

MUZEUM

Sztuki Europejskiej

Tom IV.

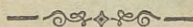
Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000348961



M U Z E U M
SZTUKI EUROPEJSKIEJ.



ZBIÓR
CELNIEJSZYCH OBRAZÓW GALERYJ EUROPEJSKICH

W KOPIACH NA STALI,
PORTRETY I ŻYCIORYSY MALARZY,

PRZEZ

S. K.

G. 20.

TOM IV.

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



W A R S Z A W A,

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

1874.



IV-302045

~~III. 14994~~

Дозволено Цензурою.

Варшава, 10 Декабря 1874 года.

W Drukarni S. Orgelbranda Synów, ulica Bednarska Nr. 20.

Акц. Nr. ~~K-3842~~ / 54.

ЗРК-В-283/2024

OBJAŚNIENIA

Rycin na stali i portretów

POMIESZCZONYCH W TOMIE IV-tym

MUZEUM SZTUKI EUROPEJSKIÉJ

ułożone w porządku alfabetycznym nazwisk malarzy.

Andrea del Sarto. Wzmianka biograficzna w objaśn. T. II., oraz w przypisku do tekstu T. IV, str. 92. Portret przy końcu T. IV. Obraz:

1. **Najświętsza Panna** z Dzieciątkiem Jezus, na obłoku w niszy—ulubiony przez artystę sposób przedstawiania M. Boskiej w chwale. Święci otaczający tron są: Piotr, Benedykt, Onufry, Antoni Padewski, Marek (albo Heronim) i Katarzyna. Twarze kobiece podobne do siebie, jak to często przytrafia się u A. del S. Odtwarzał w nich artysta rysy swej niewiernej małżonki Lukrecyi della Fede. Muzeum Berlińskie N. 246.

Bega Kornelis. Życiorys T. III, str. 57. Obraz:

2. **Przy Gitarze** w M. Berlińskim przedstawia prawdopodobnie tę samą kobietę, którą Bega tak namiętnie kochał (ob. tekst).

Berghem Mikołaj. Życiorys T. III, str. 35—7. Portret T. I.

3. **Laban z rodziną** znajduje się w Pinakotece Mnichowskiej. (Salony N. 222). Obraz silne piętno sztuki włoskiej na sobie noszący, malowany delikatnie, pod względem czysto malarskim wartości wysokiej. Wyobrażony w nim jest Laban rozdzielający między domowników swoich roboty w polu.

Brouwer Adryan (1608—około 1640), pochodzi z Harlem, malował w rodzaju Ostadego, którego był współuczniem u Franciszka Halsy. Zestawienie obu artystów w tekście T. III, str. 52 i 3. Brouwer należy do najlepszych malarzy w stylu czysto-holenderskim. Miał życie nieporządne i zmarł w szpitalu.

4. **Izba felczerska** Pinakoteka Mnich. N. 465. Scena powszednia dobrze scharakteryzowana.

Chodowiecki Daniel. Wzmianka w obj. do T. II. Portret T. IV.

Claude Lorrain Wzmianka w objaśnieniach do T. II. Portret T. IV. Zapowiedziany życiorys nie mógł wejść do T. IV, podobnie jak życiorysy: Caraccich, Murilla i Poussina

Dolci Carlo. Wzmianka w ob. do T. I. Obraz:

5. **Pan Jezus** w G. Drezdeńskiej, N. 63. Ma przedstawiać półpostacie Chr. przy Wieczery Pańskiej. W katalogu G. Dr. zanotowano, że jest właściwie repliką z Leonarda da Vinci—co nie wydaje się zgodnym z prawdą. Pomieniona galeryja posiada kopie z Carla D. robione przez jego córkę *Agnieszkę Dolci*.

Domenichino rodowe nazwisko *Zampieri*, imię Dominik. Urodz. w Bolonii w roku 1581. Wraz z Guercinem, Guido Renim, Albanim, Tiarinim, Cigolim uczeń szkoły bolońskiej Caraccich, a specjalnie Hanibala C. któremu pomagał w pracy, mianowicie przy freskach mitologicznych w pałacu Farnese w Rzymie, od 1600 r. Domenichino ma doskonały pędzel, ale mało fantazyi, jak cała prawie szkoła bolońska i inteligencyę zimną, przy której w kompozycyi odczuwać się daje pracowite zestawianie szczegółów. Postacie jego rysowane są bardzo dobrze. Celował w architekturze. We freskach rozwinął wysoki artyzm. Znajduje się one w dwóch miejscach, w Rzymie, oraz w Grotta ferrata (*Historja o S. Nilu*). Najznakomitszymi jego obrazami olejnymi są: *Komunia S. Heronima* u S. Piotra mozaika, w Watykanie oryginał i tu i tam w parze z *Przemienieniem* Rafaela; *Madonna del Rosario*, *Męczeństwo S. Agnieszki* w Bolonii, która posiada najwięcej dzieł całej szkoły bolońskiej — w miejscowej Pinakotece. Są obrazy Dom. i po innych galerjach publicznych, jednakże w niezbyt znacznej ilości. Poznawać trzeba dzieła D. we Włoszech. Dom. odznaczał się starannem traktowaniem pejzażu; przejąwszy ten żywioł swego artysty z Anibala Caracci — wpłynął na szkołę pejzażową rzymską. Pejzaże jego historyczne znajdują się głównie w Anglii. Był w życiu lękliwy, słaby, nieradny. Doznał w Neapolu prześladowania od szajki Lanfranca i Ribeiry i niedokończywszy prac, do których był powołanym, wpadł w melancholię i umarł r. 1641.

6. **Ś. Heronim** pustelnik, ojciec kościoła, w grocie spisuje prawdy religii. Twarz szlachetna, wyraz odpowiadający przedmiotowi.

Dow Gerard. Życiorys T. I, str. 82—88, Portret T. II.

7. **Pustelnik**, G. Drezdeńska N. 1140. Obraz wspomniany w tekście, jeden z najdoskonalszych, jakie wyszły z pod pędzla Dowa.

Dürer Albrecht (1471—1528), urodzony w Norymberdze, z rodziny, która niegdyś mieszkała na Węgrzech; ojciec jego był złotnikiem. Niezaprzeczenie najzdolniejszy Niemiec przed Carstensem (koniec XVIII w.). Uczeń Michała Wohlgemutha, dziwaczną pomysłowością nie przejął się; jest spokojny, skupiony w sobie, myślący, rozumny. Z istoty swej realistyczny, przez rozum wzbijał się do pomysłów idealnych, szlachetnych, uwidamiwiających niejako pojęcia oderwane, tworzył wiele w dziale symboliki i allegoryi. On pierwszy udoskonalił na północy rysunek i wprowadził do malarstwa charakterystykę życia, z podniosłością wyższych zjawisk duchowych. Jeździł do Włoch pod koniec stulecia XV; odbył powtórny podróż już w XVI w.; przebywał dłuższy czas w Wenecyi i wywarł wpływ na Weneczyków. Carpaccio wiele mu zawdzięcza, choć dawniej od niego w sztuce pracował. Modelowanie ciała odznacza się u niego dokładnością i śmiałością, jakiej szkoły realistyczne włoskie pozazdrościć mu mogły. Szanowano też imię jego we Włoszech, pomimo całego rozkwitu sztuki rodzimej w XVI w. Zostawał w stosunkach z Tycyanem, Gianbellinem, Rafałem. W charakteryzowaniu duszy przez rysy oblicza nie zawsze był dość starannym, chętnym — w ogóle jednak znać w nim talent samodzielny, potężny, pomysłowy, odczuwający dobrze życie i całą jego zjawiskowość. Dürer w malarstwie podejmował najczęściej temata religijne, o ile nie tworzył portretów, których ilość w spuściźnie po sobie bardzo znaczną zostawił. Był nie tylko malarzem, ale i architektem, snycerzem, rzeźbiarzem, drzeworytnikiem, rył przytem na miedzi, wszędzie okazując wysoką oryginalność, prawie przez nikogo nie nauczony. Rysunki i drzeworyty są może najlepszą jego pozostałością, a z pomiędzy obrazów nad wszystkimi innymi celują portrety. Dürer był niezmiernie popularnym w swej ojczyźnie i kochanym przez współobywateli, miłość ta jednak bywała przy małych zasobach majątkowych artysty, zbyt platonieczną. Cesarz Maxymilian I mienił się jego przyjacielem. W r. 1520 odbył Dürer podróż artystyczną po Niderlandach północnych, wszędzie przyjmowany z wielkimi honorami, patrzył uważnie na dzieła sztuki i wrażenia i sądy swe notował — z prostotą i szczerością, na jaką tamte tylko wieki zdobywać się umiały. Podczas tej podróży poznał niejakiego *Tomasza Poloniusa* (Polonus?), który zrobił na miejscu jego podobiznę, a o którym „Słownik Malarzy Polskich“ Rastawieckiego milczy, jeśli tym Tomaszem Dürerowskim nie jest Tomasz z Krakowa (T. III, str. 428). Działalność D. była bardzo rozległą i przypomina ową dziejową missyę artystyczną Giotta. Dzieła jego, zebrane w jedno miejsce, utworzyłyby obszerną galerję. Największa ilość pochodzi z dwudziestu ostatnich lat życia. Wiele posiada miasto rodzinne. W pracowni jego kształciło się wielu malarzy, wybitniejszych jednak talentów w pośród nich

