parę lat po śmierci spadkobierca zmarłego, Leonardo, kazał wystawić pomnik w Santa-Croce, florenckim Westminsterze,—i tam stoi on dziś pomiędzy grobami Alfieriego i Macchiavela. Książę obiecywał od siebie wspanialszy grobowiec w Santa Maria del Fiore, ale obietnicy tej nie wypełnił. Jego następcy myśleli głównie o uwodzeniu kobiet.

Podobizn Buonarrotiego jest bardzo wiele, każda galerja posiada biust albo portret odznaczający się od innych. Artysta nie lubiał w ogóle naśladownictwa: portretów nie robił. Rysy swoje odtworzył jak już wiadomo w *Sądzie Ostatecznym*, ale właściwej podobizny swojej nie zostawił; wprost przeciwnie niż Rembrandt, który tuzinami całemi współczesnym i przyszłym pokoleniom portretów swych dostarczał. Najpodobniejszym jest popiersie dłuta Volterry na Kapitolu: dziś dano mu za towarzysza Mazziniego. Opowiadają że kiedy Lione, protegowany i uczeń Buonarrotiego pracując nad medalem pamiątkowym dla sędziwego mistrza, spytał go, jakie godło z drugiej strony umieścić, Michał Anioł kazał mu przedstawić ślepego starca prowadzonego przez psa. Ileż w symbolice tej mądrości i cnoty!

Michał Anioł miał twarz niepiękną, ale bardzo charakterystyczną, wystające kości policzkowe, niewielkie oczy, czoło naprzód podane, włosy czarne, płeć dość ożywioną, usta wąskie i małe, barki szerokie, wzrost średni. Noś miał nieco skrzywiony, wskutek okaleczenia, jakie mu zadał w młodociennych latach zawistny współluczeń Torrigiani w kościele del Carmine podczas przerysowywania fresków Masaccia *). W starości nosił Buonarrotti brodę, głowę nakrywał nie biretem, ale czapką i tak też bywa najczęściej przedstawianym.

Z powierzchowności Michała Anioła Stendhal wnosi, że artysta był temperamentu żółciowego; zgadza się to ze szczegółami jego życia. W stosunkach z ludźmi pospolitymi był Michał Anioł istotnie zgryźliwym, ale dla dusz wyższych miał uznanie i szacunek i zostawał z nimi w trwałych stosunkach życzliwości: jak np. z kardynałami Polo, Caro, z Danielem di Volterra z samym nawet Vasarim, który takie sobie zjednał względy, że musiał być stałym towarzyszem w wycieczkach konnych, w jakich się mistrz na starość rozmiłował. Wielu młodych artystów, jak Cavalieri, Lione, doznawało od niego nie tylko edukacyjnej, ale i materialnej pomocy. Przywiązany był bardzo do swego służącego Urbino. Brzydził się kłamstwem i podstępem—szedł zawsze przełomem, nawet wtedy

*) Ten Torrigiani spalony został w dojrzałych latach przez inkwizycję katolicką w Hiszpanji.

gdy błędził. Stąd też nienawidził tchórzliwej małości, a wyższym od siebie mówił prawdę. Najlepiej lubił dzieci: te bowiem nie miały jeszcze czasu nauczyć się przewrotności, a umysły ich i serca żadnych jeszcze na sobie nie dźwigały obowiązków, żadnym nie służyły interesom. Zdawało się nieraz, że gdy dziecię, a ładne, poprosiło go na ulicy o rysunek, to przystawał i robił na poczekaniu jaki szkic przelotny. Lubił też piękną naturę i wszystko co się w tym przedmiocie przeciwnego mówi, wysnuwane jest tylko z tej okoliczności że w utworach swoich nigdy przyrody nie pomieszczał. Lecz okoliczność ta nie stanowi. Krajobraz, przez który malarstwo przeszło do przedstawienia bezwolnej natury, wtedy od niedawnego dopiero czasu wprowadzony został przez Tycjana i Juljusza Romano do sztuki włoskiej. Miałoby to dowodzić, że poprzednicy ich nie mieli uczucia piękna, jakie wzbudzają krajobrazy? Tak samo Michał Anioł lubił piękne widoki, piękne zwierzęta i rośliny, ale ich w dziełach swoich nie odtwarzał, bo się we wzniosłej swej sztuce wyidealizowanej z dziejów, pojęć i wierzeń obywał bez tła pozaczłowieczej rzeczywistości. Uniesienie na widok natury znaleźć można w jednym z listów pisanych podczas wycieczki do Spoleto pomiędzy r. 1555—1560.

Cichy i milejący ilekroć miał mówić o własnych dziełach, posiadał wysobie wyobrażenie o sztuce ojczystej. W rozmowie z Wiktorją Colonną powiedział raz: Sztuka należy do Boga, ale my, Włosi, posiadamy ją na ziemi. Równie jak Rafael, nie zostawił po sobie żadnej szkoły, nie dał potomności zwartego zastępu uczniów czerpiących u jednego wspólnego źródła natchnień i zasad sztuki i przekazujących je w tradycji. Wymienieni wyżej artyści *), dla których przygotowywał kartony, w wyższym lub niższym stopniu wpływowi jego ulegali; byli jeszcze oprócz nich inni, mniej rozgłośni; ale wszystko to nie są w ścisłym znaczeniu malarze i rzeźbiarze szkoły Michała Anioła. Przeznaczeniem jego było: uczyć potomnych na wzorach jakie zostawiał i zbierać sobie szkołę przez wieki, nie w ten sposób, aby swój styl i rodzaj kopizacji narzucać, lub wywoływać naśladownictwo skierowane do pewnych z góry określonych przedmiotów, ale dla daleko wyższego celu: uszlachetniania talentów. Taki pożytek przynosi studjowanie dzieł mistrza florenckiego, a artysta, coby o tem zapomnieć się odważył, nie zasługiwałby na piastowaną przez siebie godność. Potomność umiała uczyć się genjuszu Michała Anioła i mało jest postaci w dziejach, któreby sobie zdołały taką u niej powagę, rzetelną i trwałą jak Buonarrotti. Możemy nie sympatyzować z mistrzem, możemy go nie kochać; zbliżyć się będziemy do niego zawsze z uszanowaniem, z uczuciem czci synowskiej. Michał Anioł, to świat cały, niezbadany jeszcze, nie dający się ograniczyć, ciągle nowy i świeży, jakgdyby go wczoraj dopiero oko nasze odkryło. Głosów niechęci, nieprzyjaznej krytyki, począwszy od Aretina nigdy nie zbrakło, lecz mimo istotnej niekiedy słuszności ogólny sąd o wielkim człowieku utrzymuje się nieprzerwanie na jednakowej podniosłości. Wiek nasz niezdolny jest odczuć całej poezji i filozofji Michała Anioła. Nie lubi on tego co się nazbyt od pewnej przeciętności oddala. Sztuka Michała Anioła jest dla nas za wielką, nuży nas lub przy-

*) Str. 30,

gniata. Ideały jego ciężą nam na rozumach, coraz bardziej w materję dla pozyskania wiedzy zatapiających się. Serca nasze nie mają już dostatecznej swobody i szczerości w obcowaniu z pomysłami malarza Sykstyń. Trudno nam dziś już stanąć na tej podstawie, na jakiej stawał duch jego wtedy, gdy tworzył. Nie zapalimy się już nigdy dla wyobrażeń, któreśmy z umysłów naszych wygnali. Patrzymy na sztukę z zewnątrz: nie uznajemy myśli i natchnień artysty i chcielibyśmy mu wpiąć swoje własne narzucić, a dopiero potem patrzeć na jego dzieła. Wyzuliśmy się z dzieciństwa—poszliśmy naprzód. Ale pomimo wszystkiego—gdy w obec nas wymówią imię Michała Anioła, uczuwamy w sobie tęsknotę do dzieł jego, pragnęlibyśmy je oglądać i jak najdłużej zachować i ilekroć podniesiemy wzrok na tego „Homera malarstwa“ jak go Reynolds nazywa, spostrzegamy, że na wyżynach, na jakie wdarł się jego genjusz, słońce żywota nigdy nie zachodzi.

LEONARDO DA VINCI

1452—1519.

Kiedy nam Karol Blane mówi o Leonardzie, że wielki ten człowiek przez zwrot do natury sprowadził odrodzenie sztuki we Włoszech, powinniśmy przyjmując zdanie to za prawdziwe, mieć na myśli nie tyle ową getowską „Naturwahrheit“ ile stanowcze zerwanie z pewnym stałym typem twarzy i ruchów, który z malarstwa religijnego bezprawnie wdarł się do innych, a w końcu XV-go wieku nawet na właściwym swym zakresie nabrał już znamienia konwencjonalności. Typ ten wyszedł pierwiastkowo z pobożności chrześcijańskiej, pobożność w sobie streszczał i wraz z nią słabnąc, przestał być wreszcie wspólną dla wszystkich normą tworzenia. Człowiek ustępował coraz bardziej ze świata, w jakim go zamykała religia, rozwijając się w świecie wrzekomej znikomości i grzechu, a właściwie materialnej i moralnej rzeczywistości, niezależnej od tych lub owych pojęć religijnych. Dotychczasowy ideał sztuki nie odpowiadał już tym duchowym pragnieniom człowieka, których zaspokojenia po wszystkie czasy w sztuce tylko szukać i znajdować można. Michał Anioł maluje jeszcze sąd ostateczny, legendę z dawniejszej epoki, ale jego malarstwa religijnego żadna nić już nie łączy z dawną tradycją umbryjską. Jest ono bardziej filozoficzne niż

kościelnem, należy więcej do muzeów niż do domów modlitwy; daremnie szukalibyśmy w nim piętna pobożności, pokory, potulnego posłuszeństwa. Rafael wprost przeciwnie przechował w sobie całą czystość pierwotnego uczucia, lecz z niego własnym genjuszem nowy nienasładowany typ wytworzył, surową religijność szkoły umbryjskiej, niedołęzne anieltwo mnicha w San Marco, uzacnił i spotęgował. Przez wprowadzenie żywiołu dramatycznego, przez wydoskonalenie istniejącej już w Masacciu samodzielności postaci ludzkiej, przez postępowe kształcenie zarysów oblicza, twórca Madonny Sykstyńskiej i Przemienienia, oparł sztukę na nowej zupełnie, rozszerzonej, uniwersalnej podstawie. Jest on jeszcze religijnym, ale w doskonalszych swych dziełach odbiega od Umbryjczyków z końca XV-go wieku, tak jak ci odbiegli od Cimabuego. Malarze Florency: Frate, obaj Alorowie wcześniej, oraz Andrea del Sarto, wszyscy należący już do wieku XVI-go, malowali obrazy katolickie, ale sami może nawet nie czuli, że w ich dziełach jest coraz mniej ducha katolickiego. Żyli oni już w atmosferze humanizmu, oddychali nowem powietrzem. To co Blanc nazywa zwrotem do natury, zaczęło się z nową co dzień siłą w sztuce objawiać. Dla tego nowego kierunku właściwszą byłaby nazwa zwrotu do świata. Biorąc nawet rzeczy ściśle, powiedziećby można, że Florencja zawsze odznaczała się naturalizmem, że sztukę swoją zaczęła od natury, że się nigdy od niej samowiednie nie oddalała, a jeśli nie była poprawną, to tylko z winy niewzrosłego jeszcze w należyte siły azytymu, który nie znał jeszcze wewnętrznych praw tworzenia i zaprzedał się jednemu i temu samemu szeregowi pojęć, niemal jednej i tej samej myśli. Nie w lekceważeniu natury zatem, ale w lekceważeniu życia i świata w ogóle leży ubóstwo sztuki ówczesnej. W początku XVI-go wieku sztuka zwróciła się do świata, zaczęła tworzyć przedmioty świeckie, zaczęła je pojmować i przedstawiać po światowemu, ze swobodą działania. Wzory klasyczne wiele jej do tego dopomogły; wpływ bowiem antyków na sztukmistrzów włoskich nie ulega wątpliwości, a wykazanie go w każdym talencie z osobna ułatwiłoby niezmiernie zrozumienie historycznych stosunków sztuki.

Co więc wprowadziła do sztuki nowa reforma? odpowiadamy, sekularyzację. Pierwszym reformatorem w tym duchu był Leonard da Vinci. On pierwszy przejął sztukę *światowością* uczynił ją piękną, wyraźną, przystępną dla wszystkich, zrozumiałą poza obrębem wyobrażeń i wierzeń narzucanych przez kościół, nadał jej wdzięk, za jakim dzisiaj gonimy, zbliżył ją do nas i Włosi słusznie nazywają Leonarda założycielem nowożytnego malarstwa. Twórca jednego z największych dzieł religijnych był na wskroś człowiekiem światowym, otrzymał z góry przeznaczenie do wywarcia reakcji przeciw sztuce kościelnej. Gdyby nie wszechstronność czyniąca zeń więcej człowieka działającego w świecie praktycznym niż artystę, byłby po sobie więcej prac zostawił i reakcję posunął dalej, niż mu to historia przyznaje. Gdyby miał w sobie wolę, energję, śmiałość, absolutyzm serdeczny Michała Anioła—czegożby w malarstwie nie dokazał!

Porównany z Michałem Aniołem, jako artysta wpływowy, otwierający nowe drogi dla tłumu talentów niższych, Leonard mniej, o ile sądzimy, należy do Florencji, niż do Lombardji, gdzie talent jego wzrastał, dojrzewał, gdzie główne działa swoje wyprowadzał. Florencja go wprowadziła z siebie wydała, ale sztuka jego niema tego wewnętrzne-

go podobieństwa do sztuk i Florentczyków, aby twórcze jej przyczyny i skutki z istnieniem szkoły tokańskiej wiązać było można. Leonarda nikt we Florencji nie nauczył tego, co główny przymiot jego malarstwa stanowi: ujmującego realnego wdzięku; nikt też nawet Frate, biorący go sobie za wzór, przymiotu tego nie wcielił w siebie i nie wydoskonalił. Jednego i drugiego szukać należy poza wpływami rodzimymi. Wdźwięk przejawiający się w sztuce Leonarda był własnym wdziękiem jego duszy, która szła swobodnie, wesóło przez życie, nie odrywała się nigdy od niego i nie znała tych niepokojów i tęsknot, jakimi najsilniejszych nawet pęta poezja, filozofja, lub pewna wiara religijna, jeśli się tylko raz stanie osią obrotową myśli i zakręluje nad człowiekiem. Takich tęsknot Leonard nigdy nie doświadczał; był on uśmiechniętym w działalności dla sztuki, jak był uśmiechniętym w życiu. Więcej w nim daleko specjalnego artyzmu niż poetyczności; ducha swego malarstwa zawdzięcza on sobie, warunkom życiowym w jakich wzrastał. Nie wziął go z Florencji i nie Florencji go po sobie zostawił. Czy się to stało skutkiem usposobienia umysłów i talentów przebywających nad Po bliżej Wenecji, czy też skutkiem pośredniego wpływu artystycznego, bardzo niedokładnie jeszcze wykazanego, dość że duchowe żywioły jego sztuki nie opuściły gruntu, na którym wykiełkowały i na tym samym gruncie, w Lombardji, przeszedłszy stadium szczęśliwych prób w Luini doszły do najwyższego rozkwitu w Correggiu. Ten arcymistrz kolorytu pracami swymi uwieńczył całą działalność Leonarda i wraz z nim i Mantegna stanowi całą szkołę lombardzką. Zbierając wszystko co dotychczas powiedziano i pozostawiając krytyce poważnej udzielenie Leonardowi takiego obywatelstwa artystycznego, jakie mu z prawa przypada, postawić tu musimy zdanie, że wpływ Leonarda większym był w Medjolanie niż we Florencji i że z pomiędzy obu współzawodników z sali Consiglio grande więcej zdziałał dla sztuki florenckiej Michał Anioł przez śmiały swój szczegółowy, dynamiczny, że tak powiemy, rysunek ciała i styl wzniosły niż Leonard, którego właściwe, artystyczne zalety spoczywają w kolorystyce, światłocieniu i wdzięku, a przymioty te nigdy nie nadawały malarzom florenckim niezaprzeczonego tytułu do wielkości.

Leonard da Vinci urodził się w roku 1452; biografje bliżej daty czasu nie określają. Ojciec jego był notariuszem w rzeczypospolitej florenckiej. O kilka mil na zachód od stolicy, w Vinci po nad Arno, przy jeziorze Fucecchio, posiadał majątność: tam mu się syn urodził. Do lat młodocianych starannie go wychowywał w kole rodzinnem bez względu na okoliczności, w jakich dziecię na świat było przyszło. Chłopiec był piękny i zapowiadał sobie los świetny. Bardzo wczesnie garnął się do nauk, objawiał dowcip wrodzony, i zaledwie wyszedł z lat dziecięcych, polubił niezmiernie rysunek. Pracowitość jego, wytrwałość, ciągły postęp były tak wielkie, że chociaż go ojciec do czynnego zawodu obywatelskiego przeznaczał, widząc jednak niepospolite zdolności zostawił mu otworem drogę sztuki. Nazbierawszy sporą plikę rysunków, zaniósł je do Verocchia, sławnego twórcy posągów SS. Pawła i Tomasza, oraz posągu kondotjera Colleone w Wenecji, znanego przytem jeszcze z dobrych prac *al fresco*, artysty najbardziej podówczas wziętego we Florencji (Andrea Verocchio di Michele, uczeń Donatella, ur. 1432, um. 1488). Mistrz zapytany o zdanie, wydał je w treści jak najpochlebniejszej dla ojca i dla syna: kazał sobie

przyprowadzić chłopca, a gdy go już miał w pracowni, wziął go pod szczególną swą opiekę. Jak długo ona trwała, po wiedzieć nie możemy, chociaż bowiem Leonardo zostawił po sobie dziennik życia, prowadził go wszakże od późniejszego dopiero wieku; do trzydziestego roku, ani on sam, ani biografowie o nim nie prócz najogólniejszych wskazówek i opowiadań mających związek z powstawaniem niektórych obrazów nie podają. Vasari zamieszcza w kronikach swoich fakt, że przy malowaniu obrazu Ś-go Jana Chrzciciela dla mnichów w klasztorze San Salvi w Wallambrozie Leonard tak już wysoko był posuniętym, iż anioł, jaki wyszedł na obrazie z pod jego pędzla, o wiele przewyższał postacią rzucone przez samego Verocchia. Mistrz zmartwiony wyższością ucznia nie objawiając bynajmniej podłej zawiści zarzucić miał od tego czasu malarstwo i wyłącznie już tylko poświęcał się rzeźbie. Ci, co widzieli owego anioła, nie dostrzegli w nim jeszcze właściwego typu leonardowskiego.

Do epoki Florenckiej należą wszystkie malowidła potworności, kompozycje w skład których wchodziły płazy, gady, straszidła ziemne i morskie. Wymienić tu należy *Tarczę*, wymalowaną dla jednego z przyjaciół ojca, słynną głowę *Meduzy*, dziś w pałacu Pitti, wreszcie *Neptuna* otoczonego rozmaitemi dziwadłami oceanu. Są to utwory bardzo młodego wieku, chorobliwej podówczas imaginaacji. W dziełach poświęconych historii sztuki niejednokrotnie spotkać się można ze wzmianką, że to przedstawianie rzeczy wstrętnych było wynikiem studjów poważnie prowadzonych. Według tych poglądów Leonard zdejmując ciągle wzory z natury nie pomijał tego co w niej brzydkim być mogło, a nawet uczniom swoim zalecał wyszukiwanie piękna w brzydocie zniszczenia. Zapewne, mógł Leonard powiedzieć coś podobnego, ale na jego ustach, w okolicznościach danych jako antyteza, nakaz względem piękna musiał mieć inne zupełnie znaczenie niż dziś dopatrywane. Że artysta nie nakazywał uczniom swoim studjowania i odtwarzania starych, poobietych murów, odrażających stworzeń, brudoty i nędzy, za to ręczy jego delikatne uczucie estetyczne, główny żywioł jego malarstwa, a jeśli w młodości malował istotnie naturę, wstręt w człowieku wzbudzającą, czynił to raczej dla zabawki, w niezdrowem usposobieniu duszy, niż w poważnem dążeniu do tworzenia dzieł sztuki. Bodźcem do podobnej produkcji były dla niego wzory z XIV-go wieku, których jeśli naocznie nie oglądał, to je znał ze słyszenia. Do utrzymania go w przemijającym zresztą zamykaniu przyczynić się również musiały liczne krążące wówczas po Włoszech historie djabelskie, importowane głównie z Niemiec, gdzie, jak wiadomo, djabeł miał swoją ojczyznę.

Przed pierwszym wyjazdem z Florencji, wymalował Leonard kilka obrazów świętych jak *Rodzina pańska*, *Jezus i Chrzciciel* po parę razy powtarzane z zatraconą dziś już autentycznością pierwotworów. W tym samym czasie powstać również musiały obie *Magdaleny* przypisywane Leonardowi, z których przed piętnastu laty jedna znajdowała się w Rzymie, druga we Florencji. Czytając opisy życia Leonarda, możnaby mniemać, że i fresk w kościele Ś-go Onufrego w tych samych murach, w których skonał Tasso w roku 1594 *) należy do pierwszej epoki działalności artysty. Lecz brak wszelkich śladów

*) W pięćdziesiątym szóstym roku, życia w przeddzień uwięczenia, jakie mu przygotowywał na kapitułę Klemens VIII – sztyderstwo!

pobytu w Rzymie, który jako ważny wypadek w życiu człowieka pracującego dla sztuki nie mógłby być pominiętym, nasuwa domniemanie, że ten fresk przedstawiający *Madonnę z Dzieciątkiem*, a wymalowany w tym samym kurytarzu, na który wychodzi cela wielkiego poety, powstał nie prędzej jak w roku 1505 po porzuceniu pracy nad kartonem Florencyjczyka, jeśli w ogóle Leonard znajdował się podówczas w Rzymie, co nie jest pewnem, a bardzo być może iż go wykonał dopiero podczas niewątpliwiej już bytności w stolicy chrześcijaństwa w roku 1514. Przed trzydziestym rokiem życia narysował da Vinci karton wyobrażający *Upadek pierwszych Rodziców*. Według niego miano wykonać dywan dla króla portugalskiego; zdaje się że zamiar ten nigdy nie wszedł w wykonanie.

Zajmując się malarstwem Leonard musiał jednocześnie niemało pracy poświęcić dla wykształcenia swego umysłu i nabycia wiadomości, które uczyniły zeń człowieka, jak na tamte czasy, prawdziwie uniwersalnego. W tym charakterze występuje on z ofiarowaniem usług swoich Ludwikowi Sforzy (II Moro) podówczas w Medjolanie po Viscontich z krzywdą własnego swego synowca panującemu. Jest to ta sama rodzina, z której wyszła Bona, małżonka Zygmunta starego; Moro był dla niej dziadkiem stryjecznym, wyzuty zaś z władzy Jan Galeazzo, mąż Izabelli aragońskiej—ojcem. Sforza prowadził dwór świetny, utrzymywał na nim poetów uczonych i artystów, popierał ich działalność, gromadził dzieła nauki i sztuki, stawiał kościoły i posągi, a nie zapominając przytem wszystkiem o utrwaleniu się na tronie, szczególniejszych starań dokładał do obwarowania swych posiadłości i wytworzenia porządku siły zbrojnej, której posiadaniu niegdyś Sforzowie całe swoje wyniesienie przez los zawdzięczali. Zdaje się, że rozgłos, jakiego używał Leonard w teorii ówczesnej wojskowości, głównie otworzył mu podwoje pałacu książęcego w Medjolanie. Artysta wiedział dobrze czego najbardziej potrzeba księciu, skoro mu przedewszystkiem wylicza aż w dziewięciu osobnych punktach swoje wiadomości w zakresie artylerji, ballistyki, inżynjerji lądowej i wodnej i bodaj nawet taktyki—a po tym długim rejestrze dopiero powiada, że „w czasach pokoju“ będzie mógł wykonywać prace architektoniczne, rzeźbiarskie, malarskie. Widocznie zatem chował się na czasy wojny, oddawał talent swój na potrzeby i cele wojenne, cały zawód artystyczny na drugi plan odsuwając. W obecnym liście Leonarda dziwnie trochę brzmi zapewnienie, że Moro zapragnął mieć u siebie artystę zaraz po nabyciu owej tarczy pierwiastkowo dla jednego z przyjaciół ojca przeznaczoną. Rekomendacja z tej tarczy wypływająca nie stanowiłaby jeszcze tytułu dostatecznie przemawiającego za artyzmem Leonarda, tem mniej zadowolnić mogła księcia Ludwika, który szukał nie artysty ale technika. Zresztą tarcza wymalowaną być musiała w jakimś dwudziestym, dwudziestym drugim roku życia, a Leonardo wszedł na dwór Sforzy wtedy kiedy już miał lat trzydzieści. Sam układ jego listu wskazuje, że działalność artystyczna odgrywała tylko rolę posiłkową, a głównym pośrednikiem był specjalizm Leonarda w wojskowości. Prawdopodobnie musiano mu w tym przedmiocie uczynić wyraźną propozycję, na którą artysta odpowiedział wyżej wspomnianym listem. W roku 1482, we dwa lata po usadowieniu się Sforzy na tronie, wyjechał do Vinci do Lombardji i przebywał w niej bez przerwy aż do upadku swego protektora w r. 1499.

Pierwszy raz wystąpił na dworze medyolańskim z lutnią w ręku podczas uroczystej zabawy. Tak zapisano w życiorysach. Lutnia była podobno srebrna i miała kształt głowy końskiej. Sforza lubił truciznę i sztylety, ale miał przytem jeszcze i zamiłowanie w sztukach pięknych, w muzyce, co się w samem urządzeniu dworu objawiało. Leonardo chciał mu się przypodobać. Rzeczywiście, niedługo czekać potrzebował na sympatyę tak samego księcia jak i jego dworu. Życie upływało mu w szczęściu, chwile wesołe, radosne gonily jedna za drugą. Leonard posiadał piękną urodę, dowcip i naukę i na dworze, na którym królowały kobiety, musiał się stać ich ulubieńcem; ze stosunków tych wszakże nie w pamiętnikach swoich nie zaznaczył, nie o nich także biografowie nie donoszą. Nie wiadomo komu zawdzięczyć należy, ten typ twarzy kobiecych w dziełach jego niemłodzięcych stale niemal powtarzający się: oblicze ze słodkim zmysłowym urokiem, więcej siły woli niż rozumu, więcej żądz niż myśli, nawet w religijnych kompozycjach, posiadające. Takich typów najczęściej dostarcza artyście samo życie, własne jego serce; talent je tylko uszlachetnia, oczyszcza ze skaz materji. Typ Leonarda musiał także począć się w miłości, mógł go jednak artysta sam sobie wytworzyć, bez tego głębszego uczucia, które rzeźbi ducha w niezmiennie, dozgonne kształty. Mógł jak Rafael i Michał Anioł pojedyncze zarysy do swej modły zbierać z wielu osobistości, aby zabrane następnie własną siłą idealizowania w jedną całość połączyć.

Rozkoszne życie na dworze, do którego dobry przykład płynął od samego Sforzy, głównie przyczynić się musiało do tego, że owe „pokojoye“ uzdolnienia Leonarda pomimo uposłedzenia, jakiego doznały przy ofiarowywaniu usług, w rzeczywistości jednak otrzymały pierwszeństwo przed „wojennemi.“ O dziełach Leonarda w zakresie wojskowości bardzo mało wiemy, mało z nich współczesność widziała. O pracach skromnie, dodatkowo tylko zalecanych świat cały wie i długo, długo jeszcze pamiętać będzie. W Medyolanie powstały najlepsze prace Leonarda:—Madonna z pałacu Albani, Madonna z płaskorzeźbą, Ś-ta Rodzina z Museo del Rey, Ś-ta Anna; powstał karton do Chrystusa między doktorami, jeśli nie sam obraz (przypisywany Luiniemu). W Medyolanie rzucał Leonard na papier najwięcej swoich rysunków i szkiców z natury, które w tak znacznej ilości dochowały się do naszych czasów *). W Medyolanie malował swoje Herodyady i portrety kobiet żyjących, z wyjątkiem wszakże najpiękniejszego, który wykonał we Florencji. Ale nad wszystkimi temi pracami górują dwie: *Posąg konny Franciszka Sforzy*, ojca Ludwika II Moro i znany nawet ludziom obojętnym dla sztuki w przeróżnych odtworach wielki *Fresk Wieczery Pańskiej*, w refektarzu klasztoru dominikańskiego przy kościele S-ta Maria delle Grazie w Medyolanie.

Myśl stworzenia posągu powziął Leonard jeszcze przed przybyciem do Medyolanu; w liście do księcia pomiędzy pracami artystycznymi, jakie podczas pokoju wykonywać się zobowiązał, wyszczególnia wyraźnie statwę dla zmarłego w roku 1465 księcia Franciszka. Nic też dziwnego, że się zabrał do wymodelowania jej w samym początku swej działalności

*) Głównie w bibliotece Medyolańskiej „Ambrosiana.“

na dworze. Książę, jeden z najsłynniejszych kondotjerów włoskich, człowiek o tyle mężny, o ile podstępny i chciwy, przez czyny wojenne ugruntował nietylko własną swoją wielkość, ale i rodowi swemu zapewnił stuletnią blisko świetność: artysta zatem nie mógł go uprzytomnić inaczej, jak tylko w postawie wojennej. Chociaż więc żadna wskazówka co do ostatecznie przyjętego projektu nie pozostała, można wierzyć zapewnieniu kronik, że zmarły protoplasta książąt przedstawiony był w marsowej powierzchowności, na koniu, z buławą w ręku, jakgdyby wydawał rozkaz do ataku; koń jego deptał powalonego wroga. Dziesięć blisko lat pracował Leonard nad modelem do dzieła o kolosalnych rozmiarach, sama bowiem jego wysokość wynosiła dwadzieścia trzy stopy, a na odlew potrzeba było dwóchkroć stu tysięcy funtów spiżu. Do odlewu jednak nie przyszło. Przy jednej z wielkich uroczystości, prawdopodobnie przy zaślubinach samego księcia Ludwika z księżniczką Beatrycze z Ferrary w roku 1492, przezojny protektor da Vinciego uparł się koniecznie, aby i posąg także przyjął udział w zabawie i kazał go ustawić pod łukiem tryumfalnym. W skutek nieostrożności podczas przesuwania kolos pękł i znaczna część długoletniej pracy poszła w niwecz. Artysta zabrał się do nowego modelu i pracował nad nim do roku 1496. W tym samym roku ustawiono w Wenecji posąg Colleona, wyrzeźbiony przez jego nauczyciela Verrocchia. Ale jemu samemu los pozazdrościł szczęścia i nie dał oglądać dzieła w stanie trwałym, względnie przynajmniej urągającym z czasu i barbarzyństwa. Życie zbyt krótkie, nieład w administracji, lekkomyślność, wypróżniły skatule Sforzów tak, że zbrakło w niej już funduszu na odlew. Model przez trzy lata stał nietknięty dopóki się nie doczekał wejścia wojsk Ludwika XII-go w roku 1499. Gaskończycy podochoćceni łatwem zwycięstwem — Moro bowiem wydał im Medyolan — wzięli sobie posąg na cel i rozkruszyli go strzałami. We dwa lata, później nawet proch jeden dający się rozpoznać nie pozostał. Szczęśliwszym był, zaiste, Michał Anioł — bo jeśli i jego dzieło w Bolonji zburzono, stało się to już po czteroletnim istnieniu w spiżu. Posąg Franciszka Sforzy był pierwszym i ostatnim utworem rzeźbiarskim Leonarda; udział jaki miał artysta przyjąć w utworzeniu posągu Jana Chrzciciela, na frontonie kościoła Ś-go Jana we Florencji nie jest dostatecznie sprawdzonym. Posąg ten wyszedł z pod dłuta współlucznia Leonarda Rusticiego *), a ponieważ żadne dowody nie odebrały mu prawa twórcy, można zatem wpływ Leonarda na powstanie dzieła sprowadzić do prostych wskazówek. Jako malarz, używał da Vinci rzeźby pomocniczo; każdą główniejszą postać, której oświetlenie, a nawet rysunek przedstawiał pewne trudności, artysta ulepił poprzednio z gliny i umieszczał w takich warunkach fizycznych, w jakich ją chciał mieć na obrazie. W ten sposób osiągał okrągłość kształtów i poprawność światłocienia.