nie widać.—Dürer napisał trzy traktaty o sztuce z niesłychaną pracowitością i metodą ściśle naukową; używał do nich języka niemieckiego. Był wysoko wykształconym—uczył się w uniwersytetach włoskich. Zmarł w Norymberdze d. 6 kwietnia 1528 r. Był jednym z najwszechstronniejszych i najplodniejszych artystów, jakich pamięć przeszła do historii sztuki.

8. **Własny portret Dürera.** Według świadectw współczesnych Dürer był pięknym mężczyzną. Widać to w niniejszej podobiznie, którą artysta robił w r. 1500. Pinakoteka Mn. Cab. 124. Jest jeszcze parę innych portretów własnych D. Dwa—we Florency i w Belwederze—rozdziela dwudziestoletni przeciąg czasu.

v. Dyck Antoni. Życiorys T. I, str. 53—63. Portret T. I.

9. **Amor** G. Czernina w Wiedniu. Jeden z mniej dobrych obrazów v. Dycka; ciało jest zbyt tłustem, nadętem; mięśnie odznaczają się przesadzoną grubością. Wyraz twarzy również zadawalnie nie może.

v. Eyekowie bracia Hubert i Jan. Życiorys T. III, str. 78—88. Portret T. IV.

Giorgione (Giorgio Barbarelli). Wzmianka i portret T. I.

10. **Jakób i Rachela**, w stylu realistycznym szkoły weneckiej, obraz mniej religijny niż rodzajowy—bardzo cenny. G. Drezdeńska, N. 218.

Giotto. Życiorys w tekście T. IV, str. 16—30. Portret przy końcu T. IV.

Giulio Romano. Wzmianka w objaśn. do T. II. Portret przy końcu T. IV.

Guercino właściwie Jan Franciszek *Barbieri*, urodz. w Cento pod Bolonią w r. 1590, zmarł w grudniu 1666 w Bolonii. „Guercinem“ przewany od wady, jaką miał w oku. Uczył się u Caraccich, mianowicie u najstarszego *Ludwika* (1555—1619). Z początku zwolennik naturalizmu znajdującego najzupełniejszy swój wyraz w Caravaggiu, malował później w duchu szkoły nowo-bolońskiej i jest jednym z najpierwszych jej przedstawicieli. Celuje nadewszystko światłocieniem. Wszystkie przymioty techniczne malarstwa Caraccich znajdują się w jego sztuce, z wyższością jeszcze fantazyi i energii w oddawaniu życia, jakich nie posiadał ani współcześni G. Domenichino, ani żaden z Caraccich. Pierwszeństwo w jego galerii trzyma *Córka Ś. Piotra* (S. Petronilla) w Rzymie, jedno z największych malowideł porafaelowskich.—Gu. nazywano „Czarodziejem malarstwa“ dowodzi ta nazwa wysokiej wartości dzieł jego pod względem malowniczego złudzenia. Pejzaże jego jako akcesorya obrazów religijnych wielce są cenione. We freskach był G. mistrzem równym Zampieremu, w sile kolorytu nawet go przewyższał; z tego działu prace w Villa Ludovisi w Rzymie i w katedrze w Placency. Mnóstwo obrazów malował w życiu swoim G. liczyć je można na setki, pomiędzy nimi jest wiele portretów.—Miało jego rodzinne ma po nim bogatą spuściznę artystyczną.

11. **Chrystus cierniem ukoronowany.** Obraz naturalnej wielkości. Pinakoteka Mn. Sala VII, N. 421.

Guido Reni. Wzm. Objaśn. do T. II.

12. **Wniebowzięcie.** Pomysł konwencyonalny. Obraz ten znajduje się w Pinakotece Mn. Sal. 527, malowany jest na materii jedwabnej. Guido Reni wymalował jeszcze na jedwabiu *Madonnę w chwale* zwaną „Pallium“, którą podczas zarazy w Bolonii niesiono na czele processyi po mieście odbywanej dla odwrócenia nieszczęścia.

Holbein Hans młodszy. Wzmianka w objaśn. do T. I, pomieszczony tam jest staloryt ze słynnej *Madonny burmistrza Meyera*, o którą Darmstadt wygrał proces autentyczności z Dreznem. Portret T. IV.

13. **Morett** (Tomasz Hubert) Portret malowany w Anglii około r. 1535, gdzie artysta przebywał blisko przez lat dwadzieścia i gdzie też życie zakończył, (w Londynie 1543 r.). W Anglii znajdują się najlepsze jego utwory, a w pierwszym ich rzędzie portrety. Morett był kowalem nadwornym Henryka VIII. Obraz ten długi czas uważano za dzieło Leonarda da Vinci. G. Drezd. N. 1810.

Kauffman Angelica (Maria). Pochodzi z Kantonu Gryzonów. Urodzona w roku 1741. Ojciec jej był malarzem. Wykształciła się we Włoszech. Należy do rzędu tych pracowników, którzy w drugiej połowie XVIII w. pod wpływem teoretyków piękna sztukę podnieść usiłowali na jej klasycznej ziemi, we Włoszech. Najsłynniejszym jej utworem jest *Leonardo da Vinci umierający*. Obrazy jej odznaczają się wdzięcznym

układem, pewną szlachetnością oblicz, wykonaniem starannem a delikatnem. Mniejsze są ich zalety pod względem rysunku i ożywienia. Mężem jej był malarz wenecki Zucchi. Ang. K. zmarła w Rzymie w r. 1807. Rysowała na miedzi.

14. **Chrystus i Samarytanka.** Obraz ten nie jest zaciągnięty do katalogu Pinakoteki Mn. z r. 1870.

Lievens Jan. Pisze się także Livens. Urodz. w Leydzie. Uczył się u Piotra Lastmana, naśladował Rembrandta; malował dobre portrety—w ogóle należy do rzędu lepszych malarzy holenderskich. Od r. 1630 był przez trzy lata w Anglii. Nietylko malarstwo, lecz i rytownictwo uprawiał, rył nawet na drzewie. W obrazach historycznych starał się o jaknajwiększą powagę, nie przestając być jednak Hollandrem, to jest pospolitym. Obraz:

15. **Izaak błogosławiący Jakóba.** M. Berlińskie N. 807, chwalony jest przez znawców. Podobna kompozycya znajduje się w Galeryi publicznej w Warszawie.

Masaccio. Życiorys T. IV, str. 69—78. Portret przy końcu tegoż tomu.

Mieris Franciszek. Życiorys T. I, str. 89. Portret T. II.

16. **Wróżbiarka.** Obraz wspomniany w tekście pod nazwą *Kabalarcki* Galerya Drezd. N. 1465. Artysta malował go w r. 1671.

Murillo Esteban. Wzmianka Obj. T. I. Portret T. IV.

17. **M. Boska z Dzieciątkiem.** Obraz używający zasłużonej sławy, nazywany niekiedy *Madonną Sewilską*. M. Boska odznacza się wielką prostotą w całym układzie i udrapowaniu postaci; wzrok jej weselem cichem rozjaśniony, pewny a spokojny, odbija w sobie dostojność najwyższego macierzyństwa. Rysy piękne, pełne, a od wszelkiego piętna zmysłowości wolne. Oblicze idealnie scharakteryzowane, a cała postać technie błogością, jaką rzadko który talent w malarstwie religijnem, poza nastrojem pobożności, uwydatniać umiał. Murillo obraz ten malował w Sewilli. Model do Madonny wziął artysta z jakiejś znakomitości miejscowej. Gal. Drezdeńska N. 634. Kopie z tego obrazu często napotykać się dają.