Głównem dziełem wykonanem w Medyolanie, największem nietylko w całości prac Leonarda, ale i w ogóle w sztuce malarzkiej przed Rafaelem jest *Wieczerza Pańska* (II Cenacolo). Pracował nad nią artysta podczas modelowania posągu Sforzy; wykończył ją

*) Oprócz niego razem z Leonardem pracowali u Verrocchia i Perugino Lorenzo da Credi.

w roku 1498. Pomimo całego prześladowania, jakiego dzieło doznało od warunków naturalnych i od swawoli ludzkiej, za stan zupełnego już zniszczenia obrazu odpowiedzialność spaść powinna na samego jego twórcę. Użył on nieestosownych na malowidła ścienne farb olejnych, których pokład prędko popękał i w niecałe pół wieku po ukończeniu, *Wieczera* była już skazaną na zagładę. Szarlataneria i chciwość dwukrotnie przystępowały do niej z zamiarem, a raczej pod pozorem naprawienia tego co czas zepsuł: trzebaż dodawać, że za każdym razem dłoń świętokradzka sprzymierzała się z nieprzyjacielem, że dalej dzieło zniszczenia prowadziła? Dziś już *Wieczera* istnieje tylko w kopjach Marka Uggione, (ucznia Leonarda) i Vespina, w kopji i kartonie Bossego, w pysznym sztychu Morghena, w mozaice Rafaellego (w Wiedniu). Na miejscu nie już prócz najgrubszych zarysów dostrzedz nie można. Te jeszcze są własnością Leonarda; pozostała również nieznaczną część nieba, wspaniałego kolorytu. W klasztorze zbudowanym na gruncie wilgotnym, nisko względem poziomu rzeki, refektarz jakby umyślnie w ziemię zakłęsnął. Woda zalała go już raz w XVI wieku, powtórzyła najście w roku 1800. W roku 1652, mnisi przebić sobie kazali ścianę, na której fresk się znajdował: było to im potrzebne do bezpośredniej, a szybkiej komunikacji z kuchnią. W tej reformie klasztornej nadwerżono postać Chrystusa. W XVIII wieku niejaki Belotti, wyciągnąwszy z księży sporo cekinów popsuł do reszty malowidło. Za wojen dyrektorjatu Buonaparte wszedłszy do Medjolanu przykazał surowo, aby klasztor szanowano i uwolnił go od kwaterunków. W parę lat później konie francuzkie miały skład siana w tem samem miejscu, gdzie przed nimi księża mieli pokój jadalny. Beauharnais objawszy wice-królestwo zajął się gorliwie odrestaurowaniem fresku, ale skutki dodatnie gorliwości nie odpowiedziały. Zarządził on wykonanie kopji i mozaiki wyżej już wspomnianej i ze wszystkich tych co myśleli kiedykolwiek o dziele, on najwięcej dłań uczynił.

Dawniejsi artyści włoscy nieraz temat *Wieczery* z Ewangelji Marka do sztuki swej podejmowali. Znane są w tym przedmiocie prace Giotta, Signorellego, Baroccia, Mikołaja Poussina. Kompozycja Leonarda odstępuje od wszystkich przed nią i po niej powstałych. Leonard uobrazował wypadek z całą prostotą ewangeliczną. Umieścił biesiadników w skromnej sali, przy stole dalekim od weneckiego przepychu, przy otwartych drzwiach, z których widać smutny, posępny, brzemienny nieszczęściem krajobraz Judei. W środku stołu Chrystus, z obu stron po sześciu uczniów. Na lewym rogu (od widza) Bartłomiej, na prawym Szymon. Za Bartłomiejem coraz bliżej Chrystusa Jakób młodszy, Andrzej, Piotr, Judasz i Jan: najmilszy z uczniów siedzi obok samego mistrza. W dalszym ciągu, po lewej ręce Zbawiciela widać: Jakóba starszego, Tomasza, Filipa, Mateusza i Tadeusza, który ma przy sobie Szymona, zakończającego cały szereg biesiadników. Z apostołów najpiękniejsi są: Bartłomiej, Jakób młodszy, Andrzej i Szymon. Typ żydowski przebija się najsilniej w dwóch ostatnich, w Judaszu i Tomaszu. W Tadeuszu typ rzymski. Filip i Jan mają zupełnie twarze niewieście; twarz Jana pełna dziewiczej niesmiałości. Judasz straszny. Z wyjątkiem Chrystusa i Jana wszyscy silnie ożywieni: w całej kompozycji wiele ruchu i dramatyczności.

Chrystus tylko co wymówił słowa: „zaprawdę, powiadam wam, jeden z was mnie

wyda.“ Uczniowie poczęli się smucić i mówić mu jeden po drugim: „Izali ja?“ i zapytywali się nawzajem, któryby to był. Te zapytania wypełniają właśnie scenę Leonardowską. Piotr powstaje z miejsca i pochylając się ku Janowi poprzez Judasza ścicha objawia apostołowi miłości swoje podejrzenie. Jan z załamaniem rękoma smutnie głowę na ramię skłania. Znać, że go więcej zajmuje nieszczęście mistrza, niż dochodzenie winowajcy. Dwaj apostołowie na lewym rogu stołu przed chwilą rozmawiali o zbrodniarzu. O ile z rysunku widać domysł musiał wyjść od Jakóba przeciwko jednemu z apostołów siedzących po drugiej stronie Chrystusa, w tę bowiem stronę spogląda i zrywający się nagle z oburzeniem Bartłomiej i siedzący za nim Andrzej. Tymczasem Jakób kładzie rękę na ramieniu Piotra, odrywa go od Jana i chce mu powiedzieć, kogo to podejrzewa o zdradę. Judasz pomiędzy Piotrem i Janem odwraca się ku rozmawiającym i przygotowany na to, że się postępek jego wykryje, przybiera odporną postawę wytrawnego zbrodniarza: znać po nim, że cios odeprze kłamstwem. Druga strona dotknięta podejrzeniem rzuconem przez Jakóba młodszego, podnosi się w obronie swych uczuć wierności dla mistrza. Jakób starszy roztwiera z energią ramiona i mówi Chrystusowi: „Jako? my—jeden z nas? Nie, mistrzu, mylisz się.“ Tomasz, natura mała, przybiega do Chrystusa, podnosi obyczajem przysięgających palec w górę i zaklina się, że to nie on. Toż samo czyni piękny młodzieńczy Filip i przykładając ręce do piersi przysięga, że w sercu jego zdrada nie powstała. Grupa trzech ostatnich apostołów po prawej stronie widza stanowi odrębną całość. Mateusz z Tadeuszem zwracają się ku Szymonowi i mówią mu jakie to podejrzenie rzucił Jakób młodszy. Mateusz siłą i prawdą napiętnowanem poruszeniem rąk wskazuje na przeciwny róg stołu. Pomiedzy Szymonem i nim zachodzi jakaś ważna, gorąca wymiana myśli. Może być, iż Szymon broniąc się od zarzutu, wymienił już Judę Iskarjota i tem ruch Mateusza wywołał. Trzeci apostoł w sporze dwóch poprzednich nie wie za czem się oświadczyć; na twarzy jego obok zgryzoty przejawia się powątpiewanie. Judasz siedzi nieporuszenie na jednym miejscu: nie dostrzegł jeszcze żadnego objawu potępienia. Chrystus zagadnięty przez trzech apostołów z lewej strony ma dopiero wskazać winowajcę. Ręce wyciągnięte na stół, oczy spuszczone ku ziemi mówią: „I was to dziwi? inaczej być nie mogło. Czemże byłaby ofiara?“ W obliczu jego wielka rezygnacja i smutek—potęgują go zwarte nad oczami powieki, włos opadły na ramiona, czoło szerokie, czyste, bez jednego rysu wywołanego przez wolę życia, przez instynkt zachowawczy.

Tak wyluszczyćby można treść *Wieczerzy*. Umysły wiele wymagające od sztuki, mogłyby pochwycić wątek myśli rzuconej przez Stendhala *) i zapytać dlaczego uczniowie, zwłaszcza siedzący po lewicy Zbawiciela, zamiast myśleć o sobie nie myślą o nim, nie boją się nad jego nieszczęściem i przez miłość nie szukają środków ocalenia. Istotnie kompozycja zyskałaby na wzniosłości, gdyby artysta ten właśnie moment pochwycił. Wynajdywanie winowajcy, wypieranie się zdrady ma w sobie coś powszedniego, egoistyczne-

*) W jednym z najpiękniejszych ustępów jego: *Histoire de la peinture en Italie* w rozdz. XLV-ym.

go—prawdy to, dozwolony egoizm bronić najświętszego dobra swej osobistości, ale zawsze w takiej obronie przebija się miłość siebie, pamięć o sobie z zapomnieniem Zbawiciela. W idealnym stosunku, w jakim legenda chrześcijańska mieści apostołów względem Chrystusa, najpierwsza troska do niego zwrócić się była powinna: wymaga tego świętość przedstawianego wypadku. A czy ta troska święta była w rzeczywistości? Czy Leonard nie jest bliższym prawdy, gdy nam przedstawia człowieka, w którym szlachetne uczucie godności wszystkie inne wyprzedza i najpierw się objawia? Czy po słowach Zbawiciela wewnętrzne prawo duszy mogło wywołać w niewinnych co innego nad chęć zrzucenia z siebie zarzutu, a wynalezienia istotnego winowajcy? Apostołowie mieli jeszcze czas pomyśleć o ocaleniu Syna człowieczego—wiemy, że nie pomyśleli, że się rozposzyli, że go samego zostawili, że dla osobistego bezpieczeństwa wypierali się wszelkich z nim stosunków. Fanatyzm ginie zwykle bez przyjaźni, a im więcej kochał, tem mniej pomocy od ludzi doznaje. Dusza Chrystusa doskonale to czuła: smutne uczucie wystąpiło na oblicze. W obrazie Leonarda widzimy Zbawiciela odosobnionego od uczniów, żaden węzeł dodatniego uczucia nie łączy go z wybranymi Izraela. Z wyjątkiem Jana, nie widać przy nim sere kochających.

Obierając do kompozycji swojej chwilę pierwszego wrażenia, Leonard zapewnił obrazowi dramatyczność, jakiej dotychczas sztuka nie znała i najlepsze nawet utwory Melozza da Forli i Łukasza Signorelli nie podobnego nie przedstawiają. Charaktery prawie wszystkie silne, niema do siebie podobnych, każda twarz posiada odrębne swe piętno, własną myśl swoją wyraża, każda postać rusza się, czuje i myśli za siebie. To samo już, oddzielone od przymiotów rysunku i kolorytu okazuje całą odległość, jaką malarstwo przebyło od Jana z Fiesole i Masaccia (zmarł 1443 roku) do Leonarda. W pół wieku—jaki ogromny postęp!

Praca około fresku trwała lat sześć. Przy wahającej, się niepewnej siebie istocie talentu, Leonard wiele bardzo prób odbył, nim ostateczne zarysy kompozycji oznaczył. Rysunki próbowe znajdują się między innymi w Medyolanie i Wejmarze. Artysta zbierał typy swoje w żydowskiej dzielnicy miasta. Nad Judaszem rok czasu strawił i mając już gotowy cały obraz, głowę Judasza na ostatku dopiero wykończył. Oblicze Chrystusa nie zadawałniało go: starał się mu nadać jak najwięcej podniosłości duchowej, a gdy je wykończył, uczuł że dzieło niedostaje jeszcze do ideału i bolesnie z tego powodu skarżył się na samego siebie przed jednym z przyjaciół. W istocie, Rafael malując Zbawiciela, w chwili kiedy go ludzie zdradzić i opuścić mieli, byłby mu dał twarz piękniejszą. Wzoru do oblicza Chrystusowego, Leonard nie szukał już między żyjącymi. Tak podobno sam zeznał, a gdy do malowania przystępował, to z drżącą ręką. Coindet twierdzi, że oblicze Chrystusa stworzył sobie artysta z opisu współczesnego, według którego w katakumbach rzymskich S-go Kaliksta i przy Via portuensis, wykonane być miały dwa portrety: jeden z czwartego, drugi z piątego lub szóstego wieku. W samej rzeczy, porównując opis z rysunkiem Leonarda nie trudno jest przyjść do wniosku, jaki postawił uczony estetyk *).

*) Podajemy tu ciekawy ten opis, szacowną pamiątkę historyczną, przechowywaną w wielkiej Bibliotece narodowej w Paryżu. Niejaki Lentulus, poganin, przebywający w Jeruzalem podczas pierwszego

W tym samym klasztorze co i *Wieczerza* znajdują się *Portrety* Ludwika Moro i jego żony księżniczki ferraryjskiej. Portret jego nieszczęśliwego synowca Jana Galeazzo wraz z małżonką Izabellą, matką Bony, widzieć można w Bibliotece Ambrojańskiej. Wszystkie wyszły z pod pędzla Leonarda i dziś są już mocno uszkodzone. W Vaprio niedaleko od Medyolanu istnieją jeszcze na murze pałacu Melzich resztki kolosalnej *Madonny* Leonarda. W roku 1796 ogień biwaków okopcił i przepalił ten fresk, głowa w nim tylko uchwalała się od ziszczenia. W grudniu 1485 roku wydarzył się u S. Celsa w Medyolanie cud kościelny: malarz dworski nie mógł wypadku tego nie oddać na płótnie; cud trochę dziwny, więc i kompozycja pozbawiona smaku artystycznego. Leonard dwa razy ją odtwarzał. Przybywszy do Florencji owe cudowne zjawisko wymalował do ołtarza w jednym z tamtejszych kościołów. Jestto ta sama kompozycja, w której Matka Boska, siedząca na kolanach Ś-ej Anny, schyla się po Chrystusa igrającego z barankiem*). Jeden egzemplarz obrazu znajduje się dziś w Paryżu, drugi w Madrycie. Wątpliwej autentyczności, a bardzo światowa, *Madonna wśród skał* (w Luwrze), także w Medyolanie i to dość weześnie malowaną być musiała, jeżeli istotnie do Leonarda należy. Artysta wykonał dalej portrety Cecylii Gallerani i Lukrecji Crivelli, ostatni pomieszczony niewłaściwie w Luwrze pod nazwą *Pięknej kowalki*, kochanki Franciszka I-go. Wiele innych utworów — wyżej już o tem wspominaliśmy — odnieść wypada do czasów pierwszego pobytu w Medyolanie, szczegółowo jednak trudno wykazać, który z nich rzeczywiście w tej epoce powstał. Znamy, w braku dat, których Leonard na obrazach nie dawał, a kronikarze ze swej strony nie zapisywali, mogą iść za przymiotami pędzla doskonałymi się z czasem i według tego datę powstawania obrazów w przybliżeniu ustanawiać. Z taką jednak krytyką nie zdarzyło się nam dotychczas spotkać; wynikami jej zatem podzielić się nie możemy.

Naukową, edukacyjną działalność dla sztuki objawił Leonard w założeniu i sterownictwie akademii medyolańskiej, w której sam był duszą wszystko ożywiającą, prowadził najważniejsze w niej wykłady, znaczną część swego czasu jej poświęcał. Pisał dla niej

pobytu zaznaczonego w ewangeljach w 31 r. ery naszej pisze: Przybył w nasze mury i przebywa w nich jeszcze człowiek nadzwyczajny. Nazywają go Jezusem, wielu ludzi uważa go za proroka prawdy; ci, co do niego przystali, nazywają go Synem Bożym. Wskrzesza on umarłych i uzdrowia chorych. Powierzchność jego zwraca na siebie uwagę. Wzrost wysoki, postawa tak nakazująca, że wzbudza we wszystkich jednocześnie miłość i trwogę. Włos jego brunatny, koloru dojrzałego orzecha. Na wierzchu głowy gęsty i połyskujący — obyczajem panującym u Nazarejczyków na dwoje się rozdziela. Stamtąd spada w bujnych kędziarach na ramiona. Czoło szerokie, oblicze pogodne, bez zmarszczek i skaz i nieco ożywione. Usta i nos są doskonałego kształtu. Broda, którą zapuszcza, jest koloru włosów na głowie — nie bardzo długa i w połowie rozdzielona. Rysy tchną przenikliwością i czystością ducha. Oczy ten człowiek ma wielkie i jaśniejące — straszne kiedy gromi, słodkie i pełne dobroci, kiedy napomina. Cichy, spokojny wdzięk panuje na jego twarzy, pomimo to, że jest zawsze poważnym. Nie widziano go jeszcze, aby się śmiał, ale nieraz już widziano jak płakał. Mówi mało, lecz cokolwiek powie wzbudza poszanowanie. Jednym słowem, wszystko wydaje się w nim wyższem nad człowieczeństwo.

*) Przedmiot malowany później przez Rafaela. Obraz jego znajduje się w Belwederze wiedeńskim.

traktaty w każdym ważniejszym przedmiocie artyzmu, rzucał na papier niezliczoną ilość studjów i rysunków; jako dyrektor szkoły opracowywał teoretyczną stronę rzeźby i malarstwa w pojedynczych zarysach, które dziś w stanie bardzo ułomnym znane są pod nazwą *Traktatu o malarstwie*. Szacowne są jego spostrzeżenia anatomiczne i uwagi nad kolorytem. Zajmował się z zamiłowaniem anatomją konia, do czego doprowadziły go studia nad posągami Sforzy. Obok rzeczy czysto specjalnych znalazła się i niejedna wypowiedziana prawda ogólniejszego znaczenia: urabiając talenta Leonard chciał urobić wolę wychowywanych przez siebie artystów i dawał im odpowiednie nauki. Z tego wszystkiego ślady tylko zostały: o całości trudu edukacyjnego wyobrażenia dokładnego dzisiaj już mieć nie możemy. Leonard był istotą dziwnie złożoną: przy niezmiernej wytrwałości, uporczywości w tworzeniu, pochodzącej stąd, że pomysły nie zjawiały się u niego odrazu, ale się stopniowo przez pracę wyrabiały; posiadał niezwykłą lotność i wszechstronność siły myślenia i nieraz na jednej i tej samej kartce znaleźć można notatki ze sztuki, zasady naukowe z fizyki lub mechaniki, obliczenia inżynierskie: a wszystko to w jednym czasie powstałe i zupełnie od siebie co do wewnętrznej treści swej niezależne. Był to rozum na wskroś przedmiotowy, jakby go z niemiecka nazwać można.

Nie wiemy kiedy powziął uczony artysta myśl ufortyfikowania przestrzeni między rzekami Po, Addą i Chiese, ale myśl ta urzeczywistniona w XVIII wieku w czworoboku weneckim, jemu początek swój zawdzięcza. Jako inżynier wojenny wszakże, Leonardo, o ile z powyższego już wiadomo, mniej miał pola do działania: w inżynierji cywilnej za to wykonał liczne prace niwelacyjne i hydrauliczne, którym Lombardja zawdzięcza dziś cudowną swą żyzność. Kanał z płaszczyzny lombardzkiej ku granicy Szwajcarii i Tyrolu na sześćdziesiąt blisko mil długi zaprojektowanym został i wyprowadzonym przez Leonarda. Te dzieła użyteczności publicznej powstały w obu epokach pobytu w Medyolanie: za Sforzów i pod rządami francuzkimi w większym może nawet stosunku w tej drugiej epoce, kiedy talent artystyczny utracił już swą dzielność. Przed upadkiem Sforzów zanotowano jeszcze w życiorysach współpracownictwo wielkiego artysty w budowie katedry medyolańskiej, wznoszonej pod głównym sterem architekta Ommodeo; i tu więc zyskał sobie Leonard tytuł do uznania u potomnych. We wszystkich tych pracach, których w niniejszym zarysie wyszczególnić było niepodobna, sprawiła nagły, niespodziewany przewrót katastrofa, jaka spadła na książęcego protektora Leonarda. Ludwik XII upomniał się o prawa Viscontich, wyzutyh przez Sforzów, a właściwie wiał je za pozór do opanowania Włoch północnych, które od trzech wieków przeszło przeznaczone już były na pole ścierania się zbrojnego polityki francuzkiej z niemiecką. Ludwik Sforza stał się czołowym; miał już chwilę dość pomyślną, kiedy nagle przez niedbalstwo lat poprzednich znalazł się zupełnie bezbronnym w samym Medyolanie i wzięty w niewolę po dziesięciu latach we Francji w prowincji Tourraie, jako jeniec wojenny życie zakończył. Leonard doczekawszy rozbicia swego posągu—wyjechał z powrotem do ojczyzny.

Florencja przyjęła go z otwartymi rękoma. Gonfalonier, klasztory i możni zgłosili się po prace. Za pobytu Leonarda odbywał się we Florencji zjazd znakomitości artystycznych, jak Perugino, Francia, Michał Anioł, Rafael: w gronie tem dostojenstwo jego

w sztuce wyższego jeszcze nabrało blasku. Widocznie jednak życie oddziaływało na sztukę. Pod wpływem wrażeń świeżo doznanych Leonard do pracy artystycznej zabierał się bardzo nie sporo. Lippi (młodszy) odstąpił mu w klasztorze Servitów wielką robotę ołtarzową; Leonard wiele czasu zmitrężywszy, stworzył wyżej już wspomnianą kompozycję, ale bodaj nawet, czy ją ostatecznie wykończył. W tym czasie powziął myśl podniesienia kościoła Ś-go Jana Chrzciciela i zajął się robotami inżynierskimi, w których nie miał powodzenia. Musiał przytem wykonać kilka obrazów olejnych, ale ich kronikarze nie wliczają. Po dwuletnim pobycie Leonarda we Florencji, Cezar Borgia w roku 1503 w przedczu swego upadku, pracujący nad ufundowaniem sobie państwa świeckiego, tak jak ojciec zapracował był już na państwo duchowne, wziął do siebie Leonarda na inżyniera wojskowego i architekta i w ciągu roku całe Włochy środkowe z nim przebiegł. W sierpniu 1503 roku, jak wiadomo zbrodnica rodzina sama bezwiedną dłonią wymierzyła sobie sprawiedliwość. Ambitne zamiary księcia Walentyńskiego rozwiały się jak mgła od dziejowego wichru. Cezar padł ofiarą podstępny Juljusza II-go i zginął w nędznej jakiejś zwadzie w Hiszpanji. Leonard jeszcze przed ostatecznym rozwiązaniem, w drugiej połowie 1503 roku, wrócił do Florencji.

Teraz nadeszła wreszcie chwila sławnego konkursu kartonów. Miasto zamówiło u największego malarza Włoch znacznych rozmiarów fresk treści historycznej do sali posiedzeń wielkiej rady ludowej we Florencji. Odstąpiono mu miejsce w jednym z klasztorów na przygotowanie kartonu. Jestto ten sam rysunek, o którym tyle razy już w kolumnach tych wspomniano, ten sam z którego resztki podczas podróży po Włoszech zebrał i dla sztuki zachował Rubens *). Przedstawił on bitwę pod Anghiari między Florentczykami i wojskiem Viscontich. Ta rozprawa wojenna miała to w sobie szczególnego, że pomimo bardzo groźnej myśli, z jaką ją wszczęto, rozmiarami swemi wygląda ona raczej na akt kameraderji, na dziecinną zabawkę niż na rzeczywistą poważną walkę. Viscontowie marzyli o opanowaniu Florencji, pod Medyceuszem Chosimo podówczas zostającej. Florentczycy musieli się przygotować na walkę do ostateczności. Napastnicy widząc siły znaczne opatrzyli się—napadnięci nie chcieli także krwi bez potrzeby przelewać. Po pierwszej utarczce każdy poszedł w swoją stronę i kilka zaledwie trupów i rannych na polu zostało. Leonard obrał właśnie ten pierwszy moment spotkania. Mamy świadectwo, że przedstawił patryarchę akwilejskiego, błogosławiącego na bój, widocznie, dalsze szeregi, pierwsze bowiem ścierały się już ze sobą i one to występują w rubensowskiej gruppie *Rycerzy walczących o standard*. Kompozycja musiała obejmować znaczną część linii przedbojowej, z całą tą obfitością zarysów, jaka z istoty obranego przedmiotu wynikała. Leonard przedstawiwszy dramatyczność wewnętrzną, duchową w *Wieczery Pańskiej*, w kartonie bitwy pod Anghiari przedstawił dramatyczność zewnętrzną: ruchy ciała, poruszenia całych grup, kombinacje i efekta wywoływane już nie przez myśl, lub uczucie świadome

*) Rysunek Rubensa wyryl Edelinck, jedyna to pozostałość z utworu. Na str. 31, Tomu I, zakradł się mimowolny błąd.

siebie, ale przez bezwiedną energję, jaką człowiek w fizycznym działaniu rozwija. Zagłada dzieła Leonarda przypawiła o niepowetowaną stratę sztukę i jej historję.

Bitwa pod Anghiari nigdy wymalowaną nie została. Próbował Leonard przenieść swój karton na ścianę pałacu rządowego, przysposabiał farby, z których był zawsze niezadowolonym ilekroć miał co robić *al fresco*, podobno nawet część dzieła już wykończył, ale ostatecznie z tych usiłowań i początków nie zostało takiego, co by świadczyć mogło o częściowem, choćby tylko wykonaniu fresku. Na niepewny, wahający się temperament artysty wielki wpływ wywarło współzawodnictwo Michała Anioła, który jeszcze przed wykończeniem kartonu leonardowskiego wzięwszy sobie również za temat bitwę, sławny swój rysunek *kapiących się żołnierzy* przygotowywać zaczął. Był to istotny konkurs jeśli nie z prawa, to przynajmniej z samego faktu zapasów toczonych na jednym polu, jedną bronią, w jednakowym sposobie. Michał Anioł chciał pokazać co umie i w tym samym rodzaju co Leonard rzecz stworzył. Florencia, a za nią Włochy, o ile głos sztuki nad wrzawą i zgiełkiem politycznym zdolny był zapanować—przyznały pierwszeństwo Buonarrottemu. Musiało to stanowczo zniechęcić artystę do przedsięwziętej pracy i w pierwszej zaraz chwili oderwało go od niej. Tem zniechęceniem i mechanicznym, że tak powiemy, sceptycyzmem w zakresie malarstwa freskowego, wytłómaczyć sobie można daleko łatwiej zarzucenie fresku, niż innemi pracami artystycznymi i naukowemi, jakie się we Florencji nastęczyły.

Z prac wykonanych we Florencji najrozwagłniejszą, najwyższą pod względem artystycznym jest portret żony Franciszka da Giocondo, madonny Lizy, zwany *Giocondą* lub *Moną Lisą*, dziś w Luwrze. Uważany za portret stanowi on właściwie kompozycję z danych w rzeczywistości rysów przez artystę, według wewnętrznego poczucia piękna samodzielnie ułożoną. Leonard poświęcił na wykończenie tego obrazu przeszło trzy lata czasu: nigdy z pracy swej nie zadowolony, znajdował zawsze jakiś rys do dodania lub zmiany, i nawet ostatni raz wstając od stalug nie mógł jeszcze swobodną pierś odetchnąć. W twarzy Lizy zjednoczył cały wdzięk i potęgę zmysłowości, a zmysłowość tę umiał uszlachetnić i podnieść do idealizmu bez rozmarzenia, bez tęsknoty, bez tego nieograniczonego pragnienia piękna, któremu zawsze za mało tego co ma. Piękność Mony Lizy jest silną, spokojną, pełną: przykuwa do siebie i zatrzymuje w miejscu i nie wypiera myśli w sfery coraz to wyższe i mglistsze, a zarazem coraz bardziej nieokreślone i grożące wrażen przesytom. Liza piękną jest po ziemsku—w życiu, ziemską tylko miłością, namiętą, oderwaną od marzycielstwa pokochaćby mogła—w sztuce do ziemskiego tylko hołdu ma prawo. Widok jej upaja, nie zachwyca. Córa ziemi szczęśliwą jest i uśmiechniętą i jeśli kto, to nie ona pokaże drogę do nieba: jej na ziemi tak dobrze, tak rozkosznie!

W opowiadaniach o Leonardzie zapisano, że starał się model swój rozweselać i w tym celu pracownię zamieniał w rozkoszny salon. Czyżby „Bella Gioconda“ istotnie potrzebowała sztucznego rozbudzania wesołości, drzemającej pod jakim melancholicznem wspomnieniem czy też troską życia? Malarz, któremu zawdzięczamy tak znakomity utwór jakim jest *Skromność* i *Próżność*, malarz, który tak doskonale odcienia duszy ludzkiej chwycić umiał, mógł w tym cieniu smutku na obliczu pięknej kobiety znaleźć mądrą i uroczą

antytezę i byłby ją znakomicie zestawił z głównym wyrazem, jaki chciał nadać portretowi. Piękno zyskałoby na tem, bo ilekroć chodzi o przedstawienie duszy, dzieło tem jest większem, im głębiej po nie sięgnięto. Kwiat bujnie kwitnie i rozkosznie się oku uśmiecha, ale w bujnym kwiecie robak się lęgnie, a ostatni szczebel szczęścia bywa często progiem niedoli. Leonardowi nie zbrakło mądrości, aby z danych już może żywiołów skorzystać, ale jego temperament życiowy nie pozwolił mu na wprowadzenie do obrazu takiego duchowego światłocienia, o jakim tu mowa. Życie szło mu bez trudu, wesołość była zwyczajną jego atmosferą. Kobietę w życiu znał tylko wesołą, uśmiechniętą i oddawał ją w sztuce z tym nieodstępnym, niezapomnianym uśmiechem, który Grimm przyrównywał do dominujących namietności w głównych postaciach Szekspira. To było naczelne prawidło jego arcyzmu; są od niego wyjątki, ale powszechności prawa nikt nie zaprzeczy. *Gioconda* stanowi perłę w galerji kobiet leonardowskich. Podobna do niej jest *Madonna* w dwóch Ś. Rodzinach w Museo del Rey i w Ermitażu. Viardot, który zwiedzał muzea hiszpańskie, zaręcza że w Madrycie znajduje się kopja lepsza od oryginału paryzkiego, a różniąca się od niego tłem i doskonalszem zachowaniem.