Ostade Adryan. Życiorys T. III, str. 50—55. Portret T. II.

18. **Portret Matki Ostadego.** M. Berlińskie. Rysy odrażającej brzydoty.

Perugino. Życiorys T. IV, str. 103. Portret w tymże tomie.

Rafaël Życiorys T. I, str. 1—24. Portret T. IV.

19. **Madonna di Casa** (Tempi), tak nazwana od domu we Florencyi, do którego dostała się po wyjściu z pracowni Rafaëla, co przed wyjazdem jego do Rzymu nastąpiło. Rafaël jest tu już o wiele wyższym, niż w dziełach najbardziej młodzieńczej swej epoki, kiedy jeszcze pod wpływem Perugina, Pinturicchia i wzorów sztuki umbryjskiej i marchijskiej zostawał. *Madonna di Casa* odznacza się pełnością kształtów, a Dzieciątko doskonale rysowane — twarz ma silnie i powabnie bardzo ożywioną. Obraz długi czas był w poniewierce na dawnym swem miejscu w domu Tempich. Przed pięćdziesięciu laty dopiero wydobyto go z zapomnienia. Malowany na drzewie. Pinakoteka Mn. Cab. N. 16.

Rembrandt. Życiorys T. I, str. 25—34. Portret własny z M. Berlińskiego w tym samym tomie.

20. **Matka Rembrandta.** Portret z r. 1639—areydzioło; piękna czcigodna starość. Belweder 1 sala niderlandzka.

Ruysdael Jakób. Życiorys T. III, str. 1—8. Portret tamże.

21. **Klasztor.** Widok doliny z architekturą i całym ożywieniem włoskiem. Pejzaż wysoko ceniony. Ruysdael stworzył w nim daleką perspektywę, jakiej wprowadzać do utworów swoich nie miał zwyczaju. Gal. Drezdeńska N. 1443.

Snyders Franciszek. Wzmianka i portret T. II.

22. **Dzik rozjuszony**

23. **Walka niedźwiedzia z psami** pierwszy obraz w Pinakotece Mnichowskiej, drugi w M. Berlińskim (Nra 317 Sal i 974) — oba ukazują bardzo wyraźnie talent Snydersa w odtwarzaniu życia i form zwierzęcych.

Teniers Dawid (młodszy). Życiorys T. I, str. 74—77. Portret T. I.

24. **Izba wiejska** (w Niderlandach).

25. Wesele chłopskie.

Oba obrazy z Belwederu (Sala Teniersa). Szczery humor, plastyczne przedstawienie tak martwej natury, jak i charakterów ludzkich — zalecają te utwory najbardziej *flamandzkiego* z malarzy flamandzkich.

Terburg Gerard. Życiorys T. III, str. 75—77. Portret tamże.

26. Ordynans.**27. List.****28. Dziewczyna pisząca list.****29. Napomnienie ojcowskie.**

Wszystkie te cztery obrazy mają przedstawiać momenta z jednego i tego samego wydarzenia: serdecznych stosunków córki mieszczańskiej z jakimś oficerem, może podkomendnym ojca, również wojskowo służącego. W pierwszym obrazie zakochany wysyła list do swego bożyszcza, w drugim bożyszcze list przyjmuje, w trzecim udziela odpis, w czwartym wreszcie, gdy się rzecz wydała przed rodzicami otrzymuje napomnienie. Do tej całości ma należeć jeszcze piąty obraz w Hadze przedstawiający parę zakochaną, Czy Terburg miał istotnie na myśli wytworzenie takiego cyklu obrazów potocznych, konwersacyjnych—o tem wątpić wypada, przeczyć temu jednak stanowczo nie można. Zresztą kwestya to mniejszej wagi, bo przedmiot nie jest ani historycznym, ani filozoficznym lub religijnym, a wszystkie cztery obrazy odznaczają się tem głównie, że są dobrze malowidłami. Treść ich jak w ogóle w obrazach T. małe ma znaczenie w obec piękna czysto-malarskiego. Domniemanie jedności wewnętrznej wszystkich czterech kompozycji słabnie w obec tej okoliczności, że też same postacie w niezmiennych rolach swych występujące, nie mają tych samych ciągle rysów, jakby być powinno, gdyby artysta chciał opowiedzieć jeden wypadek, w kilku tego momentach. Obrazy powyższe rozdzieliły pomiędzy siebie cztery główne galerie niemieckie: *Ordynans* znajduje się w G. Drezdeńskiej (N. 1242), postać główna najlepiej w nim wykończona; *List*—w Pinakotece (N. 470 Cab.); *Dziewczyna pisząca list* — w Belwederze (Gab. zielony—w katalogu z powodu słabszego wykonania nie jest podany za oryginalne dzieło T.); wreszcie *Napomnienie*—w M. Berlińskim (N. 791). Obraz ten ma największą wartość. Oryginał pierwotny w stanie zniszczonym znajduje się w Amsterdamie; obraz M. Berlińskiego jest podobnie jak i przechowywany w Bridgewater. Gal. powtórzeniem tego pierwotworu. Za studium przedwstępne do tego obrazu uważają N. 1245 G. Drezd.

Tiarini Aleksander (1577—1668), urodzony w Bolonii i tamże osiadły; początkowo uczył się we Florencji, później u Ludwika Caracci. Jest wybitniejszym talentem ze szkoły bolońskiej—nastrój jego poważniejszy niż Guido Reniego, którego wpływ na T. zaznaczonym jest przez historyków sztuki. Dzieła znajdują się głównie w Bolonii, najwięcej jest religijnych. Artysta pracował wiele po miastach północno-i środkowo-włoskich. Był za życia wielce cenionym przez znawców. Sztuka jego jest chłodną, wypracowaną i mało do duszy przemawia.

30. Tankred. Nazwa obrazu niewłaściwa. W istocie przedstawioną jest na nim Armida, przy pomocy nimf broniąca olbrzymiego drzewa, które Rinaldo ściąć zamierzył. Na stalorycie nie widać miecza rycerza. Bardzo dobre oświetlenie—pięknie też zarysowane ciało Armidy. Pinakoteka Mn. N. 433.

Vasari Giorgio (1512—1571). Portret przy końcu tomu. Historyk sztuki włoskiej, malarz i architekt. Urodził się w Arezzo, z rodziny oddawna tam osiadłej. Pradziad jego *Lazarz Vasari* (1380—1452) był malarzem i współpracownikiem Borghesego (ob. tekst). Młody Jerzy uczył się u Andrzeja del Sarto i Michała Anioła; później po upadku Florencji, protegowany przez rodzinę panującą, udał się do Rzymu na studiowanie dzieł wielkich mistrzów. Wytworzył sobie styl eklektyczny i choć widocznie w tem, co napisał, nie był nader serdecznym dla Michała Anioła, najwięcej jego naśladować się starał, szczególnie w freskach, z których najznakomitsze w Palazzo Vecchio wykonał na żądanie Medyceuszów. Obrazy olejne Vas. znajdują się w galeriach środkowo-włoskich i w kilku kościołach. Tworzył je artysta w wielkiej ilości—nie zawsze w pożądanym stopniu wykończenia. Do fresków miał szczególne zamiłowanie i zamałowywał nawet dawniejszych mistrzów utwory, gdy mu miejsca wolnego zbrakło. Jako architekt wznosił kilka okazałych gmachów we Florencji; według jego pomysłów zbud-

wano gmach Uffizjów i kopułę kościoła M. Boskiej dell' Umilita. — Ważniejszą od roli artystycznej jest działalność Vas. na polu dziejopisarskim. On zebrał większą część kronik dawnych, podania żywe, oraz wiadomości z własnych stosunków i doniesień osób trzecich o współczesności i szczególnie dla epoki Trecentystów, dzieło jego służy do dziś dnia za podstawę wszelkich badań. Niezmierna, choć niedosć głęboka, raczej na zewnątrz rozpościerająca się pracowitość i pamięć znamionuje Historję Vasarego. Dzieło ułożone w formie pojedynczych biografii sięga pierwszych czasów sztuki, nie ogranicza się do Włoch i traktuje o o wszystkich trzech rodzajach pięknostwa opartego na rysunku. Pierwsze wydanie wyszło w r. 1550 we Florencyi; w ośm lat później autor znacznie je, więcej niż w trójnasób, rozszerzył, portretami artystów wzbogacił i wydał pod tytułem: „Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti“. Najnowsze i najlepsze wydania (było na początku tego wieku jedno w Medyolanie), dokonał Le Monnier we Florencyi. Dołączone komentarze, w których współdziałał Milanesi, objaśniają i poprawiają dzieło. Te biografie stanowią główne źródło do historyi sztuki we Włoszech. Nie wszystko w nich jest szczerą prawdą; znać, że V. wiele chwycił na gorąco, ale widać także, iż trudności samego przedmiotu kępowały go i przy ówczesnym stanie nauki, przy odosobnieniu, w jakim pracować musiał, niedoświadczalnie skazywały pracę jego na niedokładność. — Liczne podania jego, tak o ludziach, jak i o dziełach okazały się w świetle nowożytnej krytyki błędnymi. Najwięcej w nowszych czasach wzruszyło je dzieło o sztuce włoskiej Crowego i Cavalcasellego (w tłumaczeniu niemieckim z angielskiego w roku 1869), ale i ci dwaj zasłużeni i sumienni historycy sztuki nie są wolni od pomyłek, uprzedzeń i domniemań. — W każdym razie dzieło Vasarego, przez sam obszar faktów przekazanych pamięci ludzkiej, zasługuje na nazwę dzieła pomnikowego.