Franciszek I-szy wszedłszy do Włoch zapłacił Leonardowi czterdzieści pięć tysięcy liwrów za obraz *Jocondy*: summa na tamte czasy prawie półmilionowa. Inną jeszcze piękność florencką wymalował Leonard przed powrotem do Medyolanu. Była nią *Genevra dei Benci*—nie dziś o tym portrecie nie wiemy. W roku 1507 dokonawszy już wszystkiego, co miał po sobie wiekom zostawić, osłonięty protekcją Francji, na wezwanie namiestnika francuzkiego powrócił do Medyolanu. Zdaje się, że wtedy już nad sztuką mało pracował i po ruchliwym, długim, pracowitem życiu używał dobrze zasłużonego wypoczynku. Trwał on przez lat trzy. W roku 1510 Florencja ujrzała znowu Leonarda w swych murach. W roku 1512 artysta znajduje się poraz trzeci w Medyolanie, w którym wkrótce nastąpił przewrót na korzyść Sforzów. Syn zmarłego przed dwoma laty Ludwika, Maksymiljan, wstąpił na tron książęcy. Reakcja wytworzyła niezbyt powabne warunki życia. Człowiek sześćdziesięcioletni z przykrością znosić je musiał. Na początku roku 1514 Leonard w towarzystwie ukończonych swych uczniów opuścił krainę Lombardji. Na granicy, w przekonaniu, że nigdy już nie ujrzy miejsce, w których najpiękniejsze, męskie, a młode lata życia przepędził, przystanął—spojrzał na krajobraz i przeniósł go na papier. Miało to być ostatnie pożegnanie; Leonard nie wiedział, że w rok później znowu do Włoch północnych zawita. Teraz postanowił udać się do Rzymu, którego najprawdopodobniej wcale jeszcze dotychczas nie widział. Leon X-ty zasiadał już na stolicy Piotrowej. Ujrzawszy Leonarda chciał go zaraz dla swych miłości estetycznych, czy też ambicji wyzyskać. Ale Leonard nie był już człowiekiem czynu. Znudził papieża przygotowaniami i sam podkopał swój kredyt w Watykanie, bez nieczyich intryg, bez złośliwego współzawodnictwa i knozań pokątnych, o jakich wspominają kroniki wplątujące w przedzę opowiadania to Michała Anioła, to Sangalla, to wreszcie Rafała. Leonard potrzebował już łaskawego chleba od świata, a znalazł go na dworze francuzkim, z którego losami od roku 1507 coraz ściszej się zespalał. Po zwycięztwie Franciszka pod Marignan 1515 roku, artysta znalazł się w Pawji i witał króla zabawami

dworskimi, w których dawał dowód swej biegłości w mechanice. Urządził mianowicie lwa, który sam wyszedł na spotkanie zwycięzcy. Franciszek bardzo polubił starca. Upodobał sobie jego *Wieczerzę* tak, że ją chciał zabrać do Francji. Nie mogąc wziąć utworu, wziął samego twórcę, jak powiada jeden z historyków. W roku 1516 wyjechał Leonard do Francji i otrzymawszy mieszkanie w rezydencji królewskiej Cloux pod Amboise, w prowincji Tourraine, po trzech latach życia tam dokonał. Rozprysła się wreszcie forma wypełniana takim olbrzymim materiałem talentu, wiedzy i pracy. Skon wielkiego człowieka przypadł na dzień 2 maja 1519 roku. Franciszek I-szy otrzymawszy wiadomość zapłakał.

Przywarli mu powieki Franciszek Melzi i Salaino, dwaj jego uczniowie i przyjaciele, rodem z Lombardji, obaj równie zdolni i piękni, równie przez artystę kochani, ostatni nawet nie bez znaczenia w sztuce, po Luinim najlepsza latorośl z tego pnia, któremu nie dano było należycie rozrosnąć się i przynieść upragnionych owoców. Oba przedśmiertnych towarzyszy swoich mianował spadkobiercami majątku, niewiele dla rodziny zostawiając. Obaj wrócili do kraju i pracowali dla sztuki według tradycji leonardowskiej wspomagając pracą swą działalność Luiniego, utalentowanego, a szczęśliwego naśladowcy mistrza *). Boltraffio, Marco d'Uggione zamykają szereg uczniów da Vinci. Szczupły to będzie zastęp, chociaż go nawet powiększy Frate wpływowi mistrza uległy. Widzieliśmy już, że Rafael i Michał Anioł właściwych „szkół” po sobie nie zostawili. Toż samo powiedzieć trzeba i o Leonardzie. Jego akademja niewiele z siebie wydała i prędko utracić musiała znaczenie, skoro ją przy organizowaniu sztuki za Caracchich zupełnie pominięto. Czemże sobie tę nikłość genjuszów wytłómaczyć? Chyba tylko ich wielkością, która z jednej strony stawia trudności nieprzezwyciężone, z drugiej do wymagań niedających się urzeczywistnić pobudza. Czyliż wołanie o szkoły po wielkich mistrzach, nie jest jedynie prostą żądzą uniesmiertelnienia tej czynnej twórczej siły, która wraz z życiem artysty ustąpiła ze świata i tylko spokojna, utajona w dziełach jego przebywać może? Wołamy o szkoły, jako o spuszczizny wielkich genjuszów—dla nich samych, z sierociego uczucia potrzeby i niedostatku. Nie możemy się pogodzić z myślą, żeśmy wielkość utracili na zawsze. Zdaje nam się, że sztucznie wytwarzanemi zdolnościami zastąpimy talent żywy, który nam grób wydarł. Gdybyśmy się jednak zastanowić chcieli, przyszlilibyśmy do wniosku, że istota genjuszu nie da się żadną tradycją przekazać, żadną nauką zaszcześcić, że talent zamknięty jest sam w sobie, równie jak indywidualność, że wraz z nią powstaje i ginie—a po za grób przedłużyć można istnienie tylko tych żywiołów talentu, które do techniki, do materialnego przyodziania piękna posługują. Takie jest zadanie istotne wszystkich szkół: wprowadzają one porządek, metodę, jednostajność—a wydają z siebie mierności. Prawdziwie wyższy talent rozepcze zawsze formy, w jakie go szkoła wcisnęła. Epoka po Caracchich nie wydała z siebie ani jednego wyższego malarza, a nigdy malarze nie byli lepiej nauczani. Szkoła może być tylko służebnicą talentów, nigdy matką

*) Luini pracował pomiędzy rokiem 1500—1530.

ich nie będzie, a panią być nie powinna. Wyższa indywidualność sama potrafi dla siebie szkołę wytworzyć—i z tej szkoły wyprowadzi talent skończony.

Niepewność chronologiczna nie pozwoliła nam wspomnieć o wszystkich główniejszych obrazach Leonarda pod rubryką właściwego życiorysu. Próżnię stąd wynikłą uzupełniamy teraz przytoczeniem kilku dzieł najznakomitszych, o których milezenie byłoby grzechem. Utwory te są najwięcej treści religijnej, przedstawiają Madonny i Rodziny święte. I tak, należą tu: *Madonna z płaskorzeźbą* w Warwickcastle w Anglii. Oprócz Matki i Dzieciątka, jest w niej Ś-ty Józef i Ś-ty Zachariasz; na obrazie Ermitażu, zwanym *Madonną ks. Litta*, ojciec Proroka dróg pańskich zastąpiony przez S. Katarzynę. Ten ostatni obraz uważają niektórzy tylko za kopię co do innych postaci: nie zgadza się to z prawdą, obraz może być wprawdzie częściowem pywtórzaniem pomnikowego dzieła przechowywanego w Anglii, ale kopją nazywać się go nie godzi. *Madonna ks. Litta* jest równie piękną jak warwickowska. Obie stanowią ozdobę galerji północnych. National Gallery posiada głośny obraz: *Chrystus między doktorami* *). U Esterhazego w Peszcie znajdowała się przed laty *Madonna z Dzieciątkiem, Ś-łą Barbarą i Katarzyną*, w znakomitym układzie, ale mocno zniszczona. Na północy nie ma już więcej pięknych leonardów. Trzeba ich szukać na południu we Włoszech i Hiszpanji; o Łuwrze już wspomniano. W Neapolu znajduje się piękna *Madonna* w galerji Degli studi. W Rzymie pałac Sciarra oprócz skrzypka Altovitego uwiecznionego przez Rafaela posiada jeszcze nadzwyczajność w obrazie Leonarda: *Skromność i Próżność*, z którego potworzone zostały przez samego autora liczne odmiany *Próżności*; niektóre z nich znane są pod nazwą *Colombina*. Postacie w głównym obrazie są w półfigury, obie równie pięknie, obie nie dające się naśladować. Pomijamy wątpliwą autentyczności portrety, (kobiecy *La Monaca*) w galerji Pitti i wspomniemy jeszcze o dwóch utworach Leonarda, które w ubiegłym dziesiętku lat znajdowały się we Włoszech. Jednym jest *Madonna z Villa Albani*, drugim *Portret Joanny neapolitańskiej*—awanturnicy królewskiej z XIV-go wieku. Na obrazie religijnym—Chrystus bawi się gałązką lilji, Marja wpatruje się w Dzieciątka, jakgdyby je chciała prosić o kwiat. Dziecię wzbrania się i ciało w tył przechyla. Jakież nadobny, piękny — ale jakże obok tego na wskroś światowy pomysł! Wspomina o tym obrazie Stendhal, chwalcąc wszystko: pomysł, rysunek i wykonanie. Najpiękniejsza ze wszystkich Rodzin Świętych weale z rysunków nieznaną, a dobrze utrzymaną—według świadectwa Viardota—znajduje się w Museo del Rey w Madrycie. Wymieniliśmy ją mówiąc o portrecie żony Franciszka da Giocondo. Jestto obraz dużych rozmiarów. Józef i Marja w naturalnej prawie wielkości siedzą za stołem. Na stole Chrystus i Jan, dwa nagie dzieciątka, sciskają się po bratersku. Marja piękna, ślicznie ubrana, spogląda na syna z gorącym uczuciem. Józef trochę w głąb wsunięty, poważny i szlachetny jak na obrazie *Warwickcastle* i *ks. Litta*. Leonard w ogóle ładnie głowę Ś-go Józefa malował.—Tył w tym pobieżnym zarysie o galerji leonardowskiej.

Dotychczas mówiliśmy ciągle o artyście. Nie wiele o człowieku powiedzieć możemy.

*) Przypisywany Luiniem, jak o tem wspomniano na stron. 41.

Wiemy że był genialnym, a genialność bywa nietylko siłą oderwaną, ale i przymiotem duszy i objawia się nie w samych tylko dziełach fantazji i rozumu, ale i w czynach, w postępowaniu, w sposobie życia. Genialność złączona ze szlachetnością jest najwyższem pięknem, jakie ziemia wytworzyć może. Wnosząc z ogólnych rysów charakteru, wolno jest piękno takie dopatrywać w duszy Leonarda. Nie ma na niego żadnej skargi, żadnego zarzutu małości. Był to charakter prawy, omijający manowce życia, prosto zawsze do celu idący. Ta prawość czyni go podobnym do Rafaela i Michała Anioła. Trójca wielkich artystów idealnych we Włoszech — ma więc wspólne znamiona etyczne. Sprawdza się na niej zdanie stwierdzające ścisły związek geniuszu z enotą. Ileż-bo talentów marnieje przez złe życie! Leonard z umysłem niesłychanie potężnym, trzeźwym, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, pozytywnym, łączył serce tklive, przystępne na wrażenia, otwierające się łatwo na piękno przyrody, miłosierne dla stworzenia. Opowiadają o nim, że zakupywał ptaki na targach, umyślnie na to tylko, aby je wolnością obdarzać. Był bardzo towarzyskim i samotność z trudnością znosił. Szedł przez życie z grecką swobodą i wesołością i nigdy równowagi duchowej nie utracił. Posiadał też po temu szczególnie sprzyjające warunki: wczesne, a wszechstronne wykształcenie, stanowisko zjednane przez talent, sympatyczność całej postaci, dostatek i zdrowie. Patrząc na podobizny, jakie po sobie zostawił we Florencji i Medyolanie, przyznać trzeba, że mało miał sobie równych urodą i powabem oblicza. Był dzielnej budowy ciała, wysokiego wzrostu, atletycznej siły mięśni; blachę i sztaby metalowe łamał. W doskonałej tej organizacji siły cielesne zostawały w zupełnej zgodzie z duchowymi.

Leonard, jako uczony i myśliciel zyskał sobie nigdy przedawnić się nie mogący tytuł do uznania u potomności. Zasadę Bakona, że doświadczenie jest matką nauki, na sto lat przed nim wygłosił i tylko źródła bezpośrednie za czyste źródła prawdy uważał. W mechanice, optyce i astronomji poczynił odkrycia, które jedynie chyba przez niewiedomość lub zapomnienie mogły być dotychczas w historii nauk pomijane. Spisywanemi wywodami swemi z dziedziny optyki najmniej o lat dwadzieścia wyprzedził dzieło naszego Ciołka, a wynalezieniem kamery obskury na odległość całego wieku wyścignął Portę. Nie był mu obcym postępowy ruch ziemi. Myśli starożytnych, które zarozumiałość nowoczesna zupełnie ignoruje, myśli zbijane przez Ptolemeusza, wskrzeszy w Leonardzie. Cała jednak jego działalność naukowa w skutek nadmiernej wielostronności przedstawia się raczej w świetnych pojedynczych punktach niż w ciągłych, konsekwentnie, regularnie poprowadzonych liniach. Nie widać tam cierpliwego, pracowitego dociekania prawdy, są tylko śmiałe rzuty geniuszu. Gdyby Leonard obrał był sobie jeden wyłączny kierunek, niezawodnie doszedłby w nim do kolosalnej wielkości. W każdym razie przejrzawszy cały obszar, jaki ten człowiek duchem swoim przeleciał i ogarnął, można za Vasarim powtórzyć, że podobne indywidualności jak Leonardo da Vinci Bóg na to stwarza, aby szczególnie świadczyły o jego potędze i dobroci. Pióro ze smutkiem odrywa się od życiorysu Wielkiego Lombarda.

CORREGGIO.

(ANTONI ALLEGRI)

1494 — 1534.

Kiedy Rafael w Rzymie umierał, w Parmie w kościele Ś-go Jana zabierał się do pracy około fresków młody artysta, który sam jeden zdolny był pocieszyć sztukę po stracie, jaką poniosła, gdyby nawet Michał Anioł i Tytjan nie już nowego z siebie wydać nie mieli. Artysta ten stanowi jedno z najciekawszych zjawisk w dziejach malarstwa. Życie jego mało znane; niewiadomi istotni nauczyciele i wzory, na jakich się kształcił. W dziełach jego panuje niedościgniona oryginalność, w sposobie malowania tkwi nieodgadniona jakaś tajemnica. Dotychczas nie nauczono się go jeszcze kopjować. Artysta ten jest, w najściślejszym pojęciu, malarzem. Genjusz jego, to jego pędzel. W dziełach jego nie nie dźwiga piętna młodości. Pomysły jego nie są głębokie ani podniosłe; nie tworzy on rzeczy mądrych ani szczytnych, lecz tylko zewnętrznie piękne, nie pobudza do myślenia, nie wzrusza duszy, ale ją magicznym urokiem owiewa. Młody, dwudziestokilko-letni artysta jest mistrzem światłocienia, jakiego ani przed nim, ani po nim nie było—poetą wdzięku i miłości. Obdarzony potężną fantazją żyje w ciszy, w poświęceniu dla sztuki, w przywiązaniu serdecznem do żony i dzieci. Człowiek, o którym późne wieki jeszcze mówić będą, nie szuka rozgłosu, nie stara się o protekcję, nie goni za sławą przedśmiertną, talentu swego na wielkie targowisko świata nie wynosi. Jako artysta, posiada wysoką inteligencję, lecz jej nie zyskał przez wiedzę i rozumowanie. Nie zagłębia się w siebie dla wydobywania pomysłów: nie jest ani filozofem, ani wyznawcą religijnym. Żyjąc zdaleka od wrzawy świata, jest wszakże światowym; kocha piękno cielesne i odtwarza jej w swej sztuce. W wieku panującej jeszcze wiary religijnej, malarz na wskroś mitologiczny, niby drugi Apelles

w wieki nowożytnie zabłąkany, grek swobodny, nawet w skonaniu uśmiechnięty, zostawia przyszłym pokoleniom, które w dwa tysiące lat po nim przyjdą, wszystkie męczarnie wiary i miłości, wszystkie troski i boje i bierze do utworów swoich samą tylko rozkosz, wdzięk i uludę życia. Najdoskonalszy artysta, bo działający nie przez to, co mu duch ludzki mógł dostarczyć z wielkich uczuć, z rozumu i z dziejów, ale przez własną samodzielnie wyrobioną sztukę.

Ten twórca fresków parmeńskich urodził się w Correggio w późniejszym księstwie Modeńskim pomiędzy Parmą i Modeną—od miejsca urodzenia Correggiem przewany. Rodowe jego nazwisko jest Allegri, de Allegris. Na chrzcie nadano mu imię Antoni. Daty jego życia są tak niepewne, że dowodnie nawet powiedzieć nie można, kiedy na świat przyszedł. Musiał być ochrzczonym jeszcze przed rokiem 1496, w tym bowiem roku zaprowadzone w mieście jego rodzinnem metryki kościelne nie zawierają już wzmianki o przyszłym mocarzu sztuki. Jako rok urodzenia powszechnie przyjmowany jest rok 1494. Wbrew wygłaszanej najczęściej opinii ani rodzina Antoniego, ani on sam biednym nie był. Ojciec, Pellegrino de Allegris, miał sklep z suknem, należał do przedsiębiorstw handlowych i posiadał środki wystarczające na utrzymanie rodziny. Syn został sławnym malarzem, przy skromnem życiu i bądź co bądź nie złem wynagrodzeniu za pracę nie tylko miał co jeść, ale nawet dla dzieci zaoszczędził grosz na pierwszą zapomogę w życiu. Fakt dźwigania worów z miedzią podany przez Vasarego, powtórzony przez innych, a nawet udramatyzowany przez poezję—jest albo prostem zmyśleniem legendowem, albo też wydarzeniem niewłaściwie do osobistości Correggia przyczepionem. Również mylne są podania, jakoby Allegri skutkiem mniemanego niedostatku rodziców nie otrzymał żadnego wykształcenia umysłowego i był prostaczkiem żyjącym tylko pod opieką swego geniuszu. Pungileoni we wspomnieniach historycznych ogłoszonych w początku bieżącego stulecia wymienia nazwiska Berniego i Marastonego—pierwszych nauczycieli Correggia. Ostatni wykładał mu nauki klasyczne. Opieka, jakiej młody Antoni doznawał od niejakiego Manfreda z Modeny, zajęcie się nim od lat dziecińczych ze strony uczonego lekarza Lombardi, samo istnienie w Correggio wyższej szkoły czy akademii, bliskość dwóch miast większych, ułatwiająca nabywanie wiadomości: wszystko to w obec świadectwa, że ród Allegrich nie znajdował się nigdy w złem położeniu majątkowem, przemawia za tem, iż zarówno talent jak i umysłowość dziecka we właściwej epoce rozwijane być musiały. Samo zamięłowanie w scenach mitologicznych, tak weześnie objawione, może być wskazówką pewnego obznajmienia się ze starożytnością, a to nie byłoby możliwem bez wykształcenia humanitarnego, choćby najlżejszego. Najpierwszym nauczycielem Allegrego w malarstwie był stryj jego Wawrzyniec, mierny artysta, następnie Bertolotti i Franciszek Bianchi z Modeny, obaj niewielkiego także znaczenia w sztuce. Wszyscy oni wyrabiali talent młodociany według tradycji Padwy i Mantui. Correggio przebył pod nimi szkołę elementarną: nauczył się używać ołówka i pędzla. W roku 1511 kiedy liczył już lat siedmnaście zawiózł go do grodu Gonzagów ów wyżej wspomniany Signor Manfredo. Tam w siedlisku artystycznego rodu Mantegnów najstarszy syn sławnego Andrzeja (zmarł. 1506 r.) Franciszek, uzupełnił wykład swych poprzedników; dość bogata

już naówczas galerja Gonzagów i dzieła po kościołach znajdujące się otworzyły młodzieńcowi szerszy widnokrąg sztuki. Tam przez kopjowanie i poównywanie—a więcej przez wrodzoną bystrość wydoskonalił się w rysunku i wyrobił sobie śmiałą, biegłą technikę. Nie była to zapewne jeszcze jego własna wydoskonalona moc i umiejętność władania pędzlem, ale na podstawie nabytej teraz wprawy mógł już później wznieść swoją indywidualną metodę malowania—gmach tajemniczy, do którego jeszcze nikt po nim nie wstąpił. Wpływu Mantegny i jego syna—nie należy przeceniać. Correggio nie jest uczniem Mantegny. Porównanie wykazujące podobieństwa wykazuje daleko więcej różnic, a te różnice właśnie są najistotniejszymi znamionami Correggia. Najlepiej będzie kwestję nauczycielstwa na bok odsunąć i powiedzieć, że Correggio, jak każdy talent, któremu Opatrzność dozwoliła żyć w tem co stworzył—sam był dla siebie mistrzem. Na co się tu przyda dochodzenie martwych czy żywych źródeł talentu, wytykanie dróg jakimi w postępie swym kroczył? Kto Rafaela nauczył malować duszę chrześcijańską, pełną wdzięku, miłą, spokojną? Kto Michałowi Aniołowi poddawał pomysły, kto mu powiedział jak ma rysować Sykstyne, jak dluto nad Mojżeszem lub pomnikami Medyceuszów prowadzić? Kto wskazał Tycjanowi kombinacje tonów, ich natężenie, i żywotność, blask i ciepło, nie dające się naśladować? Niepodobna sprowadzać wszystkiego do faktów materialnych, mechanicznie rozkładać i składać żywiołów talentu. Nauki drugich, własne doświadczenie i praca, najlepiej nawet wykryte i zbadane, nie przedstawiają jeszcze istoty talentu. Skalpel nie daje życia. Choćby się twórczość skutkiem niewyrobienia nigdy objawić nie mogła, zawsze więcej będzie znaczyć, niż wszystkie środki, które ją na zewnątrz wydobywają. Bez tej zewnętrznej pomocy, możemy ją za żadną uważać—ona jednak mimo nas i własnego zaniedbania swego istnieć będzie. Upowszechnia się, przy nowym kierunku szkoły nazywającej się realistyczną czy pozytywną, mniemanie, że twórczość powstaje przez obserwację, przez doświadczenie. Dla podobnej estetyki istotnie cała zagadka historyczna sprowadza się do wynalezienia nauczycieli i wzorów. Talent w jej oczach jest takim, jaką była jego nauka. Podobna filozofja usuwając jedne trudności, wytwarza zaraz drugie i wchodzi sama w koło zakłète. Zważmy bowiem, że aby nabyć twórczość, czyli pewien dar przez doświadczenie, potrzeba mieć wprzód inny dar, mianowicie zdolność nabywania tego doświadczenia. Potrzebne jest zatem doświadczenie dla twórczości, a twórczość dla doświadczenia—bo to pewna, że talent, jak ptak Boży, wybiera ze świata te tylko ziarna, które mu do usposobienia przypadają. Prawa twórczości, takiej, a nie innej, przewodniczą już doświadczeniu i nie potrzebują rozumu późniejszych krytyków, aby istnieć i działać w talencie żywym. Praw tych nie znamy—i dlatego tylko mówimy że ich niema. Łatwe rozwiązanie kwestji: przenosimy niewiadomą z miejsca na miejsce, ciesząc się, żeśmy wartość jej wynaleźli!

Pierwsze bardzo niepewne dzieła Correggia pochodzą z roku 1514. Wątpliwości nie ulega data jednego tylko obrazu *Ś-go Franciszka*, znanego także pod nazwą *Ś-go Antoniego*, obaj bowiem święci zostali wprowadzeni do utworu. Obraz ten mieści się w galerji drezdeńskiej. Posiada już nieposłednie zalety, chociaż dalekie jeszcze od tych niezrównanych przymiotów, jakie później zdobył talent już dojrzały.

Jednym z najwcześniejszych malowideł jest *Malżeństwo mistyczne Ś-ej Katarzyny* w Ermitażu, oraz *Chrystus na górze Oliwnej* w Aspley-house z powtórzeniem w National-gallery. *Chrystus* jest bardzo piękny i zapewne już po wykonaniu tego utworu Correggio na widok dzieła jednego ze znakomitszych mistrzów zawołał: „I ja jestem malarzem!“ *) które to wyrazy mogą mieć tylko znaczenie porównawcze. W roku 1518 miał już Correggio sławę wielkiego malarza. Sława ta dała mu sposobność do wykonania pierwszego w życiu dzieła większego znaczenia. Jest to fresk, a raczej zbiór malowideł freskowych—w klasztorze benedyktynek przy kościele Ś-go Pawła w Parmie. Czytelnicy zdziwią się, jeśli im powiemy, że przedmiot utworu zamówionego przez osobę świątobliwą do kanonicznego przybytku cnoty i pobożności wzięty został z mitologii. Joanna z Placeneji, przełożona klasztoru, postanowiła bożkami i boginiami przyozdobić swoje oratorium; właściwszy już był na to refektarz. Oskarżono ją też później i ukarano. Ale klasztor miał już freski Correggia. Przedstawiają one *Dyanę* na wozie greekim ciągnioną przez sarny. Bogini jedną ręką trzyma wodze, drugą unosi szatę swą górę z nieporównanym wdziękiem. Piękna jest, teźnie czystością uczuć. Zmysłowość osiadła bez jej wiedzy w pysznych zarysach ciała, na twarzy panuje spokój duchowy. Znać po niej, że nie jest awanturnicą Olimpu, ale cichem marzeniem myśli greekiej w formy widome ujętem. Charakter ten podtrzymuje półksiężyc na czole bogini rzucony—nieodstępny emblemat córki Latony. Towarzystwo jej stanowi rój kupidynów. Ten fresk znajduje się na głównej ścianie modlitewni. Pod sklepieniem umieścił artysta w oddzielnych postaciach różne osobistości mitologiczne: współzawodniczkę Iunonę, tak jak ją opiewa Iliada, w obłokach bez żadnej osłony, kochanka Endymiona, wietrznika Adonisa, Fortunę z kulą. Trzy gracje westalki, satyrów i parki. Pod względem siły plastycznej najznakomitsze są malowidła na samem sklepieniu. Malarz zamienił powierzchnię tego sklepienia w lazur nieba, na który rzucił kratę altany ogrodowej, ornament podobny do odkrytego współcześnie w zabytkach starożytnych przy Via Appia. W 16 oknach uwijają się aniołki wesołe, zwinne, figlarne; to bawią się pomiędzy sobą, to wprost zaczepiają widza, to zaczajone czekają, aby go z nienauka zaskoczyć. Correggio lubił bardzo malować dzieci; zbierał z nich wzory przy lada sposobności i ten wydział swej sztuki do wysokiej podniósł doskonałości. Pierwsze tego dowody złożył w sklepieniu klasztoru Ś-go Pawła. Jego aniołki w oratorium Joanny z Placeneji sprawiają oku niezapomnianą przyjemność. Cała praca ukończona już była w roku 1519. Klasztor w skutek nadużyć zamknięto, oratorium zamurowano i freski Correggia poszły z zapomnienie. Wspominają o nich Vasari i inni dawniejsi kronikarze i historycy sztuki włoskiej, ale dopiero w końcu XVIII-go wieku, kiedy otworzony został wolny wstęp do modlitewni, zaczęto je oglądać, badać i opisywać. Od tego czasu dopiero datuje się ich istotny rozgłos.

*) Najpowszechniej za to dzieło uważano Ś-tą Cecylję Rafaela. (Tom I, str. 7). W zbiorze monografii K. Blanka podany jest obraz *Pięciu świętych*, ale i temu wydzierają pierwszeństwo na rzecz *Zwycięstwa* Mantegny. To *Zwycięstwo* mógł widzieć Correggio już w roku 1511, obrazu *Chrystusa* nie wymalował wcześniej, jak w roku 1514.

W roku 1520 ożenił się Correggio z córką niejakiego Merliniego, dworaka Gonzagów. Młode, piętnastoletnie dziewczę, osierocone już podówczas, szło do ołtarza z przeczuć rymy śmiej, było melancholijnego usposobienia — żyło nie dla życia. Miłość Correggia wróciła ją światu. Pożycie małżonków było jak najtkliwszem i nie mało przyczyniło się do utrzymania artysty w kierunku, który poddawał mu do tworzenia przedmioty wesole, uśmiechnięte szczęściem zmysłowem, pełne lubego wdzięku; kierunek ten możnaby nazwać szlachetnie erotycznym. Szczęście domowe stanowiło również jedną z przyczyn, dla których Correggio nigdzie dalej z miejsc rodzinnych nie wyruszył, było ono ściśle związane z obszerniejszymi stosunkami familijno-majątkowymi, ześrodkowaniem w południowej Lombardyi; ta więc strona Włoch trwale artystę do siebie przywiązała. Allegri w Rzymie nigdy nie był, a bytność jego w Bolonji nie jest dostatecznie poświadczoną. Kiedy nad wielkimi freskami pracował, żonę zabierał ze sobą do Parmy. Girolama Merlini musiała nieraz mężowi swemu służyć za model, rysy jej na niejednym pewno obrazie występują, ale dla braku świadectw indywidualnie rozpoznać ich nie można. Stosunki domowe Correggia podobne są do tych, jakieśmy widzieli w pożyciu Rembrandta z Saskją. Artysta żył dla sztuki, czerpał zaś niejednokrotnie do niej natchnienie z ogniska rodzinnego. Gdyby nie był szczęśliwym, nie byłoby szczęścia w jego utworach — tak szczerzego szczęścia, jakie z nich promienieje. Można przy pewnej chorobliwości talentu tworzyć sobie urojone nędze, malować okropności, wtedy kiedy ani doświadczenie przebyte, ani otoczenie, ani stan duchowy nie dostarczają nam rzeczywistego materiału do pomysłów ujemnych; ale mało jest pewno ludzi na świecie, coby potrafili oderwać twórczość swoją od życia i jeśli życie płakać im każe, uśmiechali się w utworach swoich. Udamy cierpienie zawsze dla większej tylko przyjemności — tak czynią szczególnie młodzieńcy; udawanie śmiechu jest zawsze bolesnem. Correggio przy łagodnym charakterze, wstrzemięźliwości w życiu, skromności serca, posiadał jeszcze zewnętrzne warunki harmonijnego bytu. Miał w domu dostatek i to *minimum*, to gorzkie ziarno szczęścia, które nam nawet do cnoty pomocnem bywa. Z ukochaną swoją przeżył lat kilkanaście, miał z niej czworo dzieci. Pierworodny syn Pomponjusz urodzony w roku 1521, wyszedł z czasem na malarza, malował jeszcze w roku 1590, ale był artystą podrzędnego zupełnie znaczenia.

W tym samym roku 1520 mnisi w Parmie zachęćni widokiem fresku Dyany, wezwali Correggia do przyozdobienia kopuły w kościele Ś-go Jana. Była to pierwsza wielka praca artysty. Przedstawił w niej widzenie apostoła miłości na Patmos. Chrystus w glori niebieskiej otoczony uczniami. Większe i mniejsze anioły unoszą się po niebie. Apostołowie nie wszyscy draperjami zarzuceni, stoją na chmurach. Wzrok i postać Chrystusa wzbijają się ku górze. Twarz nie jest piękną, ale oświecenie i tło czynią z tego Zbawiciela postać niepospolitego uroku. Poniżej w czterech węglach umieszczeni parami jeden ewangelista z jednym ojcem kościoła. Ś-ty Augustyn przyjmuje opowiadanie z ust Ś-go Jana. Apostoł ten raz już przedtem do orszaku Chrystusowi przydany, występuje poraz trzeci osobno, na dole pod całą wizją, nad drzwiami zakrystji. W tłumie apostołów był starcem — odosobniony od nich ma postać młodzieńca. Siedzi nad zwitkiem parga-

minowym i trzyma pióro oczekujące słowa Pańskiego; oczy spoglądają ku Panu. Jestto jedna z najwznioślejszych, najbardziej religijnych kreacyj Correggia, który ich w ogóle tak mało z siebie wydał. Cały fresk Ś-go Jana należy do dzieł zadziwiających ogromem swoim i potęgą artyzmu; ten artyzm, objawia się dziś głównie w rysunku i światłocieniu. Sam pomysł stworzenia nieograniczonej, niezgłębionej przestrzeni niebios, jakkolwiek nie nowy, bo go i dawniejsza szkoła północno-włoska w Padwie i Melozzo z Mantegną niejednokrotnie stosowali, pierwszy raz z tak doskonałym złudzeniem urzeczywistniony został przez Allegrego. Liczne skrócenia w stylu Michała Anioła, przy ożywieniu postaci, które nigdy u Correggia zupełnie spokojnymi być nie mogą, połączone są z ruchami, z umiejętną grą mięśni, z całym tem bogactwem zarysów, które tylko przy doskonałej znajomości anatomii plastycznej objawić się mogło. Dzieci we fresku są jak wszędzie u Correggia piękne. O apostołach i ewangelistach nie można już tego powiedzieć bez znacznego ograniczenia. W kompozycji natchnienie słabsze było sprzymierzeniem artysty, niż cudowny zmysł malowniczości, z którego wypływało dążenie do piękna zewnętrznego. Zniszczone przez czas, niekorzystnie umieszczone, dzieło Correggia podbija dziś jeszcze oko patrzącego; nie podbija umysłu, nie obudzi w sercu uczuć żadnych, nie sprawi wrażenia dzieła religijnego, idealnego. W duszy widza nie może być nic takiego, czego by nie było w duszy twórcy, ale jeśli obie jedno i to samo odczuwają, powstający między nimi związek duchowy przez sztukę jest może silniejszym nad wszystkie inne. Powiedzieliśmy już, że Correggio nie był malarzem religijnym.

Parę słów jeszcze o fresku. Zarzucano artyście podobieństwo niektórych postaci apostoelskich do utworów Melozza, Rafaela (Szkoła w Atenach) i Michała Anioła (Sąd ostateczny). Podobieństwa mogą istnieć, ale nie pochodzą z naśladownictwa. Correggio albo wcale nie widział obrazów, które jakoby służyć mu miały za wzory, albo też nie żył już wtedy, kiedy te dzieła powstały. Są w sztuce i w literaturze ludzie, podobni do kretów, którzy poświęcają się tylko wyszukiwaniu naśladownictwa w utworach oryginalnych — może dla tego, że nie pojmują prawdziwej oryginalności i sami do niej nie byliby zdolni. Wszak Michał Anioł nawet zarzutem naśladownictwa dotknięty został. Podobnym krytykom dobrą daje odprawę Grimm, w dziele nieraz już przytoczonym.

Uznanie dla dzieła Correggia było tak wielkiem, sława jego tak już ustaloną, że jeszcze podczas prac w kościele Ś-go Jana otrzymał zamówienie fresku w katedrze. Tam również miał go wymalować na sklepieniu. Posiadając już doświadczenie czteroletnią pracą zdobyte, zyskiwał obecnie nie tylko artystycznie, ale i materialnie obszerniejsze pole do użytkowania swych sił. Powierzchnia sklepienia w katedrze jest większą niż w kościele Ś-go Jana; rozwinięta na płaszczyznę przenosi ona obszernością wielki fresk Sądu Ostatecznego w Sykstyнії. Postacie na nią rzucone są kolosalne. Pierwszy raz malarstwo podejmowało przez Correggia tak wielkie zadanie; fresk sykstyński bowiem jeszcze nie istniał. Correggio rozpoczął pracę w roku 1525; w pięć lat ją ukończył, nieczyjej pomocy — prócz bardzo miernych malarzy, którym grubsze roboty powierzał — nie wzywając. Wprawdzie nie wszystkie szczegóły są z równą dokładnością opracowane; na wielu znać, że się od nich pędził przedwcześnie oderwać; wobec wielkich jednak roz-

miarów fresku, wobec tej okoliczności, że artysta podczas prac al fresco nie zaniedbywał bynajmniej malowideł olejnych, czas użyty na wykonanie robót w katedrze nikomu zbyt długim wydaćby się nie powinien. Można przytem wybaczyć Allegremu niedostateczne wykończenie tego lub owego szczegółu. Gdybyż to samo powiedzieć się dało o czasie, o niszczącym wpływie powietrza i wilgoci, o niestałości materji, o prawach jej ślepych, nie szanujących ani piękna, ani wielkości! Fresk Correggia jest w wielu miejscach zniszczonym, pokład farb popękał i poobrywał się, barwy poczerniały. W pięćdziesiąt lat po powstaniu dzieła Hannibalowi Carracci brakło słów uwielbienia. Dziś wyznanie podobne nie wyrwałoby się już z piersi założycielowi *) nowej szkoły bolońskiej. Fresk bardzo wiele przez czas ucierpiał. Duchowieństwo sarkano na artystę, bo istotnie to, co mu dawał Correggio podobniejsze było do obrazu mitologicznego niż do sceny natchnionej uczuciem chrześcijańskim. *Wniebowzięcie Matki Boskiej* jest utworem mało religijnym. Correggio nie łamiąc talentu swego, nie siląc się na natchnienie, jakiego mieć nie mógł, przedstawił radość z Wniebowzięcia, zwyczajną, pełną, ludzką, nie anielską, nie chrześcijańską. Postacie jego nie mają tej powagi w twarzach, tej surowości w ruchach, które nawet przy największej słodyczy i ożywieniu w kompozycji i religijnej na jaw występować winny. Postacie jego są bez świętości, ale za to posiadają życie. Aniołowie nie wiedzą o tem, że Wniebowzięta jest matką Zbawiciela, nie czują się posłańcami Boga cierpienia i sądu, nie łączą radości swej z pamięcią przebytej przez niego walki i męczarni ziemskiej. Święci przypatrujący się zjawisku, wyżsi od aniołów, jako kreacje idealne, nie odpowiadają wszakże wymaganiom wielkiego stylu rafaellońskiego, lub nowszej szkoły historycznej. Uczony estetyk i znawca Philipps, niegdy prezes akademji londyńskiej, nazywa Cherubinów we fresku *genjuszami* i nazwą tą trafnie znaczenie ich w kompozycji określa. Są to genjusze pogańskie—i cała kompozycja pogańsko wygląda. Ileż w niej jednak piękna, ile pomysłowości, jaka jednolitość! Niebiosa otwarły się już na przyjęcie Niepokalanej Dziewicy. Archanioł Gabryel z duchami podwładnymi ma ją wprowadzić do przybytku Boga. Aniołowie jedni wzlatają nad głowę Marji; inni unoszą ją w górę. Po bokach z tłumu anielskiego poodrywały się pojedyncze grupy i objawiają radość swoją nie kontemplacją, nie tak jak we Fra Angelico, cichą enotą oblicza, ale zewnętrznymi oznakami: ruchem, uściskiem, muzyką. Przy potężnym talencie twórcy, cały orszak anielski doskonale płynie ku niebu. Za oddalającymi się rzucają wzrokiem święci i Cherubinowie ustawieni na dole sklepienia. Wszystko wysoko poetyczne—nieprzedawnionego nigdy znaczenia w sztuce.

Oprócz wspomnianych tu już fresków, Correggio trzy jeszcze pomniejszych w Parmie po sobie zostawił: *Zwiastowanie* w kościele dell'Annunziata, *Madonnę della Scala* i *Koronację Matki Boskiej*, która zdjęta z wielkiego ołtarza w kościele Ś-go Jana, dawno już dostała się do Rzymu. Najpiękniejszą z tych Madonn jest druga. Biograf Correggia w zbiorze K. Blanca mówi, że wszystko w niej: układ postaci, wyraz twarzy, same nawet

*) Pierwsza myśl utworzenia szkoły wyszła od Ludwika Carracego, ale Hannibal zarówno talentem swoim jak i energją najwięcej do rozwoju szkoły się przyczynił.

draperje—„bosko są wykonane.“ Piękny ten utwór z nadzwyczajną umiejętnością zdjęto z muru w naszym już wieku i przeniesiono do miejscowej Pinakoteki—wydzierając go w ten sposób, choć może zbyt późno, działaniu atmosfery.

Artyzm Correggia: jego wdzięk nadzwyczajny i szlachetność stylu, którą Carracowie formułowali w radach udzielanych swym uczniom: „Studjcie Correggia—wszystko u niego piękne i wielkie,“ malownicze złudzenie obrazów, życie jakgdyby Bogu wykradzione, a garsteczką farby i kilku zarysami oddane, nieskażony rysunek i światłości głęboki, pełny, potężny, plastyczność postaci, które posiadają na płaszczyźnie całą okrągłość, całą bryłowatość, jakaby miały w przestrzeni rzeczywistej, dar tworzenia tej przestrzeni i wypełniania jej światłem, wielka siła dośrodkowa we wszystkich szczegółach, które przez nią trzymają się w doskonałej jedności—przymiot wskazany przez Füsslego *), wszystko to w czem się szczególnie talent malarski przejawia, a w czem Correggio doszedł do mistrzostwa, — w całej świetności swojej występuje dopiero w obrazach olejnych. Pracował nad niemi artysta przez lat dwadzieścia. Freski wprowadzały przerwy, ale nigdy na czas dłuższy oderwać go od stalug nie mogły. Przy stalugach był panem, mocarzem, królem sztuki. Pracował wiele, nie stworzył jednak tyle, ile każdy mierny artysta wydaćby mógł do czterdziestego roku życia. Obrazy jego oryginalne pewno liczby kilkudziesięciu nie przechodzą. Tworzył je łatwo; nad pomysłem długo nie ślęczał, odrazu wyprowadzał go z natchnienia. Rysunek prędko zjawiał się u niego na płótnie, ale gdy go przyszło barwami wypełnić, gdy miał już światło wprowadzać do obrazu, gdy półtonami wydobywać zaczynał efekta, jakich Leonard mniej szczęśliwy, szukał w kontrastach — odtąd praca wiele mu już czasu zajmowała, ale jej też głównie Allegri wielkość swoją zawdzięcza.

Według elementarnie następującego się podziału obrazy Correggia rozgatunkować można na religijne i świeckie. Będzie to podział czysto zewnętrzny, duchowej strony utworów nie przesądzający. W obrazach religijnych przedstawia artysta przeważnie osoby do Rodziny Ś-tej należące; w świeckich postacie mitologiczne. W katalogach znaleźliśmy jeden tylko obraz rodzajowy: Przewodnik osłów z przewodnikiem koni wspólnie drogę odbywający—przechowywany w Anglii. Również jeden tylko znany portret pozostał po Allegrim; wyobraża on doktora Grilenzoniego, przyjaciela i protektora artysty i znajduje się w galerji Dreźnieńskiej. Portret Cezara Borgji jest zwykłym malowidłem wykonanym według jakiegoś nieznanego wzoru. Allegri zdejmował z natury całe i półpostacie, rozrzucone dziś najwięcej po Włoszech. Allegorje obracające się około idei enoty i występku posiadał przed dwudziestą laty Luwr i pałac Doria w Rzymie. Najwięcej jest obrazów treści religijnej. Przedstawiają one głównie Chrystusa i osoby z Rodziny świętej; w mniejszej liczbie znajdują się sceny i osobistości ze Starego Testamentu

*) Füssli albo Fuselli, szwajcar naturalizowany w Anglii, pochodził z rodu artystów. Ilustrował Szekspira niekiedy bardzo szczęśliwie; malował najwięcej czarodziejstwa i obrazy dziwacznej fantazji. Bardzo wzięty w Anglii, zmarł w roku 1825 w Londynie na urzędzie prezydenta Sztuk pięknych.

i z Martyrologu. Pojedynczych postaci nie wiele; Correggio malował najczęściej całe grupy. Pomiedzy obrazami religijnymi najpierwsze miejsce zajmują, znane nam już: *Noc Narodzenia* i *Ś-ta Magdalena* w Dreźnie, *Chrystus na górze Oliwnej* — pyszny utwór w galerji Wellingtona w Anglii — *Skrucha Magdaleny* nazywana „Dniem“ od światła panującego w obrazie, znana także pod nazwą *Ś-go Heronima* — w Parmie, trzy Madonny: *florencka*, (w Tr. Uffizjów), *parmeńska* i *londyńska*. *Pierwsza* wyraża uwielbienie dla Dzieciątka, które zasnęło na kraju szaty matecznej: najmniejszy ruch mógłby je przebudzić. Śliczna ta kompozycja układem swoim przypomina poetyczny obraz jednego z naszych wieszczów. Utwór przechowywany w Parmie, przedstawia Rodzinę Ś-tą, używającą wypoczynku podczas ucieczki do Egiptu. Nazwa *della Scodella*, pochodzi od skorupki, pomieszczonej na obrazie. Madonna londyńska *della Cesta*, wyobraża także Rodzinę Ś-tą. Godne widzenia są jeszcze trzy obrazy: *Matka Boska Mnichowska*, *Chrystus z Magdaleną* w Madrycie i *Małżeństwo mistyczne Ś-ej Katarzyny* w Neapolu. Obrazy te, nie wyjmując najslawniejszych mają wartość czysto artystyczną, niezmiernie wysoką, ale wymaganiom idealizmu religijnego niezupełnie odpowiadają. Najwyżej stoją pod względem duchowym: Trzy Madonny, Chrystus na górze Oliwnej i *Małżeństwo mistyczne*. Wszystkie to są wspaniałe kompozycje, i choć mniej od „Nocy“ i „Dnia“ rozgłosne, niemniej od nich istotnego piękna posiadają.

Najwyżej stanął Correggio w malarstwie mitologicznem. Duch zostaje tu w doskonałej jedności z formą, natchnienie nie odbiega od przedstawianego wypadku: każdy rys przyczynia się do wyrażenia tego, co się w fantazji artysty poczęło. Uczucie błogiej, zmysłowej uludy przejmując oblicza, ciała i otoczenie stworzonych postaci; samo nawet powietrze, sam przestwór układu się do ogólnego charakteru. *Leda*, *Miłość rozzbrojona*, *Sen Antyopy*, *Io i Jowisz*, *Ganimed*, *Nauka miłości* i pojedyncze z niej urywki nie utracą nigdy godności arcydzieł. Ich to widok poddyktował Diderotowi słowa: „Correggio ilekroć jest doskonałym, zasługuje na to, aby był malarzem w Atenach; Apelles nazwałby go swym synem.“ Dwa z tych arcydzieł *Ledę* i *Jonę* wzięto w XVIII-tym wieku pod nóż obłudnej światobliwości i pocięto, a stało się to na dworze wcale nie świętobliwym księcia Regenta orleańskiego. Nauka miłości, kilkakrotnie restaurowana wiele także ucierpiała; dziś posiada ją National-gallery. *Leda* znajduje się w Berlinie, który o prawa oryginalności Jowisza i Jony walczy z Wiedniem. *Sen Antyopy* stanowi własność Luwru. *Ganimed* mieści się w Belwederze Wiedeńskim.

Obrazy mitologiczne Correggia pokazują czem jest wrodzona zacność stylu i jak zachować ją można w przedmiotach, które z istoty swej na pozór wszelkie pojęcie stylu wyłączają. Któryżby malarz bez delikatnego uczucia piękna, bez szlachetnego umiarkowania realizmu odtworzyć mógł historję córki Inachusa w sposób nie wykraczający z ram sztuki? Correggio uchronił się od niebezpieczeństwa i utwór swój uczynił prawdziwie poetycznym. Albo *Sen Antyopy*? Czy był kiedykolwiek sen rozkoszniejszym? Jakże tu umiejętnie obrana poza, jakaż delikatność pędzla, jaki powab i prawda! Kobiety Tycjana są piękne, ale przez zbytek realizmu nie posiadają takiego uroku, jak typy kobiece Correggia, niższe od nich bez zaprzeczenia tylko kolorytem. Malarstwo mitologiczne jest we

Włoszech za Correggia tem czem było później malarstwo rodzajowe w Niderlandach. Wyobraźmy sobie Niderlandczyków, malujących mitologję—a malowali ją w samej rzeczy—będziemy mieli przed sobą wielkie, niezgrabne ciała, twarze o grubych rysach, do których modeli dostarczyłby lada dom mieszczkański, gospoda, lub targowisko. W co się wtedy obróci świat grecki? Nawet Rubens parafrazując starożytność, daje po większej części tylko jej karykaturę.

Correggio dobrze już traktował pejzaż i staje w nim obok Tyejana i Juliusza Romano. Umie mu nadać wyraz zastosowany do przedmiotu, a będąc mistrzem w rysunku perspektywiecznym, zachowuje wszędzie poprawność tem chwalebniejszą, iż malarstwo krajobrazowe stawiało wtedy pierwsze dopiero kroki, a najlepsze utwory nie były wcale dostępne artyście, który dojrzałe swe lata spędził na przestrzeni kilku mil kwadratowych Emilji.

Oprócz wskazanych tu utworów po galerjach rozproszone są dość liczne szkice, rysunki i próby; pomiędzy niemi znajdują się piękne głowy dzieci i aniołów. Wszędzie widać łatwość, oryginalność, obfitość pomysłów. O freskach mogą dać wyobrażenie starannie od XVII w. wydawane ryciny; ponieważ jednak sztuka Correggia nie była sztuką Michała Anioła i Rafaela—dla poznania więc fresków potrzeba je koniecznie obejrzeć w pierwotworach. Powtarzamy, że talent Correggia—to jego pędzel.

Najlepsze swoje obrazy wymalował Correggio pomiędzy rokiem 1523 a 1530. W pierwszej dacie powstała Skrucha Magdaleny (Dzień), w drugiej mała Magdalena pokutująca (drezdeńska). Od roku 1530, gdy już freski w Parmie ukończył i wrócił do rodzinnego miasta—niewiele malował i nawet przyjętych zamówień nie dotrzymywał. Choroba musiała go już wtedy powolnie toczyć, odbierała mu wolę i siły do pracy.

Dnia 5 marca 1534 roku podcięła go kosa śmierci. Zmarł w rodzinnem swem mieście. Bezpośrednie przyczyny skonu nie są wiadome. Stawiając domysł powolnej choroby, biografowie opierają się na wątpliwości, wrażliwości, uczuciowem usposobieniu Correggia. Przy takich warunkach mógł spotykać w ostatnich latach życia przeciwności, które zimniejsza istota byłaby przetrwała; Correggio uleść im musiał. Mogły być także i przyczyny czysto fizyczne. Cokolwiekby, nie zabiła go ani praca, ani niedostatek. Ze skonem Allegrego łączy się podanie o podróży odbywanej w nocy z okolic Reggio do domu. Artysta znalazł przytułek w klasztorze; odwdzięczając się za gościnność, wymalował chórągiew do miejscowego kościoła. Ma to być toż samo *Ecce homo*, które przechowywane dziś jest w Muzeum berlińskim; płótno zastąpił artysta materją jedwabną. Po śmierci szczątki cielesne złożono w kościele Franciszkanów w Correggio; talent uczczono następnie pomnikiem. Nie posiadamy zupełnie wiarogodnych rysów oblicza Correggia. W opowiadaniach z jego życia, w katalogach znajduje się wzmianka, że w obrazie *Ś-go Jerzego* w Dreźnie artysta odwzorował siebie i całą rodzinę. Z rysów nadanych na powyższym obrazie świętemu Geminuszowi, ze wskazówek i szkiców obcych, potomność złożyła głowę wyłysiałą, pochyloną ku ziemi, głowę starca i dała ją czterdziestoletniemu człowiekowi; oblicze szlachetne z prawidłowemi rysami, ale właściwsze dla mędrca, niż dla malarza piękna zmysłowego, miłości i wdzięku.

Talent Correggia ma podobieństwo do rembrantowskiego. Wspólnem obu znamieniem jest to, że nie rozwinęły się na bogato posianym gruncie ogólnego wykształcenia duchowego, a w działalności swojej mało zużytkowały rozumu i moralnego uczucia. Ten brak piękna duchowego stanowi też radykalną różnicę pomiędzy Rafaelem a Correggiem. Obu nazywamy malarzami wdzięku, ale gdy u jednego ten wdzięk płynie z duszy, w drugim jest tylko uroczym uśmiechem życia. Correggia myślą przewodnią—jest malowniczość—i to go czyni właśnie podobnym do Rembrandta, który również za malowniczością tylko dążył i wyłącznie nawet trzymał się tego kierunku niż mistrz parmeński. W obu artystach widzimy wielkich poetów pędzla; ale gdy Rembrandt jest poetą jedynie przez światło, poetyczność Correggia tkwi w powabie postaci ludzkich, w ich zarysach, w samym sposobie wypowiedzenia treści obrazu. Correggio nie miał klasycznego piękna Rafaela, potężnej wyrazistości Michała Anioła—ale rzeczywistość starannie przebierał i niedawał form brzydkich, szorstkich, rubasznych, jakie widzimy w synu Hollandji. Słodycz zastępuje u niego tę pewnego rodzaju naiwność, którą Niderlandczycy wzięli za główny duchowy żywioł swych kompozycji. Rembrandt nie tyle powabny, nie chwytający tak za serce jak Correggio jest od niego o wiele silniejszym, ilekroć do wyobraźni przemawia. Zjawiska Correggia wpływają w wyobraźnię bez trudu, jak anioły; sceny Rembrandta wdzierają się w nią gwałtownie, otwierają sobie wejście przebojem. Mistrz lejdejski skąpy w użyczaniu obrazom swym światła, przez to skąpstwo właśnie do wielkiego bogactwa w efektach dochodzi. Większy od Włocha realista, żyje w powszedniości—ale się od niej odrywać umie, ucieka z rynku, z rozgwaru na pustkowie, daje sceny melancholiczne, ponure, kiedy tymczasem Correggio nawet Magdalenę uśmiechać się każe. W zakresie kolorytu, barwy silniejsze są u Rembrandta, jaśniejsze u Correggia; każdy umiał wytworzyć z nich własne swoje piękno. Gamę kolorytu Correggio rozciągnął do najdelikatniejszych tonów łagodnie od jednych do drugich przechodząc, nadawał przez to postaciom swoim ptastyczność, jakiej nawet w Rembrandcie nie spotykamy. Ciała u Correggia są piękniejsze niż Rembrandta, który zresztą obficie używał draperyj. Jako kompozytor, Allegri posiada stanowczą przewagę nad mistrzem holenderskim. To co w Rembrandcie nazywamy intelligencją, po bliższem zbadaniu okaże się nam prostem pocuciem piękna; obie zaś te siły wielce się od siebie różnią. Tylko przy intelligencji można utrzymać doskonałą jedność w kompozycji, a tej jedności braknie właśnie częstokroć Rembrandtowi. Jedno jeszcze słowo. Kończąc powyższe zestawienie przypominamy to wszystko, co się już dotychczas o istocie talentu powiedziało. Tę istotę czujemy, badamy, patrzymy na nią w jej działaniach, odtwarzamy ją sobie z jej dzieł i przymiotów w dziełach złożonych, ale wewnętrznej siły, która nią powoduje, duszy talentu równie jak duszy ludzkiej nigdy nie poznamy. Właściwie więc zestawiać tylko można obok siebie wyższe, oryginalne talenta, nie można ich porównywać, oceniać według gatunkowej ich ciężkości. Z pomiędzy dwóch równie oryginalnych talentów trudno jest wybrać wyższy. Talent będzie zawsze wielkim, jeśli tylko jest oryginalnym. Ze wszystkich darów dla ziemi przeznaczonych, niebo najskąpiej szafuje twórczością, prawdziwą twórczością, nie tą mechaniczną siłą, która się nabiera przez wprawę.

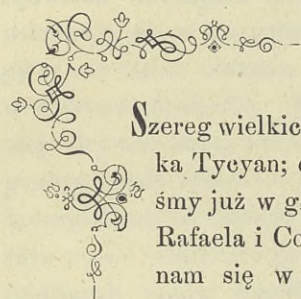
Taką rzetelną twórczość posiadali obaj wielcy artyści. Obaj wykształcili się samodzielnie i jak Swanenburga nie można uważać za nauczyciela Rembrandta, tak i Mantegny nikt nie nazwie mistrzem Correggia. To co mieli obaj najpiękniejszego w sobie, na świat już ze sobą przynieśli; i tego też następcom swoim nie przekazali. A były to talenta przeznaczone na to, aby mieć długotrwałe i liczne potomstwo. Szczęśliwszy Rembrandt, mógł umierając powiedzieć, że żyje w swych uczniach. Correggio nie zostawił po sobie nikogo prócz kopistów i naśladowców. Znalazł ich nawet na dalekiej północy i Gerard Honthorst *) w sto lat po nim goni za temiż samemi efektami, jakie tak cudownie, z taką boską swobodą, płynęły z pod pędzla mistrza parmeńskiego. W krótkim czasie po śmierci Allegrego we Włoszech naśladowają go: Rondani, Capelli, Bernieri, Gatti, (Sojaro)—i wyższy nad nich wszystkich Franciszek Mazzuola przezwany „Parmegianinem“ **). Eklektyczny ten talent nie przyjął żadnego wyłącznego charakteru, ale najwięcej na Correggiu polegał.—Po Parmegianinie, kopują go i naśladowają Bartłomiej Schidonne (1570—1615) i Hanibal Caracci (1560—1609). W historii Correggio uważany jest za następcę Leonarda, za naczelnika szkoły Lombardzkiej—stojącej na pograniczu dwóch oddzielnych systematów sztuki: rzymsko-florenckiego i weneckiego, do którego teraz przechodzimy.

*) Ob. objaśnienia wstępne do tomu I.

**) Mazzuola pochodził z rodziny, która wydała kilku artystów. Ojciec jego i dwaj stryjecznie byli malarzami. Franciszek urodził się w Parmie w roku 1503, wędrował po Włoszech w młodych już latach. Z domu i z wędrowek wyniósł ładny koloryt i pędzel delikatny—ale przymioty te zasierało przedłużanie postaci ludzkich, nie estetyczne, jakgdyby rozmyślnie. Malował obrazy religijne, z których na uwagę szczególną zasługuje Madonna z długą szyją w Trybunie florenckiej, a idąc za Correggiem, nie tylko mitologję ilustrował, ale nawet też same pomysły w tych samych prawie konturach co mistrz jego odtwarzał. Niespokojny, lekkomyślny, mało pracowity i wytrwały—po trzydziestym roku życia wziął się do alchemji i malarstwo zarzucił. Zmarł we Florencji w r. 1540.

TYCYAN.

1477 — 1576.



Szereg wielkich mistrzów, którzy uwieńczyli odrodzenie sztuk we Włoszech zamyka Tycyan; on najdłużej ze wszystkich pracował i wszystkich przeżył. Poznaliśmy już w głównych zarysach działalność Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Rafaela i Correggia. W stosunku do trzech pierwszych Tycyan przedstawia nam się w zupełnej odrębności, Correggio zaś staje jako łącznik pomiędzy obiema stronami i charakterem swoim najwięcej do Tycyana się zbliża. Sztuka, której ognisk szukać należy w Toskanji i Umbriji, stanawszy na najwyższym szczeblu swego rozwoju zrywa z dawnym naturalizmem; duch w nią wstępuje i objawia się już nie w pomysłach, ale w kształtach i rysach będących dziełem sztukmistrza, nie człowieka. Niezgoda między ciałem a myślą znika, oboje łączą się przez życie w jedną całość i wydają się się z siebie harmonję piękna. Nieporuszona, bezwładna siła tkwiąca w postaciach dawnych przechodzi w stan ruchu; na miejscu biernego wrażenia, myśli i modlitwy staje dusza ludzka lub chrześcijańska; postacie żyją już własną siłą, myślą i czują same przez się, nie przez artystę. Sztuka przestaje być mową mniej więcej niedołężną, staje się pieśnią prawie już doskonałą, w której forma od treści oddzielić się nie da. Zdobyła sobie wewnętrzną jedność; piękność i życie nie leżą już poza nią, w myśle, w duszy twórcy, ale w niej samej, w gotowej produkcyi artystycznej. Występuje już w niej jednostka ludzka zamknięta w sobie, od innych oddzielona przez to, że się czuje sobą. Stąd treść obrazów nabiera bogactwa: dramatyczność zarówno duchowa i jak i zewnętrzna, będąca wynikiem pierwszej, zjawia się jako następstwo stworzenia nowego człowieka w sztuce. Jeżeli jest ruch i siła czynna w głębi postaci ludzkiej, będzie ona i na zewnątrz niej i z pojedynczych objawów życia złoży się działanie, czyn, który ciałom nie da się utrzymać

w spoczynku. Kontemplację czystą zastępuje w pewnej mierze energia; gruppowanie staje się coraz większą potrzebą, a grupy nabierają ożywienia przez różnorodność życia indywidualnego. Typ dawny, jak go nazywają hieratyczny, szkoły umbryjskiej znika—ślady tylko jego widać jeszcze w pierwszych dziełach Rafaela i Leonarda; niema go już wcale w Buonarottim. Sztuka pod względem duchowym zyskuje wewnętrzną jednolitą treść, pod względem technicznym wydoskonala koloryt swój i rysunek, lecz ostatni tylko posuwa do samodzielnej wielkości (Michał Anioł). W stosunku do zjawisk zewnętrznych stara się je o tyle naśladować, o ile naśladowanie leży w jej interesie; w naśladowaniu natury nie szuka ona celu, ale pomniczego środka, regulatora tworzenia. Natura pokazuje jej prawa, których nikomu, a więc i artyście przekraczać niewolno. Wykrycie tych praw, pochwycenie prawdy zewnętrznej, nie stanowi celu sztuki, nie jest tem, czem było przed Masacciem i po nim dla tłumu artystów, z których wyjątki tylko miały dążenia wyższe, szlachetniejsze. W sztuce zupełnie odrodzonej objawia się istotny jej przymiot—malowniczość; daremnie szukalibyśmy jej u Giotto, Angelica, Masaccia. W Peruginie są już pierwsze jej przejawy, ale prawdziwie malowniczą jest dopiero sztuka Rafaela. Za tym drogocennym przymiotem, który sam jeden wystarcza do ukonstytuowania sztuki *) nie ubiega się jednak wyłącznie żaden z trzech wielkich mistrzów, których wykształciła Florencia, których talenta zakwitły w Rzymie i Medyolanie. Nie ma też więc wcale u nich malarstwa rodzajowego; Rafael w Farnesinie rzuca na postacie Galatei, Wenery i Psyche urok poetyczny, jakim go niepodminowana jeszcze przez naukę mitologia owiała. Jego kreacje najcieleśniejsze nawet są jeszcze poetycznymi; malarstwo mitologiczne jest u niego więcej historycznem niż rodzajowem. U Correggia szala przechyla się już na tę ostatnią stronę, a malowniczość stanowi w nim najsilniejsze, nad wszystkimi innymi panujące dążenie.