Velasquez (Don Diego). Wzmianka w obj. do T. II.

31. **Portret Filipa Czwartego**, króla Hiszpanii, miłośnika sztuk pięknych, protektora Rubensa i samego artysty, którego ten portret jest dziełem. O doskonałości portretów Velasqueza mieliśmy, już sposobność wspominać. Belweder sala VII Wenetowie i Hiszpanie.

Veronese Paolo. Życiorys T. II, str. 91—97. Portret T. III.

32. **Mars i Minerwa**. Bogini mądrości uzbraja bożka wojny. Obraz nieco manierowany. M. Berlińskie N. 309.

v. d. **Werff** Adryan. Wzmianka obj. do T. II. Portret T. III.

33. **Zabawy Młodości**. Jeden z najlepszych utworów tego malarza, w którym przez grube mgły realizmu holenderskiego przebija promień idealnych aspiracji, z zapatrzenia się na wzory sztuki włoskiej wyniesionych. Pinakoteka Mnichowska.

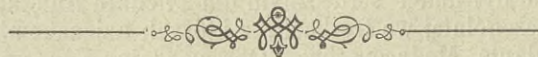
v. d. **Weyden** Rogier (starszy). Życiorys T. III, str. 92. W zbiorze niniejszym podane są staloryty z dwóch obrazów Rogiera v. d. W. zaliczanych do rzędu jego najlepszych utworów. Oba znajdują się w Belwederze, w drugiej sali szkół staro-niderlandzkich. Patrząc na nie chciałoby się nie wierzyć, że mogły powstać już XV wieku, t. j. w epoce w której działał artysta.

34. **Matka Boska** Posilająca, z koroną złotą na głowie, w ozdobnej framudze z posażkami A dama i Ewy. Wyraz twarzy uczuciowy, szlachetny, tęskny, rysy piękne. Pędzel bardzo delikatny.

35. **Ś: Katarzyna** z mieczem w ręku na tle pejzażu.

Wouerman Filip. Życiorys T. III, str. 58—65. Portret w tymże Tomie.

36. **Sianozbiór**. Piękny utwór tego malarza wdzięku i najszlachetniejszego może realisty z pośród Holendrów. Odnacza się doskonałemi przymiotami pędzla.



SPIS ŻYCIORYSÓW

pomieszczonych w IV^m TOMIE MUZEUM.

[Sztuka malarska we Włoszech przed Rafaelem].

Upadek i trwanie w XIII wieku . . . str. 1	
Cimabue „ 8	
Duccio di Buoninsegna „ 10	
Giotto „ 16	
<i>Uczniowie i następcy Giotta: malarze XIV wieku (Trecentisti) „ 30—58</i>	
Charakterystyka ogólna „ 30	
Aldighiero da Zevio „ 55	
Berna da Siena „ 50	
Gaddi Taddeo „ 39	
Jacopo d' Avanzo „ 55	
Giotto „ 41	
Lorenzetti „ 49	
Orcagna „ 41	
Simone di Martino (Memmi) „ 47	
Spinello „ 53	
Starnina „ 44	
<i>Malarze XV w. (Quattrocentisti): (58—106).</i>	
Fra Angelico str. 58	
Gozzoli Benozzo „ 64	
Gentile da Fabriano „ 66	
Masaccio „ 69—78	
	<i>Uczniowie i następcy Masaccia:</i>
	Charakterystyka ogólna „ 78
	Bartolomeo (Fra) „ 90
	Borghese „ 84
	Botticelli „ 95
	Corradini „ 89
	Florenckie malarstwo „ 92
	Francia „ 101
	Ghirlandajo „ 97
	Lippi (Fra) „ 94
	Lippi Filippino „ 96
	Mantegna „ 100
	Melozzo „ 88
	Perugino „ 103
	Pier di Cosimo „ 91
	Rosselli „ 90
	Santi Giovanni „ 89
	Sieńskie malarstwo „ 99
	Signorelli „ 85
	Squareione „ 100
	Verrocchio „ 96
	Weneckie malarstwo „ 102
	Zingaro „ 103

SPIS ALFABETYCZNY 12 PORTRETÓW

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

1. Andrea del Sarto (1478 lub 88—1530) szkoła florencka
2. Chodowiecki Daniel (1726—1801) pod wpływem niemieckim.
3. Claude Lorrain (1600—1682) szk. francuzko-rzymska.
4. v. Eyck Bracia (1366—1426 Hubert. 1390—1443 Jan) „ Niderlandzka.
5. Giotto di Bondone (1276—1336) Odnowiciel malarstwa we Wł.
6. Giulio Romano (1492—1546) szkoła rzymska.
7. Holbein Hans (1495—1513) „ niemiecka.
8. Masaccio (1401/2—1428/43) „ florencka.
9. Murillo (1618—1682) „ andaluzyjska
10. Perugino [Vannucci] (1446—1524) „ umbryjska.
11. Rafael (1483—1520) Uwieńcza odrodzenie sztuki.
12. Vasari Giorgio (1512—1574) wpływ M. Anioła i Rafaela.

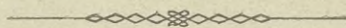
(1) Każdy z wyliczonych tu artystów otrzymał bądź życiorys w tekście, bądź też krótką wzmiankę w objaśnieniach na początku tomu. Portrety powinny być oprawione we wskazanym tu porządku, na końcu tomu, po tekście.

SPIS 36 STALORYTÓW POMIESZCZONYCH W TOMIE IV^m MUZEUM


ułożony porządkiem alfabetycznym nazw Obrazów.

NUMERA PRZY NAZWACH ODSYŁAJĄ CZYTELNIKA DO OBJAŚNIEŃ NA POCZĄTKU TOMU.

<p>1. Amor—v. Dyck Nr. 9</p> <p>2. Chr. cierniem ukoronowany—Guercino „ 11</p> <p>3. Chrystus i Samarytanka—Kauffmann . „ 14</p> <p>4. Dürer—portret własny, A. Dürer . . . , 8</p> <p>5. Dziewczyna pisząca list—G. Terburg . „ 28</p> <p>6. Dzik rozjuszony—Fr. Snyders „ 22</p> <p>7. Filip IV, portret—Velasquez „ 31</p> <p>8. Hieronim Ś-ty—Domenichino „ 6</p> <p>9. Izaak błogosławiący Jakóba—J. Lievens „ 15</p> <p>10. Izba felczerska—Brouwer „ 4</p> <p>11. Izba wiejska—D. Teniers „ 24</p> <p>12. Jakób i Rachela—Giorgione „ 10</p> <p>13. Katarzyna Ś-ta—R. v. d. Weyden . „ 35</p> <p>14. Klasztor—J. Ruysdael „ 21</p> <p>15. Laban z rodziną—Berchem „ 3</p> <p>16. List. G. Terburg „ 27</p> <p>17. Madonna di Casa—Rafael „ 19</p> <p>18. Mars i Minerwa—P. Veronese . . . „ 32</p>	<p>19. Matka Boska—Murillo Nr. 17</p> <p>20. Matka Boska --R. v. d. Weyden . . „ 34</p> <p>21. Matka Rembrandta—portr. Rembrandt „ 20</p> <p>22. Matka Ostadego—portret, A. Ostade „ 18</p> <p>23. Morett sir Thomas—portr. Holbein mł. „ 13</p> <p>24. Najświętsza Panna—Andrea del Sarto „ 1</p> <p>25. Napomnienie ojcowskie—G. Terburg . „ 29</p> <p>26. Ordynans—G. Terburg „ 26</p> <p>27. Pan Jezus—C. Dolci „ 5</p> <p>28. Przy gitarze—K. Bega „ 2</p> <p>29. Pustelnik—G. Dow „ 7</p> <p>30. Sianozbiór—F. Wouverman „ 36</p> <p>31. Tankred—A. Tiarini „ 30</p> <p>32. Walka niedźwiedzia—F. Snyders . . „ 33</p> <p>33. Wesele chłopskie—D. Teniers młodszy „ 25</p> <p>34. Wniebowzięcie M. B.—Guido Reni . „ 12</p> <p>35. Wróżbiarka—Fr. Mieris „ 16</p> <p>36. Zabawy młodości—A. v. d. Werff . . „ 33</p>
---	--



Sprostowania.