Sztuka florencka i rzymska przygarbiła pod skrzydła kościoła, oddychająca jeszcze wiarą, jeśli nie żywą, indywidualną w sercach, to przynajmniej o tyle jeszcze silną, że formy jej mogły się jeszcze w całości utrzymać wobec wyobraźni—oddana była na usługi religji i najwięcej z niej przedmiotów do tworzenia obierała. Ta właśnie religijność doprowadziła ją do ekspresji, a raz odnaleziona w sztuce dusza chrześcijańska przez Rafaela, raz objawiona plastycznie potęgą woli i myśli przez Michała Anioła, otworzyły już drogę dla sztuki pełnej, szczerzej, niezależnej od kościoła, sztuki, w którejby człowiek w wiekustym bycie, w niezmiennych typowych formach, w uniwersalnym charakterze swoim mógł się przejawiać. Przejście od duszy chrześcijańskiej do duszy ogólnie ludzkiej było już nieskończenie łatwiejszem niż przerwienie się od modlitwy, strachu lub okrucieństwa przyobleczonego w ciało lub samego ciała—do duszy; tę zaś trudniejszą, ważniejszą część pracy spełniła sztuka za czasów wielkich mistrzów, o których tutaj mówimy; podjęła nawet i zniosła trud dalszego rozwoju: rozszerzyła widnokrąg swój poza kościół—i wyszła na świat szeroki, gdzie miała z religijnej stać się ogólnie ludzką. Leonard, najpierwszy,

*) Porównaj to, co powiedziano w tomie I-ym M. S. E. we wstępie do życiorysów Jordaensa i Teniersów.

jakieśmy już widzieli, wprowadził nowe świeckie formy oblicz, nowy ich wyraz przedtem nieznany. Tę innowację nazwaliśmy sekularyzacją sztuki. Gdyby Leonard przy wielkim talencie i głębokiej uczuciowości swojej chciał być dalej iść w tym kierunku byłby konsekwentnie dotarł do nowej zupełnej krainy, tej właśnie, która leży poza granicami kościoła. Oprócz nowego typu twarzy, malarstwo jego posiadałoby i treść nową, nowe zupełnie przedmioty, *człowiek* wystąpiłby z pod jego pędzla, tak jak wystąpiła Gioconda, z mniej już może utajonym skarbem uczuć i myśli. Wiemy, że wielostronność głównie stanęła na zawadzie temu olbrzysiemu talentowi i nie dała mu się należycie rozwijać. Uświatowienie typu oblicz tkwi już jako przymiot zdobyty i wewnętrznie z innymi zespolony w artyzmie Michała Anioła i Rafaela. O takich obliczach potężnych, jakie wytwarzał Michał Anioł w samym początku swej działalności nie miano jeszcze wyobrażenia do końca XV-go wieku. Siłę wewnętrzną witano w dumnie wyprostowanym, do walki z Goljatem zabierającym się Dawidzie. Ghiberti (w *Ara coeli*) Masaccio, Donatello, Melozzo, nawet Signorelli stwarzali już rysy przedświtem nowego życia promieniejące, ale dość porównać rysunek któregośkolwiek z nich z rysunkiem twórcy Mojżesza i Wawrzyńca Medyceusza, aby się o odległości rozdzielającej nową epokę od dawnej przekonać. Przełom dokonał się pomiędzy rokiem 1495 a 1510. W tym czasie powstała *Wieczera*, *Gioconda*, oba *Kartony*, *Freski Sykstyńskie* i *Watykańskie*. W tym czasie zrodziła się nowa sztuka religijna, a zrodziła się głównie przez Rafaela. On jeden jest prawdziwym malarzem religji. Leonard zwrócony do świata przez pewne lenistwo duchowe tylko czepia się jeszcze tematów religijnych; wyniosły rozum Michała Anioła utrzymać się mu już przy nich nie pozwala. Twórca Sykstyń obiera jeszcze przedmioty religijne, ale na to jedynie, aby mówić nad nimi: nie maluje faktu dla jego świętości, ale dla tego, że może w fakt ten wrzucić myśl filozoficzną, zawyrokować o jego wartości jako sądu. Natchnienie, z jakim Buonorrotti do przedmiotów religijnych przystępuje, jest jego własnym natchnieniem, gatunkowo od znaczenia przywiązywanego do tradycji i legendy chrześcijańskiej różnem. Stoi on ponad Kościołem tak jak Leonard trzyma się zdala od niego. Poeta-myśliciel, więcej niż artysta-malarz, Michał Anioł tworzy jeszcze obrazy religijne, bo rzeczywistość jest dla niego za małą, duchowi jego nie wystarcza, a przeszłość pomimo humanitarnego wykształcenia nie upoiła go jeszcze tem, co miała w sobie pięknego. Nie pojmuje on malowniczości dla malowniczości. Nie mogąc się rozszerzać na zewnątrz w przestrzeń, rozszerza się w głąb, zatapia się w istotę obranego przedmiotu. Postacie jego bogato w ducha są wyposażone; a do wielkości myśli zastosowana jest wymierność ciał, przekraczających normę prawdy naturalnej, w sposób wszakże prawdzie tej nie uwłaczający *). Niespokojny, na wysokości, których sam oznaczyć sobie nie potrafi, pnący się duch jego, nie wie na czym się zatrzyma: gromadzi kształty cielesne na kształtach i przerzuca nimi, niby starożytne olbrzymy, gdy się do nieba dostać chciały. Harmonja, spokój, cierpliwe, na długich linjach, nie na pojedy-

*) Porównaj tom II-gi, str. 20 i 21.

czych wyniosłych punktach objawiające się piękno, równowaga zupełna pomiędzy zamiarem a przedstawieniem, malowniczość połączona z wyrazistością: wszystkie te wielkie przymioty, które stanowią istotę normalnego artyzmu — występują dopiero w malarstwie Rafaela. Sztuka jego jest najwyższą, bo nie sięga zbyt wysoko; to, co się w niej ma wyrazić z granic plastycznej ekspozycji nie wychodzi; intencje jej są czyste, przedmioty szlachetne, istota ludzka pełna samodzielności; nie widać w sztuce tej rozdwojenia między pomysłem a obrazem, między faktem a sposobem pojmowania i przedstawienia. Sztuka rafaelska szanuje zawsze fakta, jakie przedstawia, charakter ogólny, jedność kompozycji jest dla niej ważniejszą od najwznieśszych szczegółów, jakie tylko z pokrzywdzeniem całości wprowadzićby się dały. Jeżeli obraz ma np. przedstawiać Przemienienie, nie będzie przedstawiał w charakterze accessorium jakiegoś epizodu ulicznego. Z wyjątkiem małej liczby Madonn a raczej Rodzin Świętych, noszących na sobie znamiona malarstwa rodzajowego, wszystkie jego obrazy religijne pełne są właściwej sobie powagi, a *Kartony* i *Przemienienie* stanowią najwznioślejsze poematy, jakie się kiedykolwiek na tle wiary katolickiej pojawiły. Talent Rafaela był w swoim żywiole i co tworzył, tworzył szczerze. Czuł piękno Ewangelji i za pięknem tem szedł z upragnieniem. To go głównie od innych odróżnia i wywyższa nad Leonarda i Michała Anioła, jako malarzy religijnych. W miłości jaką mamy dla przedmiotu jest tajemnica jego bytu w sztuce; co się w szczerzej miłości poczęło, zdrowem i pięknem być musi *).—Wszystko cośmy dotychczas o istocie sztuki Włoch środkowych powiedzieli daje się sprowadzić do czterech głównych punktów:

sztuka z epoki wielkich mistrzów posunęła rysunek do najwyższego stopnia doskonałości; koloryt zaś wyszła o tyle, że przezeń osiągnęła zupełną plastyczność w przedstawieniu;

wprowadziła nowy typ twarzy ludzkich oświecany i utrzymywany z wewnątrz przez duszę. Zarówno w twarzy jak i w całej postaci przebija się już indywidualność, której przedtem nie było. Życie jest silniej już skoncentrowane w zarysach, postacie tracą dawną bierność, a wypadki przedstawiane równie jak twarze nabierają dramatyczności.

ani życie, ani koloryt, ani rysunek same w sobie nie stanowią celu tworzenia. W dziele sztuki wszystkie te czynniki piękna muszą ulegać myśli, jaka się w wypadku, grupie, lub jednostce przedstawianej zawarła i cały sposób przedstawienia jest do myśli tej zastosowanym. Ta myśl w niesłychanie rzadkich wypadkach pochodzi wprost z rzeczywistości; najczęściej bierze ją artysta z historii, niekiedy z przekonań i uczuć moralnych i wtedy malarstwo jest symbolicznem. Malowniczość i zgodność z naturą, jako części artyzmu, nie narzucają się nigdy za całość: pierwsza jest następstwem, druga współczynnikiem tworzenia; obie wszakże w dziele sztuki znajdować się powinny. Dzieło, któreby było tylko malowniczem i tylko naśladowaniem z natury—nie zasłuży na miano prawdziwie pięknego. Piękna przedewszystkiem szukać trzeba w życiu wewnętrznym, w indywidualności ducha.

*) Tegoczesny myśliciel Ravaisson rozwinął z pojęcia miłości całą teorię sztuki.

Te głównie zasady, o ile nam się zdaje, przewodniczyły świadomie lub bezwiednie artyzmowi wielkich mistrzów włoskich, których przeciwstawiliśmy byli Tyccyanowi. Czy takimi zasadami rządziła się sztuka wenecka, którą Tyccyan pierwszy w formach doskonałych objawił, a przez ogrom swej pracy sam jeden mógłby być jej przedstawicielem? Po bieżny rzut oka na warunki, w jakich się artyzm w Wenecji rozwijał, doprowadzi nas do przekonania, iż zasada tworzenia, istota natchnień, strona, z której objawy sztuki chwymano, jednym słowem sztuka tyccyanowska w najgłębszym źródle swym nosi charakter wprost przeciwny sztuce rzymsko-florenckiej. Jedna przedstawia piękno wewnętrzne — druga zewnętrzne; jedna jest głęboką, druga powierzchowną, jedna ubiega się o treść, druga o malowniczość. Obie jednak pozostaną w dziejach z równym prawem do nieśmiertelności, tak jak *Poemat Chrystusowy*, dający piękno czysto duchowe, na wieki jaśnieć będzie obok bezduszných, ale pięknych kształtów cielesnych w antykach.

Zestępując do najogólniejszych warunków, w jakich się rozwój artysty w Wenecji dokonywał, możemy wynaleźć dwie główne przyczyny wyrobienia się właściwego w nim charakteru. Pierwszą jest położenie nadmorskie państwa, które jak Rzym z jednego miasta tylko powstało, drugą wewnętrzny ustrój polityczny. W dawnych wiekach formy państwowe ściślej niż dziś zespolone były z życiem społecznym i odbijały na nim własne swoje piętno. Życie znowu społeczne jest źródłem życia artystycznego, ten sam bowiem człowiek, który żyje w społeczeństwie, żyje i w sztuce: Holandja wymownym jest tego dowodem. Pośrednio zatem przez społeczeństwo sztuka wenecka nabrała tych znamion, jakie wynikały z istoty rządów arystokratyczno-kupieckich, bezpośrednio zaś samemu społeczeństwu ulegała. Sięgajmy do początków, do pierwszych chwil Oblubienicy Adryatyku. Założona w V-yim wieku na mieliznach morskich za Akwileą, musiała ona równie jak nadbrzeżne miasta Hollandji podtrzymywać ciężką pracą swe istnienie, zdobywać sobie wzrost. Miljony pali nabijać było potrzeba, aby znaleźć materialne oparcie dla siedzib swoich. Walka z naturą rozwija zawsze zmysł rzeczywistości i utrwała zamiłowanie pracy, z której płyną bogactwa. Z pierwszym osiągniętym zyskiem powstaje zaraz żądza bogactw, dla której praca jest już tylko posiłkową; z czasem ta żądza każde w podobnych ciężkich warunkach pracy zostające społeczeństwo opanować musi. Doskonałe położenie Wenecji, spotęgowane zajęciem kilku portów we Włoszech i Grecji, oraz części wybrzeża dalmackiego, sprzyjało niesłychanie rozwojowi handlu, wywołało powstanie bardzo licznej marynarki i zapewniło Wenecji rolę pośredniczki między Europą i Levantem. Po szczęśliwie przebytych, a upornych walkach z Pizą i Genuą, miasto dożów w XIV-yim wieku zyskało monopol handlowy na morzu Śródziemnem. Żadna potęga mierzyć się już wtedy nie mogła z Wenecją. Niepoprzestając na samym handlu, na samem pośredniczeniu w wymianie produktów, rozwinęła ona u siebie obfity przemysł i wielkie ciągnęła z niego zyski. Wszystko to dało jej wielkie bogactwa; a bogactwa dostarczając państwu materialnych środków do działania, zapewniały jednocześnie przeważny wpływ plutokracji handlowej, w której posiadaniu zostawały. Po opanowaniu kilku wysp, między innymi Krety, po zagarnięciu części Friulu, Werony, Padwy, Wicencji, stała się Wenecja wielkiem mocarstwem europejskiem. Mocarstwo to oparte było na handlu

i z handlu powstało. Handel wyrobił w niem tę potężną arystokrację, która doskonale zorganizowawszy się zapewniła państwu byt trzynastowiekowy, a społeczeństwo powlokła osobnym werniksem materializmu. Handel nadał Wenecji znaczenie na zewnątrz i wprowadził ją w stałe stosunki z krajami zmysłowo żyjącego Wschodu: jego też wpływowi Pani Adryatyku uległa. Od chwili ograniczenia władzy dożów, arystokracja zawistna o swe stanowisko w państwie, tłumiła poza sobą wszelki pierwiastek publiczny, zwracała namiętności ogółu do zysku i uciech zmysłowych. Ale za to na wielkich uroczystościach, gdzie trzeba było tylko spełnione już czynności władzy uświetnić, gdzie miano obchodzić jaki radosny wypadek, jaki tryumf odniesiony na zewnątrz, arystokracja mieszała się z pospółstwem, które uczyło się od niej wytworności, uprzejmości i zbytku. Dwa nieba—jedno w górze z przestworze powietrznym, drugie w dole, z wód przezroczą i dwa morza zarazem—jedno ze światła, drugie poniżej z lazurów Adryatyku—zachęcały do rozkoszy, a umysłowi twórczemu szeptały ciche słowa tajemnicy, że piękno jest tylko w naturze, w światłości i barwie. I mógł umysł twórczy łatwo pójść za tym głosem, bo Wenecja nie miała piękna poza naturą. Było w dziejach jej kilkunastu mężów z charakterem i cnotą; zresztą od XIII-go wieku, odkąd się władza arystokracji ustaliła, panowały same intrygi, kłamstwa i zbrodnie. Dla uświetnienia wielkości zewnętrznej wystarczała sztuka dekoracyjna. Życie religijne było bardzo słabem, bo kupiectwo religijności nie sprzyja i stawia po nad wszystkim zasadę miary i wagi. Wenecja nie wydawała z siebie świętych Gwalbertów i Franciszków nie miała też ani jednego mnicha z San Marco. Malowano obrazy religijne, ale tylko przez konwencjonalizm. W sztuce bizantyńskiej chodziło głównie o znak dla rzeczy świętej, nie o jej piękne wyobrażenie. Wenecja wraz z samą tą sztuką przejęła jej ducha i dopiero w drugiej połowie XV-go wieku Belliniowie tchnęli w nią nowe życie; ich obrazy dopiero noszą na sobie znamiona religijności. Idźmy dalej. Wenecja nie miała wielkich myślicieli, nie znała walki o ideę, nie przyjmowała udziału w passowaniu się z germanizmem, w tem znaczeniu, w jakim walczyła reszta Włoch. Jeśli się z cesarzami niemieckimi ucierała, czyniła to w widokach samolubnych, dla powiększenia swego territorium. W takich okolicznościach sztuce zostawała jedynie sfera życia codziennego: zmysłowość, piękno ciała, materji i sił fizycznych, światło porozbijane na tysiące odcieni, z niezrównanym urokiem przejmujące na wskroś nie tylko powietrze, ale same nawet mury *); wystawność, świetność i potęga pozorów. Takie właśnie życie, takie światło odtwarzała sztuka wenecka. Zapatrzona na niebo i powietrze wykształciła u siebie przedewszystkiem koloryt i z jego pomocą zabrała się do malowniczego przedstawiania zjawisk zewnętrznych. Nie działo się to jednak w formie surowej, pierwotnej, tak jak w Holandji i Flandrji. Malarstwo weneckie nie jest w tem znaczeniu jak tam rodzajowem. Summa jego utworów nie daje historii obyczajów całego wieku, historii jaką wypisali na obrazach swoich Niderlandczycy. Z artystów współczesnych Tyceyanowi jeden tylko Weronez przeprowadził w sztuce swej rodzajowość

*) Porównaj to co Grimm mówi o Wenecji w Życiu Michała Anioła.

podobną do niderlandzkiej. Przenosi on żywcem towarzystwo weneckie w ramy allegorii lub opowiadania ewangelicznego — ale to samo już odróżnia go od wielkiego tłumu Niderlandczyków, którzy w ogóle nie przerabiając wcale rzeczywistości, dawali ją w surowym jej stanie. Sama istota artyzmu jedną jest na północy i na południu i streszcza się w dążeniu do piękna zewnętrznego. Wenecja ma przypadkową, że tak powiemy, nad Niderlandami wyższość: kształty postaci, rysy twarzy są u artystów jej bez porównania piękniejsze niż na północy: piękniejsze też były wzory żywe. Wyższość kolorytu stanowi już własną Wenecji zasługę. Południowe Niderlandy miały już w roku 1420 farby olejne, Wenecja otrzymała je dopiero w trzydzieści lat później; pomimo to Niderlandy, po upływie wieku, uczyć się jeszcze musiały kolorytu od Wenecjan: nie umiały z wynalazku skorzystać — wiemy zaś czego pod tym względem dokazali Włosi. Wyższość znowu Niderlandczyków nad Wenecjanami stanowi pewien sentymentalizm człowieczy, fizyczny jeszcze, ale trochę już duchowością przejęty, plemieniu germańskiemu właściwy. Sentymentalizm taki nie był znanym we Włoszech, nie można go też wymagać od Wenecjan. Aż do czasów Leonarda i Michała Anioła uczucia u Włochów przejawiają się tylko w charakterze religijnym.

Wspomnieliśmy o sentymentalizmie. Pojęcie to odniesione do przeszłości wywołuje na pióro jedną uwagę, którąbyśmy pragnęli w tem miejscu wypowiedzieć. Widzieliśmy dla artyzmu Wenecjan sferę życia powszedniego, prywatnego. Otóż możnaby słusznie zapytać: czy życie powszednie samo przez się nie dostarcza artyście pierwiastku duchowego, czy nie bywa wysoko dramatyzmem, czy nie wydaje z siebie myśli, czynów i uczuć godnych utrwalenia w pięknych słowach, zarysach i barwach, czy sztuka trzymając się tego życia nie może być sztuką ekspresji, piękna duchowego? — czy zatem sztuka Wenecjan przez samą konieczność swego rozwoju była skazaną na pochwytywanie zewnętrznych tylko zjawisk, na przedstawianie człowieka, jedynie jako zjawiska, a jego życia, jako cząstki ogólnego żywota? Tak jest, życie powszednie wyższe, życie indywiduum nie rodzaju, stanowi dyamentowe pole dla poezji i artyzmu plastycznego, ale ludzkość w dawnych wiekach nie zwracała na nie uwagi. Istniało ono w rzeczywistości, nie istniało dla rozumu, dla sztuki. Cały ten ruch nieustanny, biorący początek swój z moralnej istoty człowieka — odbywał się poza obrębem refleksji i twórczego górować nad nim mającego uczucia. Grecy tylko przedstawili go niegdyś w tragedjach swoich; w wiekach średnich Arabowie ujęli go w formy przypowieści i maksym moralnych: Europa zachowywała względem niego zupełną bierność. Człowiek patrzył na radości i cierpienia człowieka, odczuwać je umiał, ale wrażenia swoje natychmiast w rzeczywistość zamieniając, nie dozwalał im przenikać do przedmiotowego rozumu i fantazji. Zresztą nie będzie to sąd zbyt srogi, jeśli powiemy, że wieki średnie były mało uczuciowymi; na nędzę patrzyły daleko obojętniej, niż wiek dzisiejszy; ciężaru łez, anielskiej powiechności szczęścia nie czuły tak jak my dziś je czujemy — dla stworzenia w ogóle nie miały naszej tklivości. Takie postacie jak świętego Franciszka, są niby gwiazdy niebieskie na ziemi i pojawiają się chyba tylko dla zaświadczenia o Bogu. Człowiek w wiekach średnich żył dla kobiety,

wojny i religji *)—ostatecznie dla siebie. Trubadur modlił się do Matki Boskiej, aby mu wyjednała u Syna swego miłość najpiękniejszej kobiety, ale w piersiach jego nie odzywała się miłość ewangeliczna. Dante niema litości dla nieszczęśliwych i opowiadając straszne dramata Komedji sztywny jest i zimny. Petrarka zna tylko miłość. Przez całe wieki średnie uczucie, jakie obudza w duszy widok prawdy i dobra, czy to w stanie ujemnym czy dodatnim—drzemało pod zaklęciem ciągłych walk o życie, posiadanie za życia i zbawienie po śmierci. Mają wieki średnie dzielne swoje objawy, ale cały krąg życia, obracający się około charakteru i woli nie istniał dla artyzmu średniowiecznego. Pierwszy dopiero Szekspir w tę sferę sztukę swą wprowadził—jest pierwszym poetą uczuciowym, umie czuć i myśleć za wszystkich, kochać i nienawidzić, cierpieć i gnębić, mścić się i przebaczać: i w tej wszechstronności ducha nikt go dotąd nie przewyższył. Z Szekspirem dopiero rozpoczęła się epoka twórczości subiektywnej, gorącej, żywej i do głębin duszy sięgającej i gdyby wolno było wcześniejszych śladów jej szukać, możnaby je napotkać tylko w sztuce trzech wielkich mistrzów włoskich, o których mówiliśmy na początku.

Sztuka w Wenecji nie zastała na miejscu żadnych zabytków klasycznych. Dziecięcych porywów swoich dokonywała według modły bizantyńskiej. Pierwsze większe jej dzieło, świątynia Ś-go Marka, budowana jest przeważnie pod wpływem zepsutego artyzmu wschodniego. Wzniesienie tego kościoła **) stanowi epokę w dziejach sztuki weneckiej: właściwie od tej chwili dopiero zbudziło się w Wenecji życie artystyczne. Wielkie mury potrzebowały ozdób: architektura wywołała za sobą malarstwo i rzeźbę. Ta ostatnia bardzo późno się wykształciła i niewiele wydała zabytków; co się zaś tyczy malarstwa, było ono przeważnie mozaikowem. Mozaiki stały w Wenecji na pierwszym planie. Kiedy w XIII-ym wieku Jakób da Turrita z Pizy pierwszy niemal w środkowych Włoszech doświadczał sił swoich w przygotowywaniu mozaik, Weneccjanie posiadali już całe warsztaty wyrobom tym poświęcone. Sztuka malowania farbami, znacznie później objawiła się i powolniejsze niż w innych częściach Włoch czyniła postępy. Działalność malarska, w obu rodzajach, mozaik i farb, koncentrowała się głównie na wyspie Murano, w północnej stronie miasta. Rządziły tam w pełni zasady sztuki wschodniej. Produkcja wenecka umiała się tak dobrze przejąć charakterem bizantyńskim, że jeszcze w XIV-ym wieku wytwory jej szły na targowiska wschodnie, jako oryginalne dzieła greckie. Działalność podobna nosiła na sobie raczej znamiona rzemiosła niż sztuki;—podobnie rzeczy stały i w samym Bizancjum. Nigdzie we Włoszech sztuka nie rozwinęła się tak późno jak w Wenecji, nigdzie nie była tak mało oryginalną. Artyści tworzyli bez ducha: ani naśladowania natury, ani pocucia piękna, ani dążenia za ideałem w nich niema. Naśladownictwo grube, zewnętrzne, rzemieślnicze—było hasłem wspólnem dla wszystkich pracowników weneckich. W architekturze do wieku dwunastego panował wyłącznie styl maury-

*) Villemain: Cours de litterature française.

**) Budowano go od 976 do 1070 r.

tański w połączeniu z bizantyńskim, od XIII-go wieku zaczęto brać wzory z gotyki. Najczęściej mieszano wszystkie style w jeden, ale i w tym stylu eklektycznym nie wiele aż do połowy XIV-ego wieku stworzono dzieł względnie przynajmniej pięknych. Stosunkowo w najniekorzystniejszych warunkach znajdowała się rzeźba. Ten wydział pięknotwórczy szybko się w innych stronach Włoch rozwijał i wyprzedził nawet malarstwo; w Wenecji w XV-ym wieku jeszcze znajdował się na bardzo niskim stopniu. Wenecjanie chcąc czyją pamięć uwiecznić, sprowadzali artystów z Toskanji, którzy byli najczynniejszymi, najzdolniejszymi ze wszystkich i w ogóle najwięcej dla odrodzenia sztuk we Włoszech działali. W drugiej połowie XIV-go wieku dopiero nastąpiła dla Wenecji epoka, jakie pomiędzy 1270—1300 rozpoczął dla Florencji Cimabue. Sztuka zaczęła się odradzać i to we wszystkich swoich konarach. Powoli w malarstwie zniknął typ wschodni, martwy, nieruchomy, wąty, bezduszny; zniknęły niepoprawne zarysy, zaczęto wprowadzać jaką taką perspektywę, w kompozycjach większych zerwano z niesmacznym, wstrętnym symbolizmem, lub rubaszną powszedniością. Prace artystów tokańskich w Padwie, głównie Giotto, nie pozostały bez wpływu na artystów weneckich. Wpływ ten potrzebował wielu lat, aby się objawił; niewątpliwie jednak jemu zawdzięcza wyższość swoją Mikołaj Semitecolo, z drugiej połowy XIV-go wieku. Jest to pierwsze nazwisko, występujące z mgły niedołężnego barbarzyństwa. Po nim zjawił się na początku XV-go wieku na wyspie Murano ród Vivarinich; zajmuje on sobą cały ten wiek; wydaje do dziesięciu artystów, z których najpóźniejszy, Ludwik, jest współczesnym Tycyanowi—i ten ród najwięcej dla odrodzenia sztuki weneckiej dokonywa. Dzielnie wsparła go szkoła przez Squarcione'go *) w Padwie założona. Jeżeli wolno jest działalność dobroczynną tej szkoły rozszerzać na Lombardję, jak to czyni Coindet; z równym prawem można wpływ jej na Wenecjan uznać za niewątpliwą, historycznie nawet przez kilka nazwisk stwierdzony. Ta szkoła czy akademja, zawdzięczająca powstanie swoje w środku XV-go wieku pierwszemu człowiekowi z Włoch północnych, obdarzonemu duszą prawdziwie artystyczną, wydała przeszło stu malarzy; wielu z nich osiadło w Wenecji i przez sam już szlachetniejszy kierunek swego wychowania artystycznego do postępu sztuki przyczynić się musiało. Obok Vivarinich w pierwszej połowie XV-go wieku zwraca na siebie uwagę Gentile di Fabriano. Jego uczniem był Jakób Bellini, ojciec znanych nam z pobieżnej wzmianki biograficznej **) braci Gentile i Giovanni Bellinich. Ci dwaj Belliniowie otwierają dopiero w Wenecji epokę właściwego odrodzenia. Kiedy działalność swoją rozpoczynali, odrodzenie to we Florencji, w głównych zarysach, było już faktem dokonanym. Masaccio, Fra Angelico, Ghirlandajo, Verocchio, Donatello, Ghiberti, Brunelleschi: jedni spełnili już byli swe posłannictwo, drudzy z młodzieńczą wiarą i mężką stałością prowadzili je do kresu. O ileż ta cała działalność mistrzów florenckich wyższą jest nad wszystko czem pochlubić się mogła Wenecja! Dość tylko zestawzić obie epoki, odważyć na jednej szali

*) Od 1394 do 1474 r.

**) W objaśnieniach wstępnych do tomu I-go.

pomysły i kompozycje weneckie z florenckimi, porównać wszechstronność toskańczyków, ich śmiałe linje, ich odwagę w traktowaniu ciał, z jednostronnym, zaniedbującym rysunek, szeroco uwzględniającym draperje kierunkiem artyzmu weneckiego. Sztuka toskańska jest bardziej samodzielną, widać w niej więcej pomysłowości, silniejsze dążenie do przedstawiania raczej wypadków, niż zjawisk, większą powagę stylu i zgodność z obieranym przedmiotem. Po pierwszych zawiązkach zaraz poznać można, jaką będzie jedna i druga sztuka w pełni swego rozkwitu. Weneccjanie chcą przemawiać do oka, Florentczycy do duszy—do umysłu. U Weneccjan formuła piękna sprowadza się do wykończenia farbami; u Florentczyków—do harmonji wewnętrznej, od kolorytu niezależnej. Pomijając sporadyczne objawy we Florencji i południowych Włoszech, powiedzieć można, że Weneccjanie najpierwsi z Włochów przyswoili sobie wielki, nieoceniony dla sztuki kolorytu, wynalazek farb olejnych. Andrzej del Castagno w roku 1456 zbrodnico wydał sekret tego wynalazku jednemu z dwóch, po śmierci Antonella z Messyny, jego posiadaczów i długi czas zadziwiał Weneccję nieznaną przedtem żywością barw. Podstępem czy samą siłą rzeczy—farby olejne zjawily się w pracowni Jana Belliniego; odtąd kolorysty weneccy mieli już potężny, niezawodny środek działania. Giorgione jest zwiastunem nowych torów, poprzednikiem Tycjana; jako kolorysta, stoi on bezporównania wyżej od swego mistrza Belliniego. Oprócz nazwisk, jakie tu już wymieniono, epoka Bellinich ma jeszcze dwa zasługujące na wspomnienie: jedno Crivellego Karola, który większą część życia spędził w Ankonie, ale z rodu swego i z wykształcenia jest weneccjaninem i Carpaccia Wiktora nazywanego „Scarpazzo“, który jeszcze w roku 1509 ubiegał się o lepsze z sędziwym wówczas Gianbellinem, jak nazywanego Belliniego. Crivelli zmarł przed końcem XV-go wieku; istnieją jeszcze obrazy jego z roku 1476. Jako artysta wpływowy, jako talent inteligentny, najwyżej stoi Jan Bellini i jego też słusznie założycielem szkoły weneckiej nazywają. Z pracowni jego wyszedł Tycjan.

Tiziano Vecelli albo Vecellio, urodził się w roku 1477, we dwa lata po Michale Aniele, na sześć lat przed Rafaelem, w mieście Pieve w ziemi włoskiej Cadore u podnóża Alp Karyneckich, nad tą samą rzeką Piave, która wpada do Adryatyku niedaleko od Weneccji. Z falami rzeki myśl dziecka nieraz do rozkosznego grodu płynąć musiała: w tym grodzie miał kiedyś talent jego zakrólować. W dziesiątym roku życia pierwszych elementów sztuki udziela mu jakiś krewny, podobno brat matki, następnie uczy go Sebastjan Zuccati z Walteliny włoskiej, ojciec sławnych mozaistów, braci Zuccaticich *). Potem dopiero ojciec widząc coraz bardziej rozwijające się zdolności oddał go na naukę do Bellinich. Wymienianie samego Jana jako mistrza Tycjana nie jest słusznem. Wtedy kiedy młodzieniec mógł być oddanym na naukę do Weneccji, Gentile Bellini wrócił był już dawno ze wschodu, a przy zgodności, jaka panowała pomiędzy braćmi, nie nie sprzeciwia się

*) Obraz tego Zuccatego: S. Sebastjan przeszyty strzałami, znajduje się w Weneccji. Zuccati żył do końca XV-go wieku.

domniemaniu, że młodziemiec kształcił się pod kierunkiem jednego i drugiego. Domniemanie to znajduje potwierdzenie w niektórych kronikach. Imię Gentilego Bellini wyraźnie wymienianem bywa. Czas trwania nauk u najpierwszych podówczas malarzy weneckich nie jest wiadomym, ale talent Tycyana tem wolniej się rozwijał im miał być kiedyś potężniejszym — i pierwsze jego samodzielniejsze objawy przypadają już na wiek XVI-ty. W pracowni Bellinich poznał Tycyan równego sobie w latach Jerzego Barbarelli (Giorgione), który z ucznia stał się mistrzem sędziwego Gianbellina — musiał też być i mistrzem Tycyana. Wpływ Barbarellego nie ulega wątpliwości i w utworach równie genialnego jak nieszczęśliwego malarza szukać należy pierwiastków żywego, silnego, malowniczego kolorytu, z jakim Tycyan później na wieki stał się chwałą Wenecji wystąpił. Wspólnie z Giorgionem wymalował pierwsze freski na Bursie niemieckiej przy Rialto (Fundacco dei Tedeschi); czas śladu z nich już nie zostawił. Strata to wielka dla historii malarstwa; zwiększa się jeszcze ta okoliczność, że prace freskowe Vecellego nie były liczne. Śmierć — spowodowana przez podwójną zdradę, w przyjaźni i w miłości, prędko usunęła ze sceny trzydziesto-czteroletniego Giorgionego, z sił młodszych a wyższych w Wenecji pozostawiając samego tylko Tycyana. Sebastjan del Piombo, uczeń Giorgionego, wyniósł się był bowiem do Rzymu, ostatni Vivarini, Ludwik, Carpaccio, Crivelli i Gentile Bellini w roku 1511 jedni, umarli dla sztuki, stali nad grobem, drudzy już w cieniu jego spoczywali. Został tylko sędziwy Bellini — wobec trzydziestokilkuletniego, wydoskonalonego już talentu, co szedł w świat z młodzieńczą siłą, z wiarą w przyszłość, która mu się też tak hojnie opłaciła, z rzeczywistymi już zasługami dla sztuki, ze sławą witającą pierwsze jego większe obrazy. Bellini mógł niegdyś po przyjęciu młodzieniaszka do pracowni swej wydać nań wyrok, że nigdy malarzem nie będzie; teraz, bliski skonu, bez zawisłości już patrzeć musiał na rosnącą wielkość i wybaczal uczniowi swemu rozgłos, jaki mu zjednawały dwa obrazy za najwcześniejsze w długim szeregu areydział tycyanowskich uważane. Mówimy o *Tryumfie Judyty* i *Wniebowzięciu*. Ostatni obraz jest, mimo wczesnej daty powstania swego, jednym z najdoskonalszych, jakie pędzel Tycyana wytworzył. Artysta występuje tu już z całym zasobem sił swoich, wszystkie dary i przymioty talentu w tem dziele ujawnia, a przez staranność, która mu później nie zawsze dopisywała, ustrzega się wady lekceważenia przedmiotu. Kompozycja tej „Assunta“ jest zupełnie poważną, do przedmiotu i ducha przedstawionego faktu zastosowaną. Obraz znajduje się w akademji sztuk pięknych w Wenecji, pierwiastkowo zdobił Kościół „ai Frari.“ Wszysecy wysoko go cenią pod względem artyzmu. Taine uważa go za najznakomitszy w galerji tycyanowskiej, rzuca nawet myśl, że kto wie czy w tym obrazie nie najwyższej wzbila się w ogóle sztuka wenecka. Kremer z właściwym sobie entuzjazmem treść obrazu opowiada, wreszcie Coindet i inni estetycy nie szczędzą mu pochwał, dobrze zasłużonych. *Wniebowzięcie* odznacza się dwoma wysokimi przymiotami: jest malowniczem i pełnem wyrazistości indywidualnej. Tajemnica obu tych przymiotów spoczywa w kolorycie, ale ostatni jest bardziej duchowym, głębiej jeszcze opartym, niż w samych tylko zewnętrznych zaletach pędzla. Tycyan umiał przenosić duszę ludzką na obrazy; postacie jego przemawiają do widza, myślą, żyją, tkwi w nich indywidualność pochwycona szczęśliwie przez artystę. Ta wielka umiejętność

indywidualizowania postaci, która się później w portretach jego tak świetnie objawiła—widoczną już jest we *Wniebowzięciu*. Tycyan umie wprowadzać różnorodność do rysów i wyrazu twarzy i niepopada nigdy w konwencjonalizm. Jeśli odczuć nie zdoła przedmiotu religijnego tak, aby obraz swój zamienić w słowo opowiadające, nie pozuje nigdy na wyższość, światu daje talent swój w takiej cenie, jaką on rzeczywiście posiada. Tworzy sceny rodzajowe jak np. w jednym z wcześniejszych obrazów: *Przedstawienie się Matki Boskiej w świątyni*. W danej chwili talent jego usposobionym był do takiego a nie innego wyobrażenia przedmiotu i za tem usposobieniem poszedł *). W ogóle nie szukajmy w Tycyanie malarza religijnego. Umie on zachować godność, poszanowanie dla przedmiotu wziętego z religii, ale dodatnio niczem się do szczegółowej, duchowej treści obrazu nie przyczynia. Wszakże i pod tym względem nie można go zupełnie od wielkości odsadzić. *Ś-ty Jan na puszczy*, *Złożenie do grobu* wysoko stoją w hierarchji sztuki religijnej. W Eskurjalu mieści się parę obrazów, które obok wielkiej wartości czysto malarskiej posiadają i religijny charakter. Taką ma być *Wieczera*, taką jedna ze scen *Męki Pańskiej*. W samem *Wniebowzięciu* są postacie: *Ś. Jan*, *Ś. Piotr* i jeden z Aniołów, bardzo pięknie pojęte i oddane. W obrazie tym widać jak jeden anioł zdjął był Najświętszej Pannie koronę cierniową, drugi jej niesie koronę niebieską Ojca przedwiecznego. Pomysł ten dramatyczny, głęboki—odpowiada prawdzie legendy chrześcijańskiej, leży w jej duchu. Piękność tego drugiego anioła—zastanawia estetyków i Kremiera w zachwyt wprawia **). Wielki artysta choćby nie stanął na wysokości przedmiotu, jako faktu moralnego, będzie umiał zawsze podbić oko i wyobraźnię samym sposobem przedstawienia. Pędzel Tycyana posiadał czarowną siłę malowniczości.

Obraz *Wniebowzięcia* był kamieniem węgielnym dla sławy Tycyana. Odtąd kościoły, klasztory, magnaci, a nadewszystko samo państwo—ubiegało się o dzieła jego pędzla. W tej pierwszej epoce działalności, a jak Vasari twierdzi, w Ferrarze, powstał *Chrystus z faryzeuszem* pokazującym mu pieniążek, (*Ś. Mateusz XXII, 16 — 22*) zwany *Cristo della moneta*, a znajdujący się dziś w galerji drezdeńskiej—obraz niezapomnianego wrażenia. Po wykonaniu wielu prac dla kościołów miał sobie Tycyan powierzonym przyozdobienie pałacu Dożów; z przyjętego zadania wywiązał się nad wszelkie oczekiwania i w nagrodę mianowany został malarzem państwa. Otrzymał pensję stałą wraz z przywilejem malowania każdego nowego doży po objęciu urzędu. Te urzędowe portrety miały dla siebie osobną salę w pałacu. Tycyan przez sześćdziesiąt lat godność swą piastując niejednym portretem galerję powiększył; w ogóle jednak pałac dożów nie jest w dzieła jego boga-

*) Tycyan nieraz malował *Madonny* w sposób rodzajowy. Tak np. w Belwederze jest jego *Matka Boska z Dzieciątkiem i małym Janem świętym*. Dzieciątko podaje Matce poziomki i wiśnie przyniesione przez Jana.

**) *Wniebowzięcie* dostawszy się do kościoła „Ai Frari“ poszło w poniewierkę, okopciły je świece ołtarzowe, zaległa gruba warstwa pyłu — świat o niem już zapomniał, kiedy miłośnik sztuk pięknych Cicognara rozpoznawszy arcydzieło — wydobył je z rąk niedbałych i odrestaurować nakazał. W kolei czasu obraz przeszedł do Akademii.

tym; wiele obrazów zniszczył pożar jednocześnie ze skolem artysty nastąpił. Dziś w gmachu dawnego rządu głównie uwagę zwracają na siebie Tintoret i Weronez. Oprócz obrazów olejnych przedstawiających sceny z historii Wenecji i z dziejów świętych malował Tycyan w pałacu Dożów freski; ten rodzaj nie przypadł mu jednak do jego talentu i nie zjednał mu sławy. Rok 1514 zastaje Tycyana w Ferrarze w towarzystwie Ariosta i Sennazarra—tak niepodobnych do siebie z talentu i usposobienia—na dworze Alfonsa d'Este i Lukrecji Borgii. Artysta wystąpił tu poraz pierwszy jako znakomity malarz portretów. W Ferrarze zjawily się owe sławne *Bachanalje*, nad których wywiezieniem z Włoch do Hiszpanji płakał Dominichino (1617 r.), które wielbił Augustyn Caracci. Dalej do tej samej epoki zaliczyć wypada *Tryumf miłości* (dziś w Hiszpanji), *Alfonsa z Laurą de Dianti*, ówczesną faworytą, w Luwrze, *Illustracje do Orlanda Szalonego* i wreszcie portrety Lukrecji Borgii Kardynała Bembo i Ariosta. Ten ostatni, pysznie wykonany znajduje się w National-Gallery. Portret Alfonsa z Laurą Eustochio, przedstawioną jako Wenus, dziś w galerji drezdeńskiej powstać musiał podczas jednego z późniejszych pobytów Tycyana w Ferrarze. Obraz z tą samą Laurą i Amorem ma dla nas pewne historyczne znaczenie, przez pięć lat był bowiem w Warszawie (od 1737—1752), skąd go następnie wywieziono, gdy poznano że nie jest kopją, ale oryginałem. Laura nieraz służyła Tycyanowi za model. Po śmierci Lukrecji Alfons wyniósł ją do godności księżęcej i pojął za żonę. Córka biednego rzemieślnika ujrzała się na tronie.

Niewiadomo, jak ustosunkować w czasie działalność Tycyana w pałacu dożów z pracami dokonanymi w Ferrarze. Coindet twierdzi, że Tycyan nie mógł wymalować obrazów dla Rzeczypospolitej przed wyjazdem do Ferrary, która w otwartej z Wenecją zostawała nieprzyjaźni. Argument z nieprzyjaźni tej zaczerpnięty nie wydaje się nam dość silnym. Wobec mglistych doniesień Vasarego, bardzo być może, iż Coindet ma słusność; w takim razie po powrocie z Ferrary, od roku 1515 na parę lat następnych przypadłaby owa działalność, która zjednała Tycyanowi tytuł malarza państwa. Można by również postawić domysł, że artysta odrzuciwszy w roku 1514 zaproszenie Leona X-go do Rzymu na stałe pomieszkanie, odwiedził jednak Wiekiuste miasto i że zarówno układy jak i ostateczna odmowa w tem mieście nastąpiła.

Po powrocie do Wenecji Tycyan otworzył już wielką pracownię, ale ją utrzymywał na skromnej stopie, bez tej świetności, wystawności i urzędowego szyku, jakie w niej później zapanowały. Z początku miał przy sobie raczej pomocników niż uczniów. Pracował wiele, bo mu próżnować nie dano: najwięcej obrazów dostarczył dla kościołów: S. Giovanni e Paolo, S. M. gloriosa ai Frari, Gesuati, (Gesuiti), San Rocco. Po wystawieniu nowego kościoła S. M. della Salute w XVII-ym wieku zjawily się w nim postacie proroków i ewangelistów i sceny z dziejów Starego Testamentu pędzła Tycyan: wymieniać ich tu nie będziemy. Nie wszystkie obrazy w kościołach wyżej przytoczonych do tej epoki, pomiędzy pobyt w Ferrarze a osiedleniem się Aretina w Wenecji, należą; niejedną później jeszcze do pierwotnych zbiorów przybył. Nie tylko Wenecja, ale i miasta pobliskie umiały sobie względy artysty zaskarbić. Prace Tycyana pojawiły się w Padwie, w Belluno, w Rimini, w Brescia (w ostatnich latach życia), w Wicencji, która nie już z wykonanych dla niej

obrazów nie posiada, nakoniec w mieście rodzinnem, któremu zostawił pamiątkę w obrazie Madonny. Umieścił w nim S. Tycyana, brata swego i samego siebie. Był to może jedyny objaw sympatji dla miejsca, w którym na świat przyszedł. Raz osiedliwszy się w Wenecji, zyskawszy znajomość, przyjaźń i protekcję potentatów i możnych — nie oglądał się już za siebie; szedł naprzód, szedł coraz dalej — i w ciągłym działaniu nie miał czasu na wspomnienia. W Pieve musiała pozostać przynajmniej część jego rodziny: o ściślejszych stosunkach z nią niema najmniejszej wzmianki. Oprócz dzieci swoich Tycyan lubiał pobocznego krewnego Marka, którego spotykamy w życiorysach pod nazwiskiem Marco di Tiziano. Był on malarzem dość uzdolnionym i głównie z tego pewno tytułu pozyskał sobie serce artysty.

Aż do zjawienia się Aretina w Wenecji w roku 1526—7 Tycyan malował najwięcej obrazy religijne. Wpływ dopiero tego człowieka, który przeehwalał się z bezbożności, w pracach umysłowych nasycił tylko wrodzoną złośliwość, nienawiść do ludzi i chciwość na pieniądze, żył jedynie zmysłowością, kłamstwem i pochlebstwem, a nie miał poszanowania nawet dla dobrej sławy własnych swych dzieci — dopiero wpływ Aretina poparty związaniem bliższych stosunków z dworami panujących i możnych i koniecznością wytwarzania dzieł najbardziej na dworach poszukiwanych — odwiódł Tycyana od przedmiotów religijnych. Odtąd malarstwo mitologiczne, sztuka przedstawiania pięknych ciał kobiecych i zdejmowanie portretów zajmowały wyłącznie prawie pędzel Tycyana. Przez jakie dwadzieścia lat obrazy religijne rzadko się pojawiają, a mnóstwo portretów i całych postaci kobiecych w tym właśnie czasie występuje na widownię już nie Wenecji, nie Włoch, ale Europy. Franciszek I-szy otwiera Tycyanowi wstęp do Florencji, Karol V-ty do Niemiec i Hiszpanji. Tycyan staje się przez przyjaźń z mocarzami istną potęgą, używa praw i przywilejów, jakichby nikomu przed nim z tytułu samego tylko talentu nie nadano. Przyjaciół Karola V, mógł się uważać za coś więcej niż za malarza: pędzel to jednak otworzył mu tę drogę, na której znalazł nie tylko cześć honory, ale istotne znaczenie i powagę publiczną. Karol V-ty radził się go w niejednej okoliczności, jaką nasunęła walka z protestantyzmem — używał go dowywierania wpływów, jakich na razie potrzebował — nadawał mu przez samą ścisłość stosunków, charakter dyplomaty i do drażliwych jeśli nie trudnych misyj go używał. Nie można powiedzieć, aby Tycyan wystąpił na scenie wielkiej polityki XVI-go wieku w ważniejszej jakiej roli. W tem jednak mrowisku, jakie się naokoło Karola V-go roilo, odgrywał rolę zaufanego pomocnika, jeśli nie we właściwej budowie, to w przygotowywaniu jej, w zbadywaniu pod nią gruntu. Tak na przykład niewątpliwy jest wpływ jego po bitwie pod Mühlberg na dwóch sejmach augsburskich w roku 1548 i 1550. Cesarz umyślnie wezwał go do siebie — bez malarza mógł się obyć, potrzebne mu było narzędzie polityczne. Karol V-ty nie był tak jak Filip IV-ty zamilowanym w sztukach pięknych: natura zimna, skryta a gwałtowna, nigdy nie poświęcała interesów polityki dla upodobań estetycznych. Władzca Niemiec i Hiszpanji znał stosunki, jakie łączyły Tycyana z różnymi panami włoskimi i niemieckimi i ze stosunków tych korzystać pragnął. Oczywiście Tycyan nie miał monopolu i był tylko jednym z agentów, których liczba pewno nawet dokładnie oznaczyćby się nie dała. W delikatnym, drażliwym stosunku, w któ-

rym medal zaufania ma zawsze na odwrotnej stronie niełaskę, trzeba posiadać niemałą siłę charakteru, aby swoją godność człowieczą bez skazy utrzymać. Jakkolwiek Tycyan w życiu swem nigdy wielkości duszy nie objawił, miał jednak złożone w sobie silne zasady prawości—probierzem tego niechaj będą trzydziestoletnie węzły towarzyskie, jakie go łączyły z Aretinem. W stosunku do Karola V-go nie znajdujemy czynu, któryby mógł rzucić cień na jego charakter. Karol V-ty wysoce go szanował i chociażby anegdota w życiorysach obu tych ludzi przytaczane o niesłychanej grzeczności, uniżoności prawie, jaką pan pól świata Tycyanowi objawiał, nieprawdziwymi być miały *), sama istota wzajemnego stosunku, w którym artysta odbierał najwyższe prawie osobiste zaszczyty, jakie człowieka nie mającego władzy nad ludźmi spotykać mogą—wątpliwości nie ulega.—Był więc Tycyan przyjacielem Karola V-go, o ile Karol V-ty mógł mieć przyjaciół. Pierwsze poznanie nastąpiło w Bolonji w początkach roku 1530, kiedy pan pól Europy i Indji oczekiwał na koronę rzymską z rąk tego samego Klemensa VII-go, którego przed trzema laty niespełna więził w zamku Ś-go Anioła i dopiero za okupem wypuścił. Kardynał, a właściwie konnetabl wojsk papieżkich Hipolit Medyceusz, krewny papieża, najlepszy z Medyceuszów florenckich XVI-go wieku i dla tego też ze świata zgładzony, namówił cesarza, aby się dał odmalować pierwszemu wówczas artyście we Włoszech. Wezwano Tycyana do Bolonji. Portret wówczas wymalowany w znajduje się w Madrycie. Artysta kilka razy zdejmował podobizny z samego protektora swego i jego rodziny. Galerja w Monachium posiada portret Karola V-go w siedzącej postawie z napisem: „Augsburg 1548 roku.“ W pałacu Pitti znajduje się portret Filipa II-go; niktby w nim późniejszego pogromcy Niderlandów nie poznał. Z portretów cesarza najznakomitszym jest przedstawiający go na koniu z całym przepychem i aureolą wielkości. Poraz ostatni portretował Tycyan cesarza w Junsprucku w roku 1551 i 2. O dziele tem niżej wspomniemy—jest ono malowidłem alegoryczno-religijnem i przedstawia Karola V-go w otoczeniu rodziny. Tycyan tak prędko wzrastał w łaski u Habsburga, że już po drugim zjeździe bolońskim w roku 1532, otrzymał tytuł hrabiego państwa niemieckiego z przywilejami osobistymi i bogatym uposażeniem opartem na dochodach krain neapolitańskich, ulegających cesarzowi. Odpowiedni dekret datowany jest z Barcelony z roku 1533 **) W trzy lata później, po pierwszej wyprawie tunetańskiej, widzimy Tycyana znowu przy boku cesarza w Asti w Piemontcie, w zgiełku wojennym wznowionej poraz trzeci walki z Franciszkiem I-ym. Z Asti powrócił artysta do Wenecji; przez lat dziewięć w niej zamieszkiwał aż do roku 1545, kiedy go poraz drugi w życiu wezwano do Rzymu. Na krótki tylko czas w roku 1539 wydalik się do Bolonji.

*) Nic się im wszakże nie sprzeciwia. Podanie o pędzlu, po który schylić się miał Karol V-ty w Bolonji, stosowane jest często do osoby Franciszka I-go francuzkiego. Odpowiedź: „Książat, hrabiów i szambelanów mogą mieć w każdej chwili na zawołanie, takiego jak on (Tycyan) artystę stworzyć nie w mojej jest mocy.“ — wysła podobno jeszcze z ust dziada Karola, Maksymiljana I-go.

**) Tekstu tego dekretu nie znaleźliśmy w swoich materiałach historycznych. Niektórzy biografowie podają datę o 20 lat późniejszą, rok 1553.

Przebywając w Bolonji w latach 1530, 2, 3 i 9 zaznajomił się Tycyan ze wszystkimi znakomitościami ówczesnego świata politycznego we Włoszech: wobec Karola V-go grały one rolę nędznych satelitów. Klemens VII, płacący koronację za podbój Florencji, Paweł III, jego następca nieczystej pamięci, Fryderyk Gonzaga ks. mantuański, zabrali w Bolonji znajomość z artystą. Wiele innych wielkości drugiego rzędu garnęło się do Tycyana; każdy chciał jego względów, każdy chciał przynajmniej portretu, jeśli nie innego dzieła jego pędzla. W ten sposób raz wszedłszy w sferę najbardziej arystokratyczną, rozrucił po świecie to mnóstwo portretów, wytworzył tę z trudnością przeliczyć się dającą ilość obrazów przeznaczonych do przyozdabiania sal audjencjonalnych, a więcej jeszcze gabinetów i sypialni na dworach panujących i możnowładców. W Bolonji zaraz wymalował kardynała Hipolita w stroju węgierskim, nie w kardynalskiej purpurze, z szablą nie z krzyżem w ręku. Paweł trzeci w pięć lat po wstąpieniu na tron kazał się Tycyanowi portretować (w roku 1539). Portret wykonany podówczas znajduje się w Neapolu w degli Studi. Druga podobizna papieża w siedm lat później robiona była w samym Rzymie i tam jest dziś przechowywana. Ks. Fryderyk zajął artystę robotami dla Mantui — we współdziałaniu z Juljuszem Romano Tycyan przyozdobił jedną salę postaciami *Imperatorów rzymskich*. Było to pomiędzy drugą bytnością w Bolonji, a powołaniem do Asti. W krótkim czasie przyjaźń połączyła księcia panującego z artystą, który także mógł się za panującego uważać. Oprócz portretów już wymienionych, wspomniemy jeszcze o podobiznach wykonanych bądź przed zaznajomieniem się Tycyana z Karolem V-tym, bądź też w epoce następnej, czynimy to zaś dla uzupełnienia przedmiotu. Na wzmiankę zasługują portrety: *Katarzyny Cornaro*, nieszczęśliwej królowej Cypru a dobrodziejki Wenecji (w Uffizjach i w Galerji drezdeńskiej), *Erazma* w Neapolu, jakiegoś *Arystokraty weneckiego* (w Pitti), *Aretina* (tamże, z licznymi powtórzeniami) historjografa Medyceusów *Varchiego*, *Filipa Strozego* ich wroga (oba w Belwederze), portret *Jana Fryderyka saskiego* wydziedziczzonego z elektoratu, więźnia Karola V-go, robiony w roku 1548 w Augsburgu *).

Rozszerzyliśmy się nad portretami Tycyana—bo też jego portrety, to nie literalne, trwożliwe, niedołężnie-wierne naśladownictwa natury, ale utwory, w które artysta musiał własną myśl swoją wprowadzać, aby były takimi, jakimi są. Jakaż to była myśl, jaki rodzaj natchnienia, czy rozumu, kierującego pędzlem artysty podczas wykonywania portretów? Mielśmy już sposobność w życiorysach Rafaela i Van Dycka zarysować w tym przedmiocie najpowszechniej wyznawane opinie. Dorzucimy tu jeszcze słów kilka. Ta potęga jaka wstępowała w pędzel Tycyana przy pracach portretowych, to zdolność patrzenia w duszę i wydobywania jej na jaw. Ta zdolność nie jest czechem tylko wyrazem, ale istotną siłą, istotnym przymiotem artysty. Jestto ta sama siła, którą człowiek w życiu posiada. Umiemy odgadywać drugih ludzi, przenikamy niejako ich myśli, po-

*) Portret Franciszka I-go w Luwrze powstał zapewne znacznie wcześniej, podczas bytności króla w Medyolanie w pierwszej zwycięskiej wyprawie przeciwko Niemcom.

znajemy każdy nerw nieszczerością, podstępem lub pochlebstwem drgający; przez rysy piękne przedzieramy się do wnętrza i znajdujemy brzydotę moralną; uczucie nasze przeświadczone o niej nie da się zewnętrznym urokiem omamić, tak jak znowu przeciwnie pod brzydotą twarzy przeczuwamy nieraz piękny charakter i staramy się do niego dotrzeć. Z kombinacji linii przecinających oblicze, ze zmarszczek czoła, z zarysów ponad ustami, i z samych ust układu tworzymy sobie dane wspierające ogólne wrażenie, jakim nas przejmują architektonika czoła, czaszki i całej głowy, budowa sklepienia nadocznego, kształt pojedynczych części składowych twarzy i stosunek jednych do drugich. Do powyższych danych przyłącza się rezultat otrzymany z obserwowania ruchów i głosu. Wszystkie te wskazówki, mniej lub więcej materialne, tworzą pierwszy stopień przeświadczenia o istocie człowieka, przeświadczenia, którego i do sztuki życia i do sztuki piękna potrzebujemy. Na drugim już stopniu stawia nas rezultat osiągnięty z tego, co się doskonale czytaniem w oczach, we wzroku ludzkim nazywa. Trzeci wreszcie najwyższy stopień zdobywamy sobie przez poznanie myśli, uczuć i charakteru. Można poznać tylko temperament i to w danej chwili wystarczy, ale nie można ani w życiu, ani w sztuce rozumnie przestawać z człowiekiem, w którymby się wcale nie odgadło idealnej formy duchowej. Jeśli przeświadczenie jej nie stworzyło, musi ją dać uprzedzenie, ale forma jest konieczną. W sztuce portretowej najtrudniejsza część zadania nie w modelowaniu naskórka, powlekającego oblicze, ale w tem właśnie „odgadnięciu duszy“ spoczywa. Wtedy dopiero można człowieka odmalować, jeśli się go poznało, bądź w dłuższej znajomości, bądź w jednej chwili przez szczęśliwe pochwycenie objawów wewnętrznej istoty.—I Tycyan dla tego jest wielkim portrecistą, że właśnie te objawy chwycić umiał. Sam pędzel nie daje: bez inteligencji niema porządnej sztuki, tak jak niema porządnego życia. Często powoływany przez estetyków znakomity znawca piękna Burekhardt, mówi, że „w Tycyanie boski rys jego sztuki stanowi to, iż umie on przedmiotom przez siebie malowanym nadawać tę harmonję bytu, jakaby one z wewnętrznych praw swoich mieć powinny, ale jakich w skutek zewnętrznych okoliczności nie mają. Co w rzeczywistości rozpadło się i rozproszyło—to on zbiera w jedną piękną całość i tę całość przedstawia wyzwoloną i szczęśliwą.“ Podobnie przebierał rzeczywistość Rafael — ale nie dla nadania szczęścia i zewnętrznej swobody człowiekowi: on czynił to dla oczyszczenia duszy od popędów i namiętności. Tycyan potęgował tylko wyraz twarzy, zbierał w jedną syntezę rysy, które w małej tylko ilości oblicz znajdują się w stanie skupienia—podnosił ich wewnętrzną zgodność. Rafael zebrawszy je, oświecał następnie promieniem rozumu i dobra; uzacniał je, uszlachetniał. Najbliższym talentu tycyanowskiego jest van Dyck. Nie zawsze posiada siłę Tycyana; za to jest bardziej uczuciowym i nieraz serce nasze dla postaci swoich zjednywa. *)

W mitologjach, które łącznie z portretami wypełniały najpiękniejsze lata działalności Tycyana, od pięćdziesiątego do siedmdziesiątego roku życia—to był wiek jego męzki—kobieta występuje w pełni realnej cielesnej piękności swojej. Ciała kobiecego nikt tak

*) Obacz tom I-szy, str. 58.

może jak Tycyan malować nie umiał. Rysy wprawdzie nie zawsze bywają piękne, ale ciało posiada urok rzeczywistości przeniesionej w sztukę i przeniesieniem tem upoetyzowanej, uszlachetnionej. Kobiety jego nie są uczuciowemi—z tych, któreśmy zapamiętali więcej się wypromienia intelligencja i miłość własna niż serce; miękkość ducha, łagodność właściwą naturom wrażliwym, uczuciowym zastępuje Tycyan w danej chwili namietnością roztopiającą w sobie myśl i uczucie. Kobiety Tycyana nie posiadają lubości kobiet Correggia, nie są to istoty kochające; stałym przymiotem ich indywidualności jest pewien chłód uczuć, zamknięcie się w sobie, odczuwanie się w odrębności swego bytu. Ale ciało samo jakże znakomicie odtwarzane! Mitologia służyła Tycyanowi tylko za pozór, dostarczała formy artystycznej dla przedmiotów. Skrzętej, długiej pracy potrzebaby dla spisania katalogu obrazów mitologicznych Tycyana—ogólną cyfrę powiększa znaczna liczba powtórzeń. Venus, Danae, Antiopa, Callisto, Diana, Andromeda, Medea, Aryadne, z Jowiszem, Akteonem, Adoniszem, Perseuszem, Jazonem, Bachusem, przesuwają się jedne za drugimi we wszystkich galerjach europejskich. Pomijając Eskurial i Museo del Rey, o których niewiele wiedzieć można, inne galerje kontynentu dostarczyłyby przeszło pięćdziesięciu, jeśli nie więcej obrazów mitologicznych: a Anglja w ogóle w Tycyana obfitująca, nie jeden jeszcze dziesiątek przyrzuciłby mogła do tej summy. Największą sławę mają: *Dwie Wenery w Uffizjach*, jedna z amorkieni, druga z pieskiem, *Danae* neapolitańska, *Venus z lustrem* w pałacu Barberigo w Wenecji, *Venus* w Cambridge, *Venus z dziewczyną* w Luwrze i Monachium, z *Adoniszem* w National gallery, *Dyana* zagniewana na nymfę Callisto w Belwederze wiedeńskim, obrazy w galerji *Stratforda* w Anglji; wreszcie przytoczyć tu można obraz: *Bachus i Aryadne* w National—gallery. Treścią wypełniającą te wszystkie obrazy, przykładowo tylko podane, jest zmysłowe piękno kobiet. Obrazy z samemi postaciami mężczyzn są nieliczne. Z dwóch wyobrażeń bogini miłości w Uffizjach, wyższą jest *Venus z pieskiem* — posiadająca rozumny wyraz twarzy, spokojniejsza od swojej sąsiadki,—„dama patrycjuszowska,“ jak ją Taine nazywa. Ta Venus jest największym brylantem w koronie Tycyana. Modelował ją artysta w roku 1545 w Urbino, z kochanki księcia della Rovere. Taż sama kobieta, bardzo dostojna, występuje na portrecie w pałacu Pitti, ubrana w suknię niebieską. *Venus w Cambridge* przedstawia ma księżnę Eboli: Filip II-gi przygrywa jej na lutni—Filip II-gi, który chętniej i lepiej pewno przygrywał księciu Albie w Niderlandach! Takie znaczenie obrazu wydaje się nam jednak wątpliwem; prawdopodobniej obraz wyobraża jedną z kochanek Alfonsa d'Este, Laure Dianti, albo Laure d'Eustochio, jeśli nie należy do epoki późniejszej i nie powstał w Urbino, gdzie panowało rzeczywiście życie mitologiczne. Obraz Luwru *Venus z bachantką* w jednym z satyrów obecnych przedstawianej scenie ma rysy markiza del Guasto, namiestnika Karola V. w Medyolanie. *Danae* znajdująca się w Degli Studi w Neapolu, pamiętna jest tem, że dała Michałowi Aniołowi powód do skrytykowania rysunku mistrza weneckiego. Wobec wskazanego wyżej charakteru obrazów mitologicznych Tycyana, same nasuwają się na myśl jego *Magdaleny*, których do dziesięciu naliczyćby można. Kopje ich znajdują się wszędzie, oryginały w galerjach włoskich i hiszpańskich. Najbardziej religijne, są jeszcze mało religijnemi—podobnie jak *Magdaleny* Correggia

i jego naśladowców. Ta niereligijność spoczywa w samym przedmiocie. Jakże tu przedstawić ciało kobiety młodej, umartwione postami i zgryzotą, wychudłe, wynędzniałe! Dla czciciela piękna zmysłowego, jakim był Tycyan, podobne przedstawienie przedmiotu byłoby świętokradzkim wykroczeniem przeciwko sztuce. W jego też Magdalenach z wyjątkiem jednej, subtelność tylko dopatrzeć się może skruchy, bólesci, cierpienia duchowego. Ostatni dział malarstwa poświęconego kobiecie stanowią portrety przedstawione bądź w zwyczajnej formie, bądź też jako postacie charakterystyczne. Najpiękniejszy z portretów kobiecych Tycyana znajduje się w Muzeum berlińskim. Artysta przedstawił na nim swoją córkę młodszą *Lawinę*. Piękna kobieta o wspaniałym torsie—unosi oburącz do góry szkatułkę srebrną. I na niej także sprawdza się to, cośmy w ogóle o typie mitologicznym Tycyana powiedzieli. W twarzy widać więcej siły woli niż uczuciowości. Inna podobizna tej *Lawini* pomieszczona jest w Galerji Drezdeńskiej. Belweder posiada dwa znakomite portrety: *Kobiety w pysznym stroju* i *Młodej dziewczyny*, otulającej się futrem, które stanowi jedyne jej odzienie. O piękność z *Lawiną* walczy *Flora Uffizjów*, dziewczyna w białej zasłonie z różą w ręku—w pomienionej galerji znajdująca się. Pałac Borghese w Rzymie szczyci się arcydziełem Tycyana: *Miłość święta* i *miłość światowa*: dwie kobiety, jedna obnażona, druga w białej draperji—nad fontanną. Obraz ten przypomina *Skromność* i *Próżność* Leonarda da Vinci, jest podobnie charakterystycznym, ale przewyższając go cudnymi przymiotami pędzla, pod względem znowu głębokości myśli, intelektualnej, filozoficznej treści—do wysokości utworu leonardowskiego nie dorasta. Oczywiście, weale mu to godności arcydzieła nie odejmuje. Przeznaczeniem bowiem, bezpośrednim przeznaczeniem malarstwa nie jest wytwarzanie rzeczy mądrych i moralnie pięknych. W książkach i katalogach nieraz spotkać można wzmiankę o kobiecie, która miała być kochanką artysty—i służyła mu za model. Jest to raczej domysł niż fakt. Upatrzone w różnych obrazach jeden i ten sam typ twarzy—i nazwano go „*Bella di Tiziano*.“ Czy nazwie tej odpowiada jaka rzeczywicie istniejąca kobieta, którą Tycyan kochał stale i do sztuki swej wprowadzał? Bardzo być może, iż „*Bellą*“ jest towarzysza jego życia, matka kilkorga jego dzieci — o tej towarzysze kronika stosunków domowych bardzo niewyraźnie wspomina. W Galerji Drezdeńskiej widzieć można portret podawany za wyobrażenie kochanki Tycyana. Książki wspominają o miłości Tycyana dla *Violanty*, córki *Palmy* starszego, dawnego współpracownika w pracowni *Belliniego*—ale bez najmniejszej zasady. Jest także wzmianka o *Irenie da Ponte* ze *Spilimbergu* na pograniczu Tyrolu włoskiego i niemieckiego. Ta przynajmniej postać jest historyczną i Tycyan uczył ją malarstwa podobnie jak znaną w dziejach sztuki *Sofonisbę Angosciola* (*Anguisciola*). Czy nie jaka łączyła serca mistrza i uczennicy? O tem dziś oni tylko wiedzieć mogą. Należałoby jednak niezapominać o wielkiej różnicy wieku; w życiorysach *Blanca* nie zwrócono na to uwagi.