- Tom I.** *Str. 31 w 17 w. od góry:* Eckhout zamiast Eckout. *Str. 31 w. 21:* Ścięcie Ś. Jana, „*Staalmeesters*“ (syndycy jakiegoś cechu kupieckiego, domyślnie sukienniczego), *Abrahama i Agare.* *str. 39 w. 4:* po wynalazku van Eycków.
- Tom II.** *str. 3 w. 25 i 6:* kronika znakomitszych (più eccellenti) malarzy etc. *str. 11 w. 19 i 20:* przedstawia syna Jessego, jako młodzieńca, w stojącej postawie, gotującego się do walki. *str. 34, w. 33:* kardynałem Polo, poetą Caro. *str. 39 w przypisku:* w pięćdziesiątym roku życia *str. 57 w. 13;* Dyaneę ciągnioną na wozie greckim przez psy. *Parę razy w tym tomie* nazwisko Daniele da Volterra.
- Tom III.** *str. 63 w. 25* zamiast „*epoce*“: *nauce.*
- Tom IV.** *str. 26 przypisek* zamiast dat 1306 i 1307, powinny być 1336 i 1337.
-
- 

MUZEUM BERLIŃSKIE.



ANDREA DEL SARTO pinx

A. H. PAYNE sc.

N. PANNA Z DZIECIĄTKIEM JEZUS.

MUZEUM BERLINSKIE.

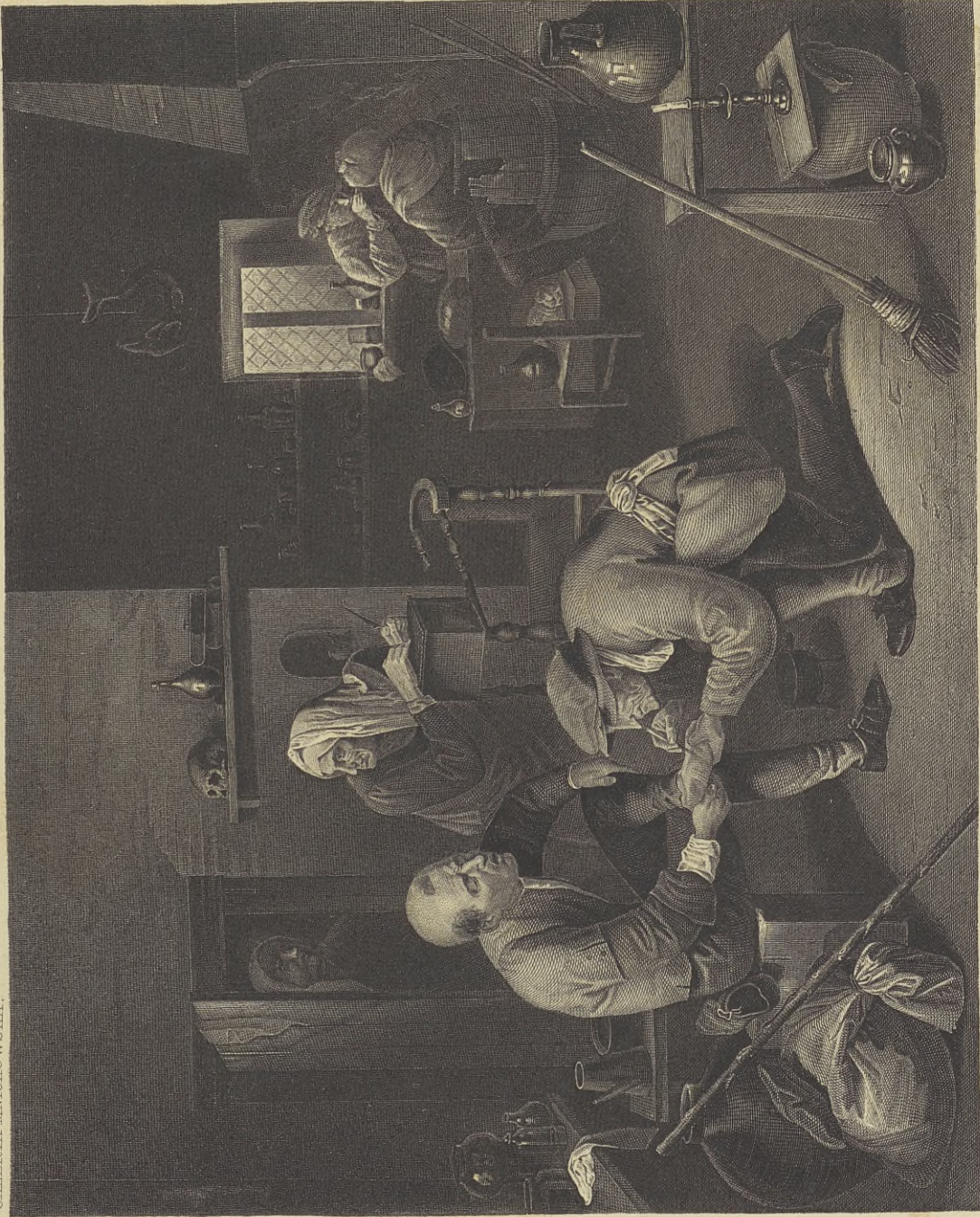


KORNELIS BEGA pinxt

A.H. PAYNE sc.

PRZY GITARZE.

GALERIA MNICHOWSKA.



W. H. WOOD

BRONZE, 1864

IZBA FELCZERSKA.

GALERIA DREZDENSKA.