W roku 1545 wyjechał Tycyan do Rzymu. Po drodze zatrzymał się w Urbino; tam przez kilka tygodni pędzel jego nie próżnował. Widzieliśmy już że obierał sobie przedmioty mitologiczne. Nie mógł też uniknąć wymalowania paru portretów. Po bardzo zaszczytnem przyjęciu—zaledwie zdołał się wyrwać z dworu książąt della Rovere i na zi-

me 1545 roku zjechał do Rzymu w orszaku honorowym, jaki mu dodano w Urbino. Jest to jedyny pobyt Tyceana w Wiekuistym mieście wyraźnie stwierdzony. Papież dał artyście mieszkanie w Belwederze, chciał go mieć jak najbliżej siebie. Vasari wyznaczony został do asystowania dostojnemu gościowi przez cały czas pobytu. Otwarto mu podwoje Watykanu o każdej godzinie—mógł wejść do papieża, kiedy chciał. Farnese pragnął koniecznie zatrzymać Tyceana w Rzymie. Przeznaczono mu urząd pieczętarza papieskiego, zajmowany przez Sebastjana del Piombo, pół księdza, pół artystę. Synekura pieczętarstwa zapewniała niemałe dochody; liczone na to, że hrabia cesarstwa niemieckiego, malarz nadworny Karola V-go i dożów weneckich—nie odrzuci godności malarza stolicy apostolskiej i zachęcony uposażeniem, jakie mu ofiarowywano, na starość pozostanie w najpierwszym grodzie świata, aby złożyć głowę swą w pośród arcydziel Michała Anioła i Rafaela. Ale obliczenia te okazały się zawodnemi. Tycean przepędził zimę w Rzymie, a z wiosną wyruszył do Wenecji, gdzie był już w maju roku 1546. Wraciał na Florencję. Ofiarowywanego urzędu, pomimo namów Vasarego, prośb Aleksandra Farnese i łaskawych słów samego papieża, stanowczo przyjąć nie chciał. Stosunki jego z Michałem Aniołem który wówczas niepewną już ręką dokończył fresków w Paolinie—nie wychodziły z ram grzeczności towarzyskiej. Przy odmiennym zupełnie, przeciwległym kierunku talentów dziwić się nie można, jeśli siedemdziesięcioletni starcy nie mieli dla siebie nawzajem tego uznania, jakie świat miał dla każdego z nich z osobna, jakie im objawiła potomność. Obaj znosili się ze sobą, raczej jako ludzie dostojni przez dokonaną już w życiu pracę i zapracowaną sławą—niż jako artyści. Sztuka niewiele ich we wzajemnym stosunku zajmowała. Chociaż Tycean trzydzieści lat jeszcze potem pracował, a Michał Anioł miał wznieść jeszcze kopułę świętego Piotra, lotna, giętka, przetwarzać się i udoskonalać zdolna siła młodości obu już dawno odstąpiła. Nie można nawet stawiać kwestji, który z dwóch mistrzów byłby przy dłuższym pobycie na drugiego wpłynął, a przy wzajemnym wpływie coby każdy z nich stracił lub zyskał? Gdyby zaś już konieczne szło o rozwiązanie tej kwestji, należałoby przyjąć opinię Coindeta, że obaj ponieśliby stratę. Prawdłowa, z prawami istotnemi zgodna formacja talentów ustaje po pewnym wieku—po dokonaniu pewnej summy prac w jednym danym kierunku. Człowiek przyzwyczaja się do artyzmu swego, do stylu, do sposobu myślenia—do pracy swojej i z czasem wieciela je w duchową swą organizację tak, że bez nich żyćby nie mógł. Każda zmiana, każdy nowy zwrot będzie już skrzywieniem, spaceniem nie zaś udoskonaleniem talentu. Od pewnego punktu działalności na straży siły twórczej i zdolności objawiania jej, staje instynkt zachowawczy i on to pewno odpycha jedne wielkości od drugich. W instynkcie tym więcej niż w zawiści osobistej leży wyjaśnienie powszechnego prawie faktu—że im mniej dwie osobistości na drodze zewnętrznego współzawodnictwa zaszkodzić sobie mogą — z tem większą trudnością ustala się między nimi sympatja. Twórca Mojżesza i Sykstyny mógł doskonale pracować obok mistrza weneckiego, który nawzajem nie potrzebował z nim współzawodniczyć, aby być takim jak przedtem malarzem—pomimo to widzimy ich w Rzymie niejako obcymi sobie. Każdy strzegł istoty swego talentu, a co do zasług, jakich jeden nie mógł nie uznawać w drugim—zanadto je równoważyła miłość własna, aby uznanie mogło

się serdeczniej na zewnątrz objawić. W ogóle twardymi jesteśmy na zasługi, które jednocześnie z naszymi, na jednym i tem samym polu, powstawały.

Najznakomitszą pracą, jaką Tyceyan po sobie w Rzymie zostawił, jest *Portret Pawła III-go*, znajdujący się dziś w Watykanie. Tyceyan pochlebił papieżowi, bo dobra sztuka zawsze wobec rzeczywistości pochlebstwem będzie, ale go odmalował tak zadziwiająco plastycznie, że gdy obraz na słońce wystawił, przechodzący witali samego, żywego Pawła III-go—nie jeden tylko pomyślał sobie, że papież dziś lepiej, piękniej, szlachetniej wygląda niż zwykle. W Rzymie również powstała owa *Danae* neapolitańska, o której wyżej wspomniano.

W Wenecji artysta dwa lata tylko bez przeszkody przebył; w roku 1548 bowiem powołał go do Augsburga Karol V-ty. Tam powstały znane nam już portrety cesarza i jego więźnia. Powrócił Tyceyan w tym samym roku do stolicy rzeczypospolitej i zajął się pracą, do której niezem niespożyte widziano w nim siły. We dwa lata później znowu do Augsburga jechać musiał. Ostatni raz wezwał go Karol V-ty w końcu roku 1551 do Innsbrucku, gdzie był zamieszkał więcej dla pilnowania czynności soboru trydenckiego niż dla wypoczynku. W stolicy Tyrolu o mało nie spotkała i cesarza i jego przyjaciela katastrofa, która mogła się zakończyć niewolą i byłaby wywarła ważny wpływ na losy Niemiec, może nawet Europy. Maurycy Saski, ten sam, któremu cesarz za odstępstwo od protestantyzmu nadał wydarty starszej linii dynastycznej elektorat, nagle zmienił swą politykę, podał niespodzianie rękę protestantom, związał się z Francją i nie potrzebując już łaski cesarza, chciał go teraz sam mieć na swej łasce. W zimie z roku 1551 na 2 wpadł znienacka w granice Tyrolu; cesarz i Tyceyan zaskoczeni, ratowali się ucieczką. Ze śmiałego czynu awanturnika powstał pokój passawski dla Niemiec. Zaraz po napadzie cesarz uległ przed protestantyzmem, zobowiązał się zawrzeć pokój—i zajął się potrzebnymi do niego przygotowaniami, jednocześnie przysposabiając obronę przeciwko Francji. Zwinął dwór i rozstać się musiał z Tyceyanem. Było to już rozstanie na zawsze. Artysta powrócił w początku roku 1552 do Wenecji. Bezwłocznie wezwano go na posiedzenie senatu—dla wysłuchania relacji politycznej. Wiedzano, że na dworze cesarza nie mógł być obcym polityce, że przez stosunek swój osobisty znać musiał niejedną okoliczność, której poseł rzeczypospolitej nie wyszedł, zażądano więc sprawozdania uzupełniającego. To posłuchanie w senacie służyć powinno za wskazówkę charakteru, jaki publicznie przyznawano artyście. Od powrotu z Tyrolu nikt mu już pracy nie przerywał. Przywiózł do niej pomysły i szkice z dworu cesarskiego. Wielki obraz przedstawiający *Rodzinę Karola V-go wobec Trójcy Świętej*, zaczął być malować jeszcze w Innsbrucku. Pomysł do obrazu allegorycznego *Tryumfującej religii* na intencję soboru Trydenckiego—tem również powziąć musiał.—Oba te utwory zdobią dziś galerję królewską w Madrycie. Nad pierwszym mistrzowsko wymalowanym, pracował artysta przez pięć lat i dopiero po abdykacji Karola V-go wysłał go do Hiszpanji. Cesarz jeszcze w Innsbrucku wyraził życzenie, aby mu obraz, który miał wyjść z pod pędzla Tyceyana, niesiono na pogrzebie. Gdy się w pięć lat później ze świata usunął, w ponurych murach klasztoru San Justa — zupełnie upadły na duchu—zaprzagnął śmierć swoją uprzedzić i mieć jeszcze pogrzeb za życia. Uczyniono

zadość jego woli—włożono go w trumnę i zawiedziono kondukt żałobny. Obraz Tycyana niesiony był za trumną, według życzenia ascety. W rok później (1558) sztuczny pogrzeb był już nie potrzebnym. Śmierć sama włożyła cesarza do trumny—i obraz Tycyana znowu niesiono przez całą drogę do Eskurjału. Najświetniej w nim wykonaną jest postać Wiary, która przedstawia Trójcy świętej rodzinę cesarza jako godną królestwa niebieskiego. Najwłaściwszą dla podobnego przedmiotu byłaby nazwa apoteozy.

Od roku 1550, a zwłaszcza od 1552, Tycyan postanowił pędzel swój poświęcić wyłącznie prawie dla Karola V-go. Nie przyjął też robót, jakie mu proponowała rzeczpospolita i wskazał od siebie artystów, którym najkorzystniej powierzyć je było można. W tej nowej, ostatniej epoce działalności—objawił się zwrot do przedmiotów religijnych. Jak Perugino na starość pozbył się natchnień chrześcijańskich, tak ich nabierał Tycyan. Wprawdzie malarstwo jego, w zbiorowej jedności uważane, nie jest z ducha swego religijnem—zawiera w sobie jednak, jak o tem już wyżej wspomniano, wiele pojedynczych utworów, nie tylko na wysokości obranego przedmiotu stojących, ale nawet dodatnio pięknych i natchnionych. Żywioł uczucia, bez którego niema sztuki religijnej, ustępuje tam pierwszeństwa żywiołowi zewnętrznej malowniczości, ale indywidualna siła postaci, jakaś wielkość stylu i powaga pędzla czynią nawet z dzieł po ziemsku pojętych objawy nieziemskich, niepowszednich czynów. Panuje w nich jakiś uroczysty charakter, nakazujący poszanowanie—siła, co wsparta kolorytem, musi dla siebie wyobraźnię najbardziej nawet ku refleksji pochyloną przejednać. W ostatniej epoce życia najwięcej powstało dzieł w ten sposób pięknych. Wymienimy tu wielką *Wieczerzę* madrycką, która zajęła Tycyanowi siedm lat pracy, *Ś. Katarzynę* w Luwrze (podobne w National gallery i we Florencji), *Ubiczowanie* lizbońskie, *Jezusa w cierniowej koronie* pomiędzy katami w Luwrze; sama głowa Chrystusa powtórzona znajduje się w Monachium. O ile dojść było można, do późniejszych lat działalności artysty należy *Ś. ty Wawrzyńiec* w kościele Gesuati w Wenecji; tamże w kościele S. M. Gloriosa ai Frari, *Santa Conversazione di Pesaro* przedstawiający Madonnę z donatariuszem; na koniec *Ukrzyżowanie*, jedna *Magdalena*, *Przedstawienie* i *Zwiastowanie*, wszystkie cztery dziś przechowywane we Włoszech i Hiszpanji.

Pierwszy z artystów włoskich Tycyan szeroko zaczął używać krajobrazu. Do jego czasów były niedołążne usiłowania, których wartość po zjawieniu się Giotta nie jest większą niż poprzednio, za czasów sztuki bizantyńskiej. G. Romano, Penni, szczęśliwie sił swoich w pejzażu doświadczali; ze swej strony choć słabo wpłynął na wydoskonalenie tego rodzaju malarstwa Leonardo; w Wenecji przyczynił się do postępu Crivelli. Tycyan podniosłe już, jak na tamte czasy w sztuce malarstwa krajobrazowego zajął stanowisko—i można powiedzieć, że przez całe życie czynił w niej coraz większe postępy. Od drzew i zagród dorobionych w *Bachanaljach* Belliniego do puszczy tragiczną grozą przejętej, w której zbójcy mordują inkwizytora Piotra dominikanina *), talent artysty wielką przebył przestrzeń. Najwyżej stanął może w obrazie *Ś-go Wawrzyńca*, w którym Taine rozpoznaje styl ro-

*) Obraz przedstawiający Męczeństwo tego inkwizytora, Ś-go Piotra, znajdował się w kościele S. Giovanni e Paolo w Wenecji. Spłonął w pożarze 1867 roku.

mantyczny Rembrandta. W obrazie tym światło skoncentrowane na tle ponurem sprawia wielkie wrażenie. Pejzaż posiada tu samodzielne znaczenie—i góruje nad przedstawionym wypadkiem męczeństwa. W galerji Tyeyana często spotykamy się z krajobrazami. Wiele jego madonn występuje w otwartej przestrzeni, jak o tem przekonywają już same muzea niemieckie. Są nawet pejzaże na portretach, naprzykład na portrecie augsburskim Karola V-go. W ogóle do czasów Salvatora Rosy, niewielu artystów włoskich tak często i dobrze traktowało pejzaż, jak Tyeyan.

Zdążamy do końca. W roku 1556 zeszedł zupełnie z widowni świata Karol V-ty. W rok później śmierć wyrwała Tyeyanowi Aretina; łączyła go ze zmarłym, jeśli nie przyjaźń, w które trudno uwierzyć, to ścisła zażyłość towarzyska, do której artysta przez trzydziście lat przywykł: starzec osiemdziesięcioletni nie mógł tej podwójnej straty nie odczuć i dla rozerwania się wyjechał do Spilimberga do pana możnego da Ponte, tego samego, w którego córce miał się jakoby kochać. Niedługo tam bawił i powróciwszy do Wenecji przez dwanaście lat blisko wcale z niej już nie wyjeżdżał. W roku 1569 widzimy go w Brescii zajętego malowidłami w ratuszu miejskim. Wypada wspomnieć, że Tyeyan dalej niż w Rzymie i Augsburgu nigdy nie był, a podróż jego do Madrytu jest fikcyjną. Notujemy tu jeszcze pobyt w Parmie, gdzie odkrył ciemnym mnichom piękności fresków kościelnych Correggia i szanować je nakazał. W ostatnich dwudziestu latach życia nie dawał po sobie poznać że jest starcem zgrzybiałym. Kiedy Vasari po śmierci Michała Anioła był w Wenecji, zastał go z pędzlem w ręku—zajętego pracą bez znużenia. W lecie 1574 roku Henryk III-ci, król-student, uciekając z Krakowa, zatrzymał się na dłuższy czas w Wenecji i często pracownię Tyeyana odwiedzał. Artysta ciągle jeszcze malował. W roku 1576, w dziewięćdziesiątym dziewiątym roku życia pracuje Tyeyan nad *Złożeniem Chrystusa do grobu*. Było to ostatnie jego dzieło—ostatnie i niedokończone. Byłby jeszcze żył dłużej i dzieło swoje wykończył, gdyby nie epidemia. Dobrze powiedziano, że zarazy było potrzeba, aby zmódz to uparte, potężne życie. W ogólnym pomorze i ono uleść musiało, według jednych dnia 23, według innych 27 sierpnia 1576 roku. Tego dnia z pałacu Barberigo wyniesiono drogie dla Wenecji zwłoki. Rzeczpospolita umiała im oddać należne honory. Jak niegdyś uwolniono obywatela od podatku ze względu na zasługi artysty, tak teraz uchroniono prochy jego od nagłego pogrzebania w ziemi: wyjątkowo dozwolono po upływie już przepisanego czasu pochować je kosztem rzeczpospolitej; pochowane też zostały z okazałością, jaką arystokracja w uroczystych obchodach roztaczać umiała. Szczątki złożone w kościele S. M. Gloriosa ai Frari, doczekały się w naszym wieku—Canovy. Pomnik jego pomysłu został już dla Tyeyana przygotowanym, kiedy tymczasem znakomity rzeźbiarz umarł i rząd austriacki kazał go pochować pod własnym jego nagrobkiem. W miejsce pięknego pomnika Canovy stanęła masa kamienna z czterema niewieściami, dwiema męzkimi postaciami—dość nędznie wyglądającymi. Obraz *Złożenia do grobu* dokończonym został przez Palmę młodszego.

Tyeyan był pięknym mężczyzną o wspaniałej budowie ciała i ujmujących rysach twarzy. Lubiał towarzystwo, wygody i uciechy życia. Do chwili zaznajomienia się z Aretinem żył skromnie — dopiero za jego namową urządził dom na stopę książęcą.

Mieszkanie jego wychodziło na wyspę Murano; nieraz wesołe gondole roily się na okolo domu a zwnętrza dolatywały odgłosy rozmów uciesznych i rozkosznych zabaw. Tycyan nie był surowym ani w obyczajach, ani w przekonaniach o złem i dobrem—posiadał jednak uczucie moralne, które go od upadku chroniło. Pewną plamę na jego życiu stanowi nieżyczliwość objawiona dla Tintoreta i Bordonego. Może im oddawał niełaskę jakiej sam od Belliniego doznał.—W życiu stwierdzał wysoką ogładę światową, siłę charakteru, takt w postępowaniu i pewną obojętność dla ludzi, która mu może do długowieczności dopomogła *). Martwił się jednak niecenem postępowaniem syna Pomponiusza, dla którego wyrabiał godności kościelne, na to, aby je syn życiem swoim bezceścił. A podobno nie miał szczególniejszej pociechy i z drugiego syna, którego widział ciągle jednakowo miernym malarzem. Ten syn, Horacjusz, zmarł wkrótkim czasie po ojeu. Miał jeszcze Tycyan dwie córki, których imiona: Lavinia i Cornelia.

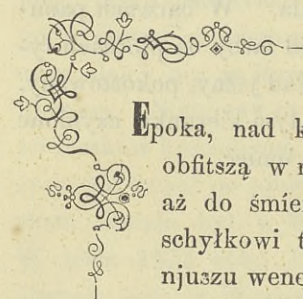
Mistrzostwem Tycyana jest koloryt—koloryt opisać się nie da. W barwach panuje odcień złotawy. Uczony Zanetti w XVIII-ym wieku rozbierał farby na płótnach tycyanowskich i doszedł do odkrycia, że wielki artysta dawał pokład jasny, pokostowany. Odkrycie to nie przysporzyło światu żadnego mistrza i dalsze w tym kierunku czynione nie wiele więcej dokażą. W sztuce nie dość jest wiedzieć—trzeba umieć.

*) Najbliżej żył z Sansovinem, synem adoptowanym Sansovina florenckiego, znakomitym rzeźbiarzem i architektem weneckim, oraz ze wspomnianym już kilkakrotnie Piotrem Aretinem: w pierwszym szukał uznania dla sztuki, w drugim dowcipu. Z czasem przyzwyczaił się do obu tych towarzyszy i stosunki z nimi nabrały znamion przyjaźni. Dla Aretina starał się Tycyan o kapelusz kardynalski. Gdy Rzym odmówił, Aretin zaczął rozgłaszać, że sam godność kardynalską odrzucił i że nigdy jej nie był przyjął. Pod koniec życia polubił Tycyan towarzystwo niejakiego Verdizotti, człowieka bardzo wykształconego.

PAWEŁ z WERONY (Veronese) (1528 — 1588).

i

JAKÓB TINTORET (1512 — 1594).



Epoka, nad którą panował potężny talent Tyceyana, była dla Wenecji najobfitszą w malarzy. Rozpoczyna się ona ze zgonem Belliniego, a ciągnie aż do śmierci Varotarego w połowie XVII-go wieku. Wprawdzie ku schyłkowi tych stu trzydziestu lat widać wyraźnie już mdlejące siły genjuszu weneckiego: ani staranność techniki, ani świetność kolorytu nie występują już w dawnej postaci, zawsze jednak czasy Palmy młodszego i Pado-
vanina jeszcze do epoki tyceyanowskiej należą; po nich dopiero nastąpił moment właściwego upadku sztuki. Promienne, wielkie, płodne w ludzi i dzieła ich ręki były te czasy, które biorą nazwę swą od imienia Tyceyana! Począwszy od połowy XVI-go wieku nigdzie we Włoszech nie tworzone z taką energją, wiarą w swe siły i łatwością, nigdzie malarze nie byli bardziej *malarzami*. Dla Florencji i Rzymu minęła już była podówczas wiekopomna epoka mistrzów pierwszorzędných. Allorowie, Baroccio i Caravaggio w stosunku do nich — reprezentują tylko ruch wsteczny. W Bolonji rodzina Caraccich, jak mówi Coindet, zamieniała fakt nieudolności, samą siłą rzeczy nastąpiony, w zasadę, w teorię tworzenia. Łączyła wszystkie style w jeden, przypisując uczniom Akademji, co z każdego mistrza brać mają, aby byli dobrymi malarzami. Tendencją, duchem swoim zbliżają się do Caraccich Procacciniowie w Lombardji. Przy najlepszych chęciach i niewątpliwych zasługach, w gruncie rzeczy było to tylko świadectwo ubóstwa wydawane sobie i współczesnym. Chciano w drodze analizy przyspieszyć powstawanie talentów, które na tej drodze tylko pojmować się dają. W XVII-tym wieku zobaczymy jeszcze sławne, zasłużone imiona Dominichina, Guido Reniego, Guercina—ale po nich nastanie zaraz przesyt, zatamowanie życia, jałowość większa niż przed zjawieniem się Caraccich. Giną style, w miejsce ich występuje manjera. Włosi nie zapomnieli jeszcze malować, ale nie tworzą już rzeczy żywych, rozumnych, pięknych, rzadko kiedy do oka, a nigdy do duszy nie przemawiają. Tracą energję; mają jeszcze odwagę dziwactwa, nie posiadają już odwagi wielkości. W pierwszej połowie XVII-go wieku genjusz sztuki chroni się do Niderlandów i Hiszpanji.

Długi jest registr malarzy zaliczanych do szkoły Tycyana. Pierwsze miejsce zajmują Paweł z Werony i Jakób Tintoret. Po nich idą: Bonifazio (1491 — 1553), Da Ponte z Bassano (1510—1592), Parys Bordone (1510—1571), dwaj Palmowie dziad i wnuk, odróżniani przydomkami „Vecchio“ i „Giovine“, Torbido zwany „Il Moro“, wreszcie Morone i Buonvicino (Moretto da Brescia). Od tej grupy oddzielił się dla współzawodniczenia z Tycyanem zdolny naśladowca Giorgionego Licinio de Corticellis Pordenone (od 1484—1540). Nazwisk drugo i trzeciorzędnych wyliczać nie będziemy. Znajdują się pomiędzy nimi: dalmata Schiavone, Zelotti, znany nam już z dzieła swego Savoldo, dalej Campagnola i Brescianino. Nie wszyscy z wymienionych tu artystów właściwą naukę malarstwa pobierali u Tycyana, ale wszyscy bezpośrednio lub pośrednio wpływowi jego ulegli. W najbliższym otoczeniu, w rodzinie swojej, znalazł artysta kilka mniejszych talentów, które wzorem i radą wykształcił. Oprócz syna Horacjusza i krewnego Marka, o których już była mowa, należą tu: syn tego ostatniego „Tizianello“, brat samego mistrza, Franciszek i dwaj dalsi krewni Cezar i Fabryejusz.

Przebiegając galerję najlepszych malarzy weneckich, dostrzedz można fakt wielce charakterystyczny powtarzający się również i w Niderlandach. Utwory pierwszorzędne różnych artystów posiadają pomiędzy sobą uderzające niekiedy podobieństwo. Obrazy Bonifazja, Moretta, Moronego, Bordonego brane bywają za oryginały Tycyana. Z całej szkoły najsilniejszą indywidualność artystyczną wyrobili w sobie Paweł Veronese i Tintoret: oni też bodaj czy nie najmniej na sobie wpływu Tycyana doznali. Fakt powyższy wytłómaczyć można samą istotą artyzmu weneckiego. W sztuce, która lubi więcej manifestować się niż czuć i myśleć, która czerpiąc przedmioty swoje z religji i historii nie jest ani ściśle religijną, ani historyczną—różnice równie jak podobieństwa sprowadzać się będą do zalet bardziej zewnętrznych, łatwo z jednego talentu na drugi przechodzić i niejako szczepić się zdolnych. Trudno jest przejąć sposób pojmowania przedmiotu, wnikania wń, przedstawiania jakiej myśli, prawdy, namietności głębszej; ten sposób bowiem stanowi częstkę samej indywidualności i z nią zrośnięty wraz z nią pojawia się i ginie. Trudności schodzą już na drugi stopień, jeśli mamy przed sobą zalety samego wykonania, nie pomysłu i kompozycji—zalety znamionujące speejałnie artyzm danej sztuki. Talent artyzmem takim obdarzony będzie zawsze mniej w sobie zamkniętym, bardziej udzielającym się niż talent refleksyjny, zdolny do abstrakcji, do myślenia, do generalizowania faktów przez rozum lub uczucie. Stąd też więcej dobrych naśladowców znajdują dobrzy rysownicy i koloryści niż kompozytorowie. Lecż i w zakresie tych zewnętrznych przymiotów, które przedewszystkiem rozwijała w sobie szkoła wenecka, nie wszystko daje się z jednego talentu na drugi przenosić. Częstka pewna zostaje zawsze w indywidualności artysty, jeśli całość była prawdziwie wielką. Correggia trudno jest bardzo naśladować, chociaż malarz ten nie należy do pierwszorzędnych myślicieli i poetów pędzla. Tak też i z Tycyana, z jego kolorytu, nie wszystko odtwarzać mogli jego naśladowcy. Jako kolorysta góruje on nad innymi w całości tego co dokonał, samą choćby tylko prostotą; niezna drobiazgowych a kunsztownych jak koronkowe roboty kombinacji barw: barwy te nie są u niego tak liczne jak naprzykład u Pawła z Werony; w małej jednak liczbie bywają zestawiane, tak

że się z nich potężne wynosi wrażenie. W stosunku do innych miewa Tycyan swój lot niedościgniony, swoje nienasładowane porywy pędzla. Bardziej jeszcze uderzającą jest wyższość jego w nadawaniu ekspresji postaciom ludzkim. Siła ta stojąca na pograniczu idealizmu i realizmu w sztuce i do obu zarówno należąca—jest właśnie jedną z tych sił bardziej utajonych w indywidualności artysty, o których wspominaliśmy wyżej. Nie więc dziwnego, że się Tycyan siłą tą od uczniów swoich i współzawodników odróżnia. Nikt w Wenecji lepiej od niego człowieka żywego nie przedstawia; nikt postaci ludzkiej tak silnie w przestrzeni nie osadza; nikt lepiej z oblicza nie dozwała czytać wewnętrznego usposobienia. Nie jest wprawdzie Tycyan dramatycznym—ukazuje indywidualność, jako zjawisko, nie jako działacza; przedstawia jedną daną chwilę, wyrwaną z całości życia, nie streszcza w niej chwil upłynionych—co najwięcej rzuca ją tylko na tło odgadniętego charakteru lub temperamentu, nie jest tak mądrym i głębokim jak da Vinci. Człowiek u niego nie mówi nic o sobie, nie spowiada się, nie skarży, odzywa się jednak de widza: „Spójrz we mnie—może co zobaczysz“ i ta właśnie ciekawość obudzająca się w widzu dowodzi, że Tycyan, jako malarz człowieka, jest wielkim artystą.