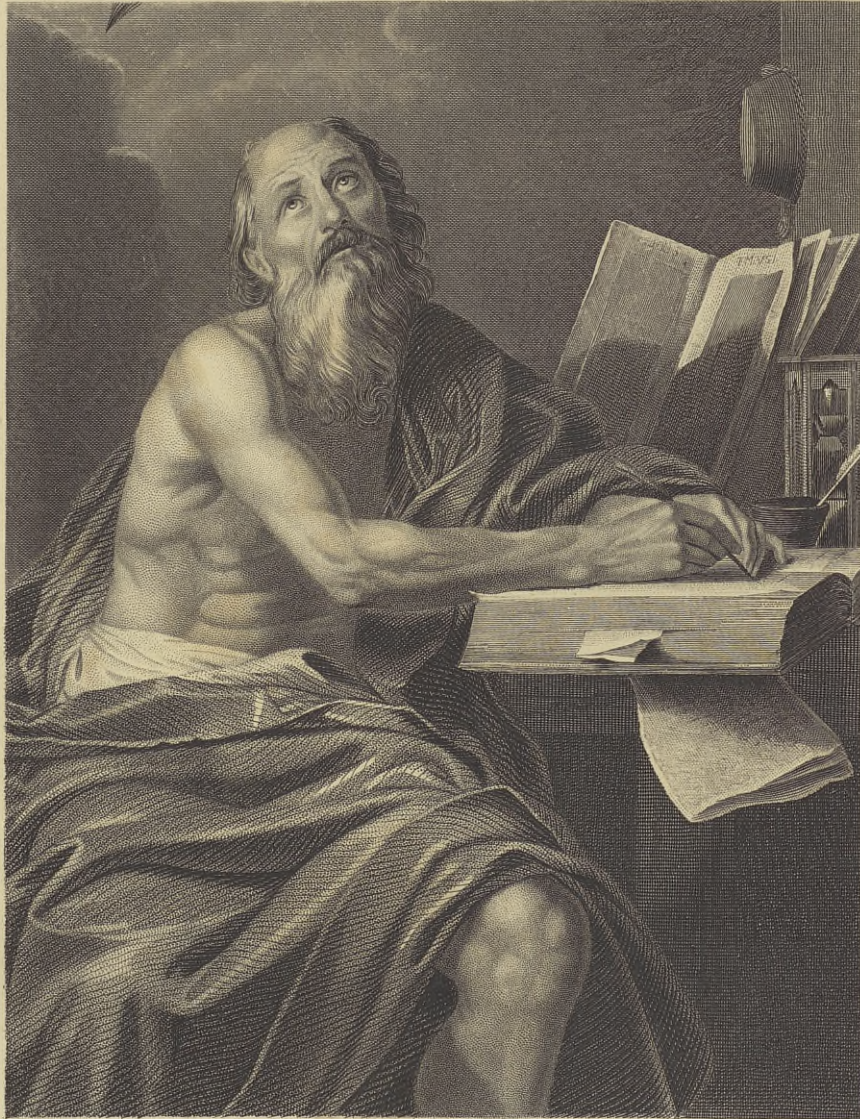


C. DOLCI P.

D. J. POUND SC.

P. JEZUS.

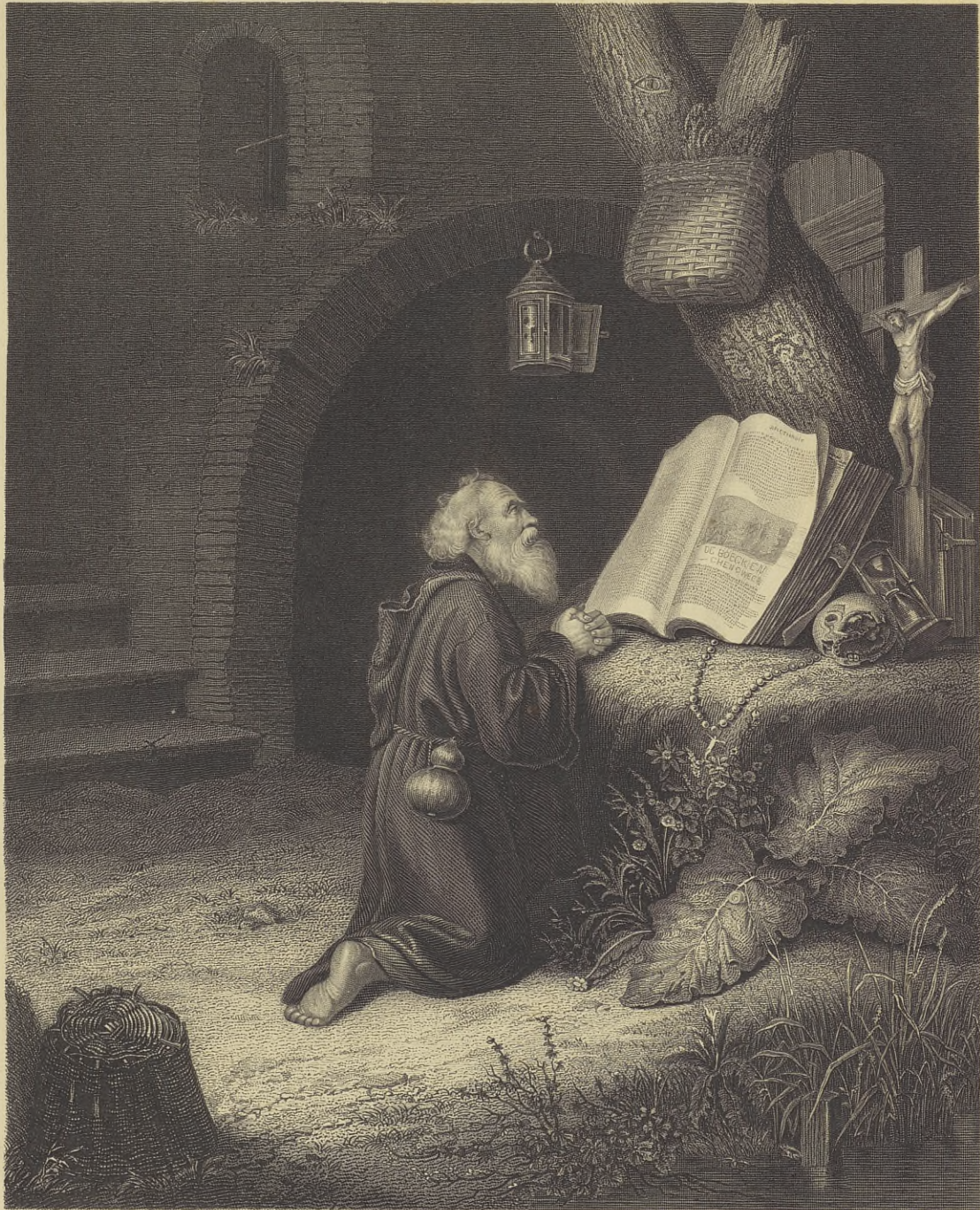
MUZEUM BERLIŃSKIE



DOMENICHINO p^t

A. H. PAYNE sc.

Ś. HIERONIM.



G. DOW p^t

A. H. PAYNE sc.

PUSTELNIK.

GALERIA MNICHOWSKA



A. DÜRER P.

W. FRENCH SC.

A. DÜRER.

GALERIA CZERNINA W WIEDNIU.



ANTON VAN DYCK pinxt

A.H. PAYNE sc.

AMOR.

GALERIYA DREZDENSKA.



JAKÓB I RACHELA.

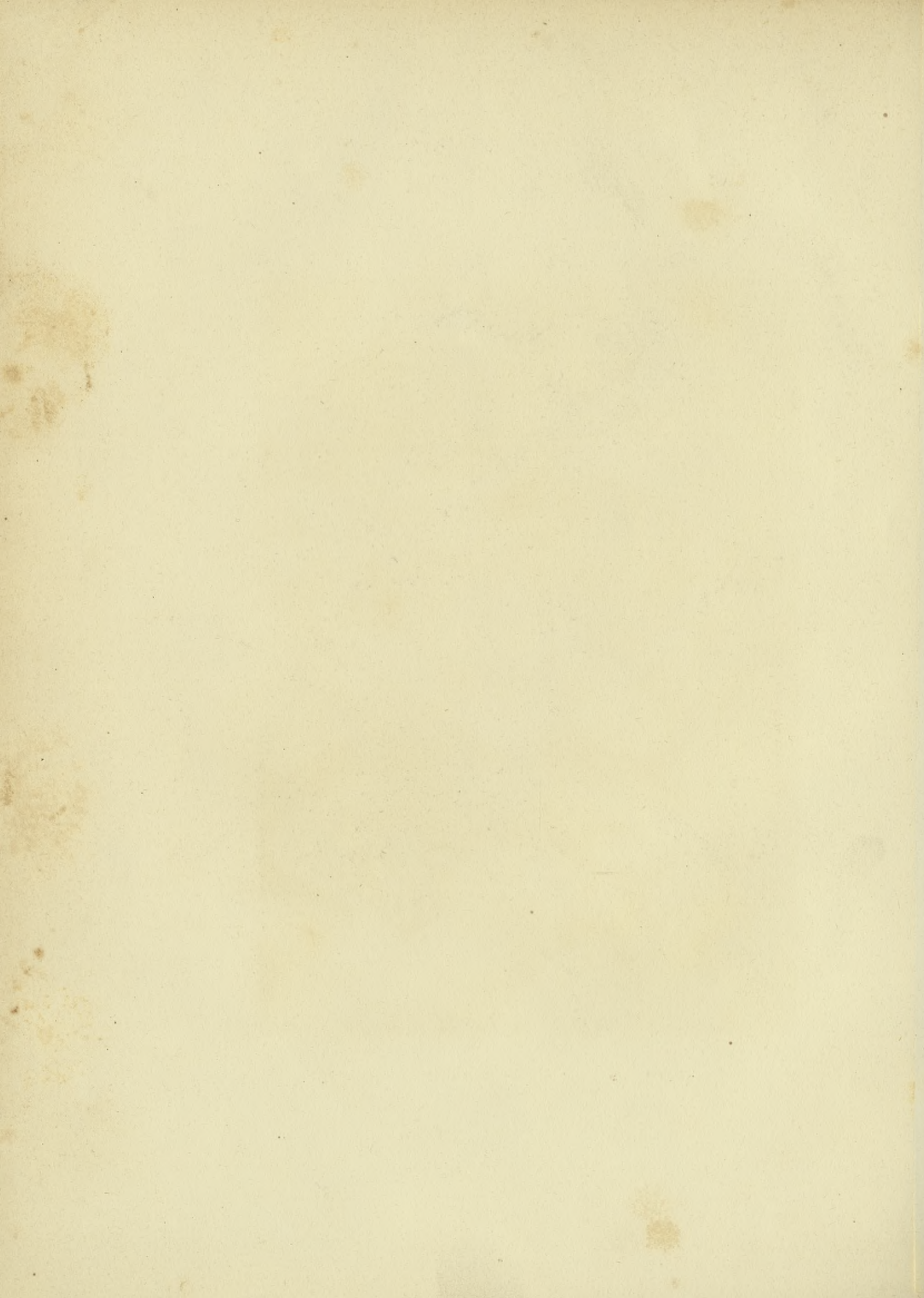
GALERIA MNICHOWSKA



W. FRENCH SC.

GUBRINO pinx.

CHRYSTUS CIERNIEM UKORONOWANY.



GALERYA MNICHOWSKA.



GUIDO RENI pinx.

V. FRENCH sc.

WNIEBOWZIECIE.

GALERIA DREZDEŃSKA.



H. HOLBRIN D.J. pinx^t

SCHULTHEISS sc.

HUBERT MORETT.

GALERIYA MNICHOWSKA.



ANSELMO KALFFMANN F.

MERKELI SC.

CHRYSTUS I SAMARYTANKA.

MUZEUM BERLINSKIE



A. H. PAINÉ SC.

JAN LIVENST. P.

IZAAK BŁOGOSŁAWIĄCY JAKÓBA.

GALERYA DREZDEŃSKA.



FR. v. MERRIS p^t

A. H. PAYNE sc.

WRÓŻBIARKA.

GALERIA DREZDEŃSKA.



MURILLO p.

D.J. POUND sc

MATKA BOSKA Z DZIECIĄTKIEM.

MUZEUM BERLINSKIE.



ADRIAN v OSTADE pinxt

W. FRENCH SC.

MATKA MALARZA OSTADEGO.

GALERIA MNICHOWSKA.



RAPHAEL SANZIO pinxt

C. EULENSTEIN sc.

MADONNA DI CASA RAFAELA.

BELWEDER.



REMBRANDT VAN RYN pinx.

W. FRENCH sc.

MATKA REMBRANDTA.

GALERYA DREZDEŃSKA



T. HEWOOD SC.

J. RUISDAL F.

KLASZTOR.

GALERIA MNICHOWSKA

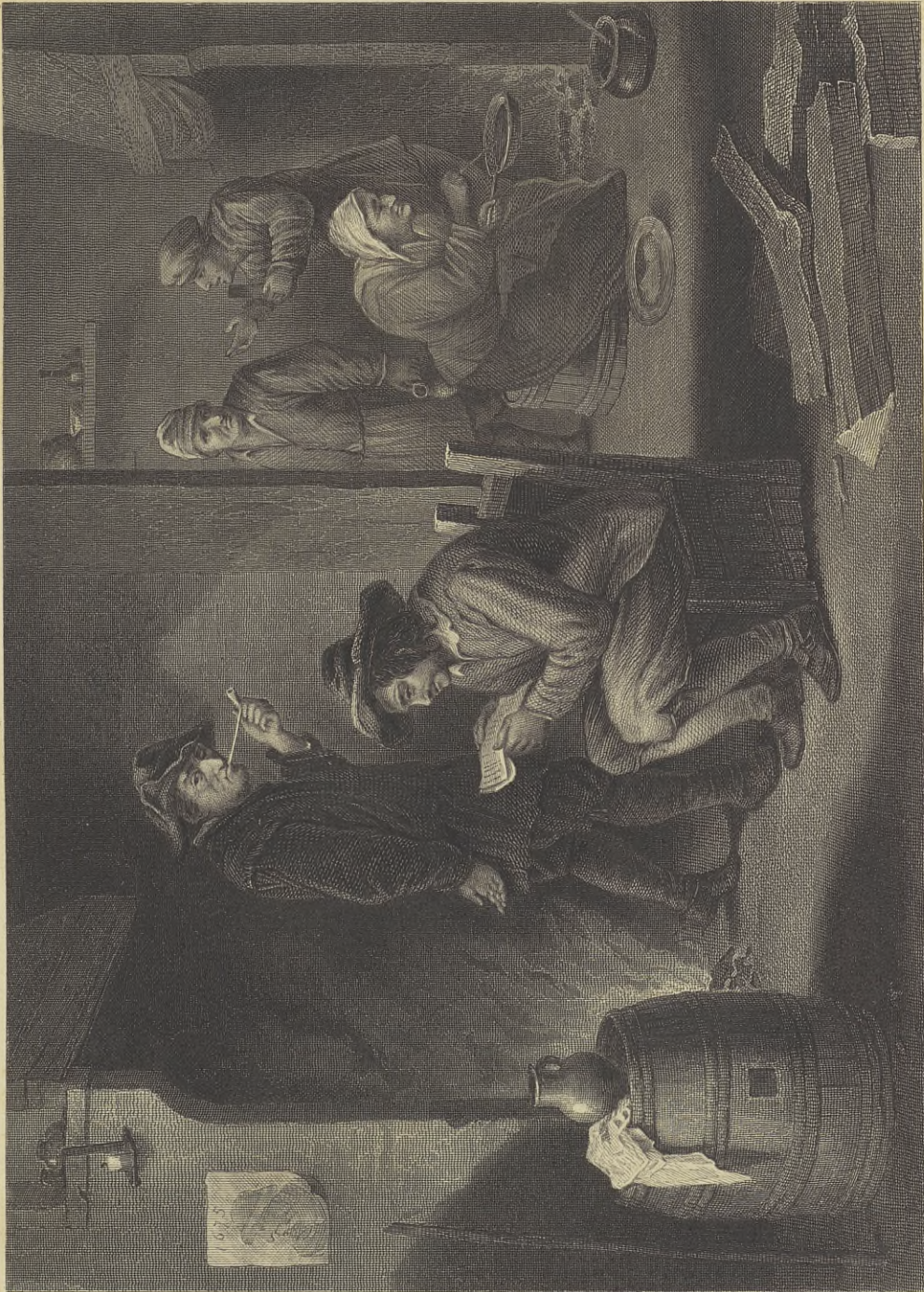


DE. GARDIER SC

F. SNYDERS P.

DZIK ROZJUSZONY.

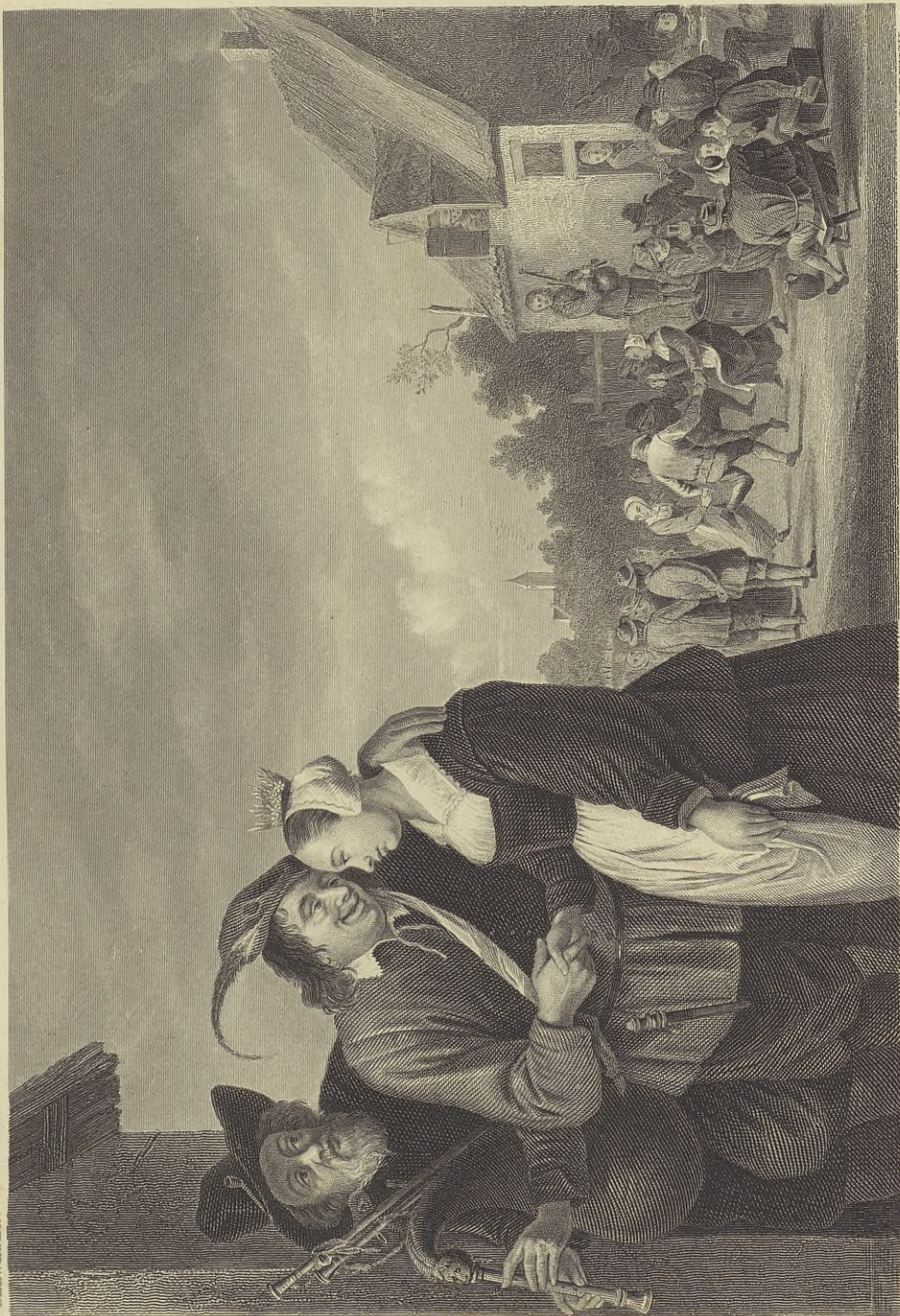
BEIWEDEK.