Tycyan znajduje dopełnienie swoje w Pawle z Werony i Tintorecie. Dość widzieć ich trzech, aby poznać szkołę wenecką w najżywoźniejszej, najlepszej epoce jej istnienia. Weronczyk uczynił malarstwo w stolicy dożów czysto weneckiem; podobne malowidła, jakie pędzel jego wydał, w Wenecji tylko powstać mogły. Cała owa świetność, wystawność, miałość i powierzchowność życia, którą powołano w ogólnej charakterystyce szkoły weneckiej—zjawia się na obrazach Pawła z Werony i przy miękkim, jasnym, czystością oddychającym, jakby srebrzystym kolorycie, przy wielkiej poprawności rysunku, przy spokoju i cierpliwości, które dozwalały artyście wydawać z barw, ponętą, uroczą harmonję, przy tych wszystkich przymiotach—owa świetna nicość życia nabiera niezmiernego wdzięku, podbija oko w tak wysokim stopniu, że i umysł pobłażliwym dla niej być musi i wybaczają artyście liczne anachronizmy, zboczenia, dodatki, czyniące kompozycję jakby rozmyślną igraszką. Paweł z Werony wraz z Bassanem,—każdy z nich w innej sferze pomysłów, w innej formie ekspozycji—przedstawiają to życie ogólne, które, według nas, wprowadzali w obrazy swoje malarze niderlandzcy XVII-go wieku. Obaj są artystami; w pojęciu niderlandzkim: jeden bardziej arystokratyczny, drugi ludowy; lecz wspólne im znamię stanowi przetwarzanie w sztuce tego życia, jakie każdy z nich wkoło siebie znajdował. Paweł z Werony—w zakresie pomysłów branych z bezpośredniego otoczenia jest doskonałym artystą. Posiada żywe uczucie proporcji, harmonji i spokojnej malowniczości. Dobrze mu w tym środku, w którym żyje—czerpie też z niego obficie z dziecięcym zadowoleniem, z naiwnością szczerego talenta znamionującą. Człowiek u niego jest takim, jakim jest w Wenecji, w Weronie, Wicencji lub Treviso; podobnież i świat i jego dzieje. Gdzie pędzel Weroneza zawita, tam zaraz powstaje Wenecja: w starożytnej Persji i nad Nilem, pod niebem Judei i na ziemi greckiej postacie, twarze, ubiory, mury, powietrze—wszystko jest weneckie. Psucie kompozycji zbytlicznymi akcesorjami, wprowadzanie zjawisk trywialnych naprzykład psa do sceny, w której rodzina Darjusza błaga łaski Aleksan-

dra *), przeciążanie obrazów draperjami i architekturą, brak skupienia w przedmiocie stąd też opowiadanie wypadku przedstawianego niedokładne, złe, często wspomagające się jakim ubocznym, świetnie wykonanym szczegółem: te wady, które Weronez z równie znakomitym artystą, Rembrandtem, podziela, nie zdołają go z podniosłego stanowiska, na jakim stanął przez mistrzowski koloryt i nieposzlakowaną poprawność rysunku i jeżeli Paweł z Werony nazywany jest vice-królem sztuki weneckiej, to na godność tę najzupełniej zasłużył. Sławie artysty sprzyja niepoślednie szczęście. Obrazy Weroneza posiadają dziś po większej części taką jeszcze świeżość barw, jakgdyby nas od chwili ich powstania wieki całe nie rodziwały, jak gdybyśmy patrzyli na utwory niedalekiej przeszłości. Szczęście nawet zapracowanej, zdobytej już sławie pomocnem być może. Obrazów Rafaela, Leonarda, Michała Anioła nie widzimy już w dawnej świetności.

Odminną istotą artystyczną jest Tintoret. Kto wie, czyby go najgenialniejszym z malarzy weneckich nazwać nie można; jednocześnie jest on z nich wszystkich najnieporządniejszym: talent to rozrzucony, niespokojny. Skazany wcześniej na samouctwo wziął sobie za zadanie: połączyć koloryt Tycyana z rysunkiem Michała Anioła—zadanie wielkie i ten kto by je spełnił, byłby pierwszym malarzem świata. W tem dążeniu Tintoret wpada często w przesadę, jako rysownik; w kolorystyce zaniedbuje się: umie jednak z farb i linji tworzyć dzieła wielkie, uderzającej piękności. Z większych malarzy weneckich, on jest może najmniej malarzem, najwięcej kompozytorem, ilustratorem, jak go trafnie Taine nazywa **). W dramatyczności przewyższa Tintoret o wiele Tycyana i Weroneza. Wszystko u niego zostaje w ciągłym ruchu; w ustawicznych kontrastach, w walce. Kiedy inni unikają trudności, on przeciwnie ugania się za nimi. Nie sto, nie sto trzydzieści jak Weronez, ale pięćset, ale tysiąc postaci wprowadza na raz do jednej kompozycji, lubuje się w śmiałych skróceniach — wpada na oryginalne pomysły. Jedności lepiej od Weroneza przestrzega, na akcesorja mniejszy kładzie nacisk, bo nie ma cierpliwości ich wykończać, szkicuje raczej niż maluje swe obrazy. Stwarza płótna wielkie, zadziwiające mnóstwem szczegółów, pośpiechem wykonania, pomysłowością: przykuty przez całe życie do Wenecji okrywa mury jej dziełami swego pędzla, pracuje ustawicznie, bez interesu—z czystej miłości dla sztuki, biedny ofiarowuje się do bezpłatnego malowania fresków na domach, byle tylko coś stworzyć, byle sił swoich doświadczyć—i pokazać, że i on jest malarzem. Zostawia po sobie bogatą galerję, z której wiele dzieł przejdzie do późnej potomności pod nieprzedawnionym tytułem piękna. Mniej jest szczęśliwym od Weroneza i na późniejszych utworach jego barwy wypełzły lub poczerniały—co mu wiele uznania odejmuje. Los i z tego jeszcze względu okazuje się mu nieżyczliwym, że świat mało go zna, że w Wenecji szukać go potrzeba—aby zobaczyć do czego był zdolnym. Spotyka go niesprawiedliwość; dla licznych wad pomijane są zalety istotne, genialne poloty pędzla, nie

*) Ta historia Darjusza przedstawia scenę jaka się wydarzyła w łonie rodziny Pisanich. Twarze na obrazie portretowane są z osób należących do tej rodziny—dziś w National-Gallery.

**) Podobnie Pawła z Werony nazwano dekoratorem.

wyczerpana obfitość, umiejętność wytwarzania efektów, znajomość rysunku i energia pomysłów. W szkole bolońskiej sądzono go surowo, mówiąc że Tintoret jest często niższym od Tintoreta, ale przytem i wysoko ceniono i od niego kazano się uczyć ruchu, rysunku dynamicznego, przerzucania postaci w różnych położeniach: tego co artysta wziął niewątpliwie z Michała Anioła, a czem sobie przez nieumiarkowanie zaszkodził.—Przy wszystkich wadach swoich jednak Tintoret jest wielkim artystą—i po Pawle z Werony nikt z większem niż on prawem obok Tycyana stanąćby nie mógł.

Ogólną tę charakterystykę dopełnimy krótką wzmianką o życiu i dziełach obu artystów. Zaczniemy od Pawła z Werony.

Właściwe jego nazwisko jest Caliari. Od miejsca urodzenia przezwano go „Veronese“, a dodając imię chrzestne w rocznikach malarstwa weneckiego zapisano jako Pawła z Werony Paolo Veronese. Paweł przyszedł na świat w roku 1528 w mieście, które było świadkiem miłości Romea i Julji, miało swoją przeszłość świetną, życie podobne do panującego w Wenecji, wcale poczesne dzieła sztuki i własną szkołę malarską, pokrewną innym północno-włoskim. Przyjmujemy rok 1528, a nie 1512, 30, 35 lub 7, jak się to dzieje w biografiach, skutkiem niepojętego pogmatwania świadectw historycznych. W obrobie dwóch dat ostatnich staje uczony Marggraff konserwator Pinakoteki mnichowskiej opierając się na świadectwie Vasarego, że artysta podczas bytności historjografja w Wenecji miał lat 30 do 32. Pewniejsze jest świadectwo aktu zejścia, z którego wypływa przekonanie, że Caliari w roku 1588 miał sześćdziesiąt lat wieku. Ojciec Pawła Gabriel, rzeźbiarz z powołania, wprowadził syna w sferę sztuki; początków malarstwa uczył go brat matki Antoni Badile, artysta inteligentny i samodzielny. Wykształcenia dokonał miejscowy malarz Jan Carotto. Wychowawszy sobie syna Werona wcześniej puściła go w świat. Blane o jednym tylko obrazie w latach młodości dla jednego z kościołów werońskich wykonanym wspomina. Około dwudziestego roku życia, Gonzagowie zwabili młodego Pawła wraz z trzema innymi malarzami z Werony do Mantui. Pomimo, iż jeden z towarzyszków artystą nazywany był Tycyanem werońskim, *) na zarządzonym popisie pierwszeństwo Caliaremu przyznano. Zdaje się jednak, iż starano się naprzód zwycięstwo to nietrudnem uczynić. Młodzieniec sam czuł potrzebę dalszej pracy, samodzielniejszego rozwijania swego talentu, swobody, jakiej w Mantui nie znajdował i w towarzystwie niejakiego Zelotti, który poznał już był Wenecję i Tycyana, wyjechał na wędrowną artystyczną. Pracował najpierw w okolicach Wicencji, następnie pod Treviso, zktąd zawitał wreszcie do Wenecji. Mógł mieć wtedy dwudziesty trzeci, dwudziesty czwarty rok życia. Osiągał cel swoich marzeń. Wenecja niezmierny wpływ na niego wywarła: Weronez jako wielki malarz w niej powstał. Widok Tycyana i całego mrowiska malarzy stylem jego i kolorytem przejętych; widok niezliczonych dzieł sztuki przez jedną naczelną myśl piękna zewnętrznego wywołanych; otoczenie, życie, niebo i morze, jakie mu dawała stolica dożów: wszystko to skryształizowało talent jego według ostatecznej niezmiennej formy, jaka się w męż-

*) Dominik Riccio (Brusatorci).

kich latach jego działalności objawiła—i później już do samej śmierci przetrwała. Najpierwsze jego prace zjawiają się w kościele Ś-go Sebastjana, na wzmiankę przed innemi zasługują tu trzy freski z historii Estery w głównej nawie. Do tego kościoła powracał później nieraz Weronez i dla niego też jedną z wielkich wieczerzy swoich wymalował. Po przyozdobieniu powyższego kościoła powołany został Caliori do Soranza pod Castelfranco oraz do Masara; w obu miejscowościach wykonał malowidła mitologiczne: jedna otrzymała różne bóstwa, druga muzy. Prace te podniosły wielce sławę artysty, kiedy do Wenecji powrócił. Ofiarowano mu zaraz roboty w pałacu dożów wspólne z Tintorettem i synem Tycjana Horacjuszem, poza którym stał sam Tycjan. Wykonane wówczas malowidła zginęły w pożarze roku 1577. Następnie wymalował Weronez gwaszami na plafonie dawnej biblioteki Ś-go Marka cztery postacie symboliczne: Muzyki, Arytmetyki, Geometrii i Honoru, a w nagrodę za nie otrzymał złoty medal od samego Tycjana. Po tym tryumfie przepędził czas pewien u rodziny w Weronie i mnichom tamtejszym z San Nazaro zostawił w refektarzu pierwszą, o ile się zdaje, wieczerzę swoją podobną do przechowywanej w Luwrze *Wieczerzy u Faryzeusza Szymona*. Za powrotem wymalował jezuitom weneckim obraz *Zwiastowania*, który sprawił wielkie wrażenie. Postanowiono wtedy powołać znowu artystę do przyozdobienia pałacu Dożów. Weronez wykonał w różnych czasach: *Porwanie Europy* w trzech oddziałach przez Taina wysoko cenione, przypominające mu *Stróżę Nocną* Rembrandta, *Tryumf Wenecji* z lwem u nóg jej leżącym, postacie: *Wiary*, *Zbawiciela*, *SS. Sebastjana i Justyny*, *wodza weneckiego Veniero*, wreszcie postacie alegoryczne uosabiające Wenecję, a wymalowane na plafonie sali, w której przyjmowano ambasadorów. W późniejszym czasie już po pożarze przy odnawianiu pałacu powstały freski w sali Rady dziesięciu. Najznakomitszym z nich jest tryumf, a właściwie *Apoteoza Wenecji* w purpurze, wieńczonej przez chwałę, okolonej przez Wolność, Pokój, Honor i Rozgłos, oraz dwie postacie mitologiczne: Cerery i Junony. Mnóstwo rycerzy, niewolników i zwykłych widzów wypełnia obraz, odznaczający się jeszcze pyszną architekturą. Oprócz tej Apoteozy są jeszcze w sali Rady dziesięciu trzy obrazy historyczne, do których przedmiotu dostarczyły wojny z Turkami i Genuńczykami. Na krótki czas przed zebraniem się do prac zamówionych przez rzeczpospolitą wyjeżdżał Weronez do Rzymu. Z wycieczki tej jednak nie istotnie nowego nie wniósł do swej działalności. W malowidłach, które po powrocie z Rzymu wykonał, upatrywano więcej siły i głębokości w cieniach—niż w obrazach dawniejszych. Ale czyby z Rzymu nie więcej wziąć nie mógł, gdyby naprawdę brać chciał? Reminiscencja Laokona nie dowodzi przemiany talentu, choćby nawet częściowej. Weronez pozostał sobą, mimo podróży do Rzymu.

Dzieła zamówione przez rzeczpospolitą drobną tylko częścią całości prac Caliarego stanowią. Trzeba obejrzeć kościoły w Wenecji, zwiedzić tamtejszą Akademię i muzea Europy—z tych głównie Belweder i galerję Drezdeńską i Luwr—wtedy dopiero nazwiemy Pawła z Werony skrzętnym pracowitym, artystą, a przymioty tę będą miały w nim tem większe znaczenie, iż w wykonywaniu swych obrazów zachowuje on staranność, wiele jak wiadomo czasu wymagającą. Uważając treść malowideł według ich tematów, najwięcej dzieł zaliczyć wypadnie do kategorii religijnych. Religję i wypadki jej pojmował

Weronez po swojemu; nie zawsze jednak tak było i może nie zawiele powiemy, przypisując młodzieńczym, wcześniejszym jego dziełom więcej religijności, niż późniejszym. Naprowadzają nas na tę myśl obrazy Galerji Drezdeńskiej i Belwederu, do których artysta czerpał przedmioty z dziejów Nowego Testamentu. W ogólnej summie rzeczy religijnych główną pozycję zajmują bezwątpienia malowidła rodzajowe w pojęciu weneckiem, a nawet niekiedy czysto flamandzkim (np. jeden z obrazów w Pinakotece). Jako obrazy w ten sposób rodzajowe przedstawiają się wszystkie *Wieczery* i *Uczty* Weroneza, tworzące cały cykl dzieł jednorodnych. Najslawniejsza i największa z nich *Uczta w Kanie Galilejskiej* znajduje się wraz z drugą, *Ucztą u Szymona*, w Luwrze. Ostatnią darowało państwo Ludwikowi XIV-mu. *Wieczera w Kanie Galilejskiej* wymienioną została na jakiś obraz francuzki. Powtórzenia pierwszego posiadają Wenecja i Medyolan. W Wenecji, w akademji, znajdują się dwie uczty: u *Lewego* i u *Szymona*. Malował jeszcze Weronez w tym samym rodzaju scenę u *Szymona Trędowatego*, *Miłosierną biesiadę Ś-go Grzegorza* i *Chrystusa w Emaus*. O przymiotach i wadach tych obrazów mówić tu nie będziemy, uwalnia nas od tego kilka słów wstępnych. Wspomniemy tylko, że wszystkie odznaczają się wspaniałą architekturą; najpierwej wymieniony, a podobno i najwcześniejszy wykonany, słusznie uważają estetycy za arcydzieło sztuki malowniczosci. Oryginalny, ciekawy jego szczegół stanowi grupa muzykusów: złożył ją artysta z najznakomitszych malarzy ówczesnej Wenecji: Tycyana, Tintoreta, Bassana samego siebie, wreszcie ze swego brata Benedykta. W kole biesiadników zasiedli Franciszek I-szy, Karol V-ty, Victoria Colonna z mężem, królowe Francji i Anglii, sułtan Soliman i t. p.

W obrazach mitologicznych, które mniej obficie niż Tycyan z pracowni swej wydawał, nie odznacza się Weronez przymiotami, któreby mu same przez się sławę zapewnić mogły. Kocha się w draperjach i w malowaniu ich jest rzadkim mistrzem; mitologia znowu nie lubi draperji i artysta raz już jeden kierunek sobie obrawszy, w drugim nie mógł iść z całą szczerością i siłą. W obrazach allegorycznych, a szczególnie w rysunkach, których bardzo wiele zostawił—objawia pomysłowość, bez głębszej jednak refleksji, bez poetyczności. Rysunki jego przekonywają, że był artystą nie w samym tylko kolorystyce, że przypisywane mu długie studjowanie antyków nie było straconem i rzeczywiście przyniosło owoce.

Artysta, który lekcewazył sobie historję i prawdę wewnętrzną obieranych przedmiotów, nie wahał się też wprowadzać do utworów swych jak najdziwaczniejszych postaci. Na jego obrazach zdobiących mury kościołów, psy zjawiają się nieczem nie spłoszone; na innych psom towarzyszą koty. Karzeł mulat upornie się też do kompozycji Weroneza wciska. Sceny czysto rodzajowe pomieszane są z wypadkami treści zupełnie poważnej biblijnej. Aniołowie zajmują się zbieraniem jagód leśnych; święci wyglądają bardzo światowo i nie reprezentują wcale opowiadanych przez artystę wydarzeń. Weronez przedstawia często własną swą rodzinę, między innemi na obrazie Galerji Drezdeńskiej z *Madonną SS. Heronimem* i *Janem Chrzcicielem*. Postać tajemnicza, zagadkowa, kobiety o blond włosach, niejednokrotnie u Weroneza występująca, tu wyobraża allegorycznie religję, nie należy wcale do do grona rodziny i ponieważ do sztuki wzięta była z rzeczywistości

zapewne w życiu stała poza rodziną. Niewiadomo, kto ona jest i w jakim stosunku do Weroneza zostaje. Na innych obrazach, na przykład na *Uczcie w Emaus*, ta blondyna trzyma na rękach niemowlę. Wszędzie rysy jej są jednakowe. W twarzy beznamiennej, wcale nie pięknej, nie widać słodyczy, przebija się tylko spokój i szczerść. Sam Weronez w Kanie galilejskiej jest już człowiekiem dobrze pięćdziesięcioletnim; z epoki młodości zostawił nam artysta rysy swe na obrazie *Droga na Gólgotę*.

Na wiosnę 1588 r. Weronez uległ przeziębieniu i położywszy się w łóżko nie wstał już z niego. Zmarł w maju; na nagrobku położona jest data dwunastych kalend tego miesiąca. Kiedy go choroba zaskoczyła, był jeszcze zdrow zupełnie i mógł przynajmniej z dziesięć lat dla sztuki pracować. Zwłoki jego pochowano w tym samym kościele S-go Sebastjana, który sobie tak szczególnie był upodobał. Napis na nagrobku bardzo skromny, nie zastosowany może do uznania, jakie znalazł u potomnych ten prawdziwie duchem swoim Wenecjanin.

Syn Pawła, Karol Caliori, urodzony w roku 1572, zwany *Carletto*, miał prawdziwy talent do malarstwa, ojciec przez skromność, którą za wzór postawić można, oddał go na naukę do Bassana, nie dość jeszcze własnym siłom dowierzając. Syn bardzo pięknie się rozwijał. Veronese wszakże nie dożył chwili, w którejby jego Karol mógł się już nazwać malarzem. Wielkie nadzieje zakładał sobie na tem dziecku — i rzeczywiście pozostałe próby dobrze rokować musiały o przyszłości młodego Caliorego. Ale mu śmierć tę przyszłość wyrwała; w ośm lat po skonie ojca w grobie już spoczywał. Prac większych nie zostawił. Wykończył szkice i pomysły swego ojca.

Drugi po Tycyanie wielki malarz szkoły weneckiej, Jakób Tintoret urodził się w Wenecji w roku 1512. Właściwe jego nazwisko *Robusti*. Ojciec był farbiarzem; ztąd nadano synowi przezwisko Tintoreta. Bardzo wczesnie objawiły się w Jakóbie zdolności do malarstwa i około roku 1529 miał go już Tycyan w swej pracowni. Jeden z poważnych historyków sztuki, Ridolfi, opowiada że zazdrość i obawa o własną wziętość skłoniła mistrza do pozbycia się ucznia, który mógł się stać z czasem niebezpiecznym współzawodnikiem. Można nie wierzyć w rzeczywistość podstępu, jakiego użyć miał Tycyan dla wygnania Robustego, nie ma wszakże powodu wątpić o fakcie. Mógł go wywołać jaki gwałtowny postępek w związku z zawiścią współuczniów, niemilem okiem na dowody talentu młodzieńczego patrzących. Ridolfi też nie potrzebował zupełnie zmyślać niechęci Tycyana i musiała ona mieć pewne podstawy w rzeczywistości. Cokolwiek zaszło, Robusti po krótkim pobycie w pracowni tycyanowskiej skazany został na kształcenie się własnymi siłami. W tak trudnych warunkach nie opuścił rąk, ale z całą siłą młodości rzucił się do pracy i zadziwił potomność wszechstronnością studiów, pomysłowością w dobieraniu środków, które miały w nim artyzm rozwinać, wreszcie zapalem i energją. Pracownia jego oryginalny przedstawiała widok. Na ścianie znajdował się napis: „Rysunek Michała Anioła — koloryt Tycyana“; u sufitu na sznurkach pozawieszane były posążki w różnych położeniach; na nich to wyuczył się Tintoret swych skrótów. Do nauki światłocienia po-

przyrządzał sobie komórki, w które stawiał lepione postacie i stosownie do potrzeby z zewnątrz oświetlał. Na ścianach, na stołach i stołkach, na podłodze pełno było porozrzucanych szkiców i kopij, każdy taki rysunek miał być nowym stopniem ku górze przebytym. Nauce, tak szczerze, samodzielnie w duchu Michała Anioła pojętej, brakło jednak systematyczności, brakło przewodniej idei piękna, może być nawet, że przez nią pochłonięty artysta uczynił ze studjów samą sztukę: w pewnej mierze nawet śmiało to o nim powiedzieć można. W jego obrazach niektórych widać, że sobie zadawał trudności, że ich umyślnie szukał, aby się z nimi potykać i zwycięstwa nad nimi odnosić. To gonienie za trudnościami odbiera Tintoretowi powagę, każe mu nieraz wprowadzać ruch tam, gdzieby potrzebny był spokój i przez nadmiar zewnętrznej, masykularnej, że tak powiemy, dramatyczności, niszczy wewnętrzną, szkodliwie oddziałująca na ekspresję i pojedynczych postaci i całości.

Pomimo tej złej strony samouctwa Tintoret zawdzięczał mu swój artyzm—i na zapytania: z czyjej wyszedł pracowni, mógł z zupełnem prawem odpowiadać, że z własnej. W przeświadczeniu tem przez pół wieku dla sztuki pracował i jeśli mu krytyka wiele zarzutów stawia, więcej jeszcze przyznaje mu zasług. W Wenecji nikt równie dobrze jak on rysować nie umiał; a pod względem kolorytu i efektów czysto malarskich Robusti nieraz obok Tycyana staje. Niema w nim małości: wszędzie traktowanie przedmiotu szerokie. Zbyt ruchliwość, ciągła prawie niespokojność nie dozwoliły mu wyrobić w sobie stylu własnego; nie jest on wszakże ani eklektykiem, ani naśladowcą; ma swój własny sposób obmyślenia i przedstawiania pojavów sztuki. Jak charakterystycznym znamieniem jego rysunku jest ruchliwość, tak w kolorycie znowu przebija się szczególne zamiłowanie do purpury i fioletu, z żywością i siłą barw łączy się jakieś przyćmienie blasków. W sile Tintoret umie wyrównywać Tycyanowi, ale co do czystości kolorytu daje się zawsze Weronezowi prześcigać.

Całe życie spędził Robusti w Wenecji; tam na świat przyszedł, tam się kształcił, tam pierwszy laur i ostatni poklask przedgrobowy pozyskał. Zmarł dnia 31 maja 1594 roku. Najwięcej jego obrazów pozostało w Wenecji; można nawet powiedzieć, że jak Velasqueza w Madrycie, Michała Anioła i Rafaela w Rzymie i Florencji, tak Tintoreta w Wenecji poznawać trzeba. W pałacu Dożów dwukrotnie wielkich robót dokonywał. Najznakomitszą ze wszystkich jest obraz plafonowy, nazywany *Chwałą rajska*. Rozmiarami swemi przestrzenią zajmowaną, obraz ten wyrównywa *Sądowi Ostatecznemu* Sykstyny, ma 74 stopy długości, a 30 blisko szerokości. Powietrze w nim jakby od pożaru rozpalone; ludno w nim, tłunno, ciasno: artysta wrzucił weń do tysiąca postaci; dzieło jego niewielkie wszakże sprawia wrażenie. W tym samym pałacu znajdują się kolosalne wyobrażenia *Ś-go Andrzeja* i *Ś-go Marka* i kilka obrazów mitologicznych. Akademia sztuk pięknych posiada najpiękniejszy obraz Tintoreta *Cud Ś-go Marka* *). Jest to utwór wielką potęgą malowni-

*) Ś. Marek nagłem zjawieniem się z niebiosów wybawia niewolnika od śmierci, w chwili gdy kat już topór opuszczał. Ramię kata sztywnieje, żelazo się kruszy. Na obrazie Tintoreta postacie w naturalnej wielkości.

czości obdarzony i stanowi prawdziwą chlubę sztuki. Akademia posiada jeszcze do dzieśięciu innych obrazów religijnych Tintoreta. Wiele ich znajduje się w kościołach, najwięcej w Scuola di S. Marco i Scuola di S. Rocco, które sobie umyślnie dzieła jego ręki zamawiały. Ta ostatnia mieści w murach swoich czterdzieści obrazów Tintoreta, pomiędzy niemi płótna bardzo przestronne. W ogóle Tintoret potrzebował jak najwięcej miejsca do kompozycji: wielkość musiała być u niego przedewszystkiem wielkością materjalną, zawierać się w liczbie i rozmiarze. Stosownie do tego obierał sobie przedmioty do obrazów. Oprócz wspomnianych już mamy: *Sąd Ostateczny*, *Rzeź niewiniątek* *) *Ukrzyżowanie* z dziesięcioma pojedyńczemi scenami i wiele innych, w których przedewszystkiem pędzel Tintoreta objawia dążenie do powierzchniowej wielkości.

W kompozycjach Robusti okazuje, gdy chce, więcej inteligencji i przejęcia się przedmiotem niż inni artyści weneccy—nieszczęściem jednak dobre chęci nie zawsze mu wierne służą. Poważniejszym jest od Weroneza, nie dopuszcza się takich licencyj artystycznych jak twórca biesiad biblijnych. Często dziwaczy, tak na przykład Chrystus na Golgotę prowadzony jest u niego na powrozie okręconym w koło szyi. To co Taine mówi o flamandzkim charakterze *Zwiastowania*, odnosi się tylko do oderwanego faktu: cała istota Tintoreta jest anti-flamadzka.

Bardzo dobre portrety zostały po Tintorecie; za najlepszy z nich uważają portret Doży Mocenigo.

Artysta miał syna Dominika i córkę „Tintorellą“ przezwaną; oboje byli malarzami. Córką bardzo do ojca przywiązana, nie chciała się z nim rozstać, gdy ją z dwóch stron, do Wiednia i Madrytu, zapraszano. Celowała w portrecie. W sztuce stoi wyżej od swego brata.

KONIEC TOMU II-go.



*) „Rzeź niewiniątek“ malowali Rubens i Guido Reni. Obraz pierwszego w Monachium, drugiego w Bolonji. Rafael także przedmiotu tego dotykał.



Hendrik van Balen.



GDOV





Gonthorst



Handwritten signature or mark, possibly "K. K."



LORDAENS.



WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA
24 24 00



Leonardo da Vinci.



Wydanie 1.000 egzemplarzy



G Metsu





мичулинго
буотар роуТромв



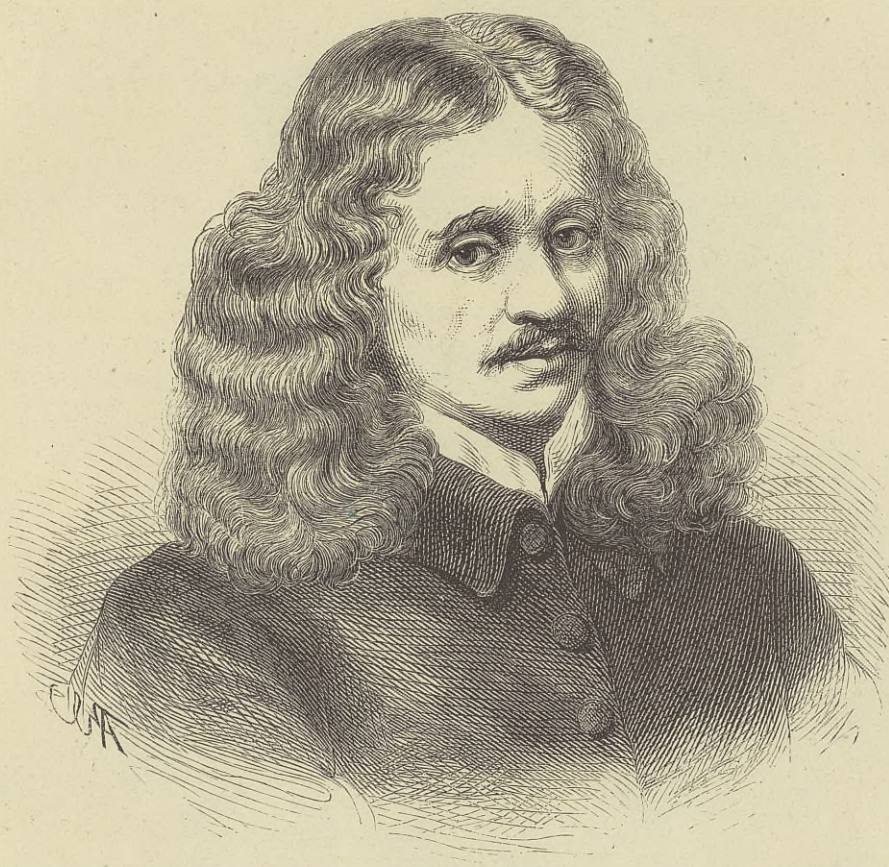
Politechnika
Krakowska



F. van Mieris



Wojciech P.



C. Netseher





A Ostade





Jacopo Palma,
genannt il vecchio.





F Snyder





Fin



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



IV-302043

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298751