DAVID TENIERS D.J.F.

IZBA WIEJSKA W HOLANDYI.

BELWEDER



DAVID TENNERS F.

W. FRENCH SC.

WESELE CHLOPSKIE.



G. TERBURG pinxt

W. FRENCH sc.

ORDYNANS.

(Przestanie listu młotowego.)

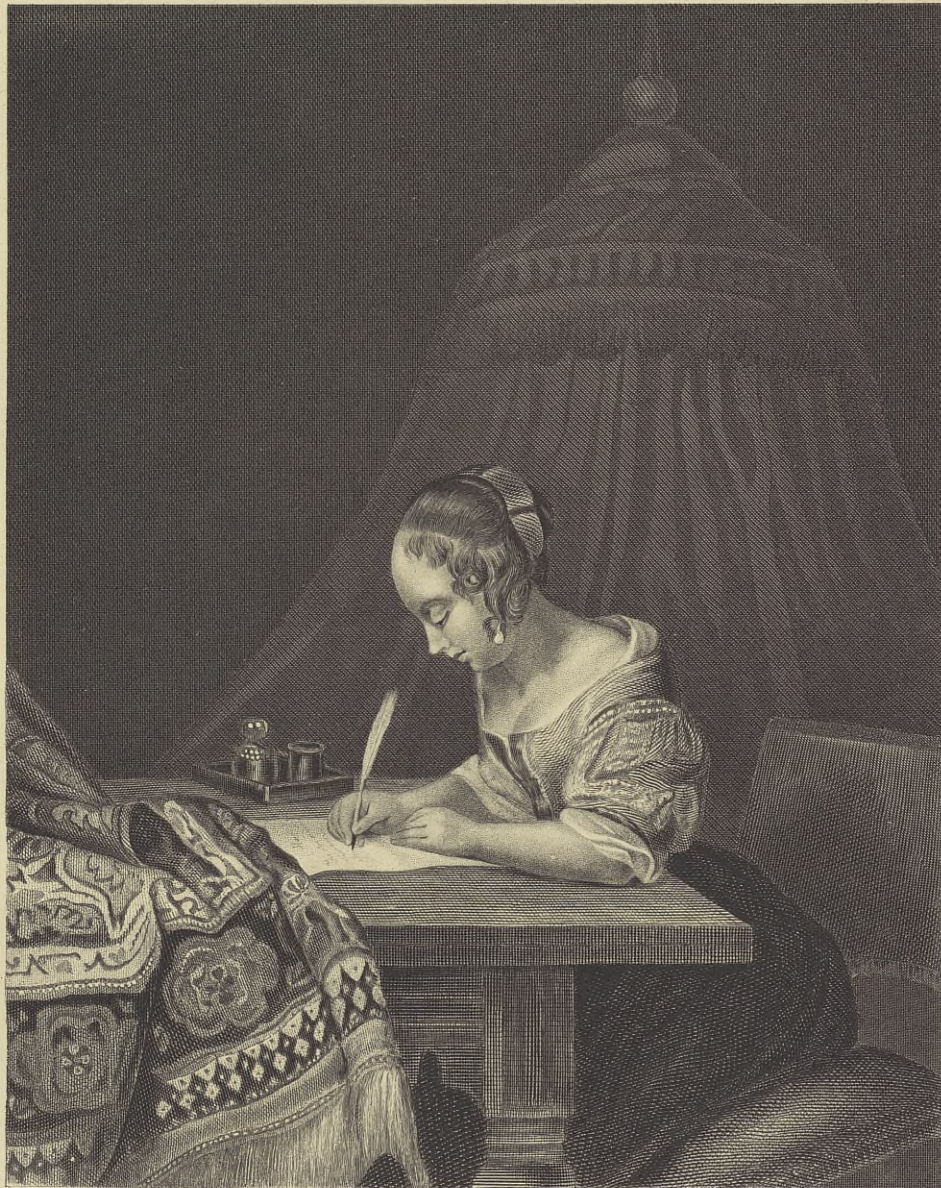


G. TERBURE p.

WALTHER sc.

LIST.
(Wzrocznie lista)

BELWEDER.



G. TERBURG p.

W. FRENCH sc.

DZIEWCZYNA PISZĄCA LIST.

(Odpowiedź.)

MUZEUM BERLINSKIE.



GERHARD TERBURG p^t

A. H. PAYNE sc.

NAPOMNIENIE OJCOWSKIE.

BELWEDER.



VILLASQUEZ p^t

W. FRENCH sc.

FILIP IV.

(Krol Hiszpaniski)

MUZEUM BERLINSKIE.



PAUL VERONESE P.

A.H. PAYNE SC.

MARS I MINERWA.



ZABAWY MŁODOŚCI.

MUZEUM BERLIŃSKIE.



WALKA NIEDŹWIEDZI Z PSAMI.

BELVEDER.



ROGIER v. d. WEYDEN p^t

W. FRENCH sc.

MATKA BOSKA.

BELWEDER.



ROGIER VAN DER WEYDEN pinxt.

W. FRENCH sc.

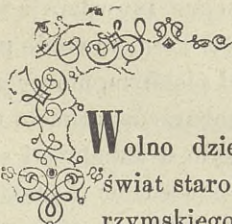
Ś. KATARZYNA.

ŻYCIORYSY MALARZY.

SZTUKA WE WŁOSZECH

PRZED

RAFAELEM.



Wolno dziejopisom błogosławić rasy nowe, za to, iż odrodziły martwiejący świat starożytny i wlały weń energię do życia; dla estetyka zburzenie państwa rzymskiego przez Germanów równoznaczne jest ze zburzeniem samej sztuki. Zestępując z ciemnych borów północy na niziny Włoch, plemiona, którym Opatrzność oddawała panowanie nad światem, przynosiły ze sobą żywioł duchowy zamarły w zbydlęconym przez Augusta, a więcej jeszcze przez jego następców, Rzymie; przynosiły wolę czynną i przywiązanie do życia i młodzieńczy dla niego zapal— a tego wszystkiego nie było już oddawna ani w Grecyi, ani w Italii. Pretoryanie i Imperatorowie rzymscy zamordowali starożytność. Do odrodzenia świata potrzeba było nowej zasady politycznej, zgodnej z wygłoszoną na polach Judei nową zasadą religijną. Ponieważ w dziejach nie można wracać się poza rzeczywistość w hipotezach przyczyn i skutków, musimy zatem w najściu plemion germańskich na świat dawny upatrywać jedyną formę przejawienia się sił nowych, do życia dla ludzkości niezbędnych i z tego względu wędrówki narodów i upadek Rzymu przedstawiają się dla ogólnej kultury jako dobrodziejstwo. Inaczej wszakże odbiło się wielkie wydarzenie dziejowe w zakresie sztuki. Czerstwość, energia przyniesiona przez Gotów miała znaczenie swoje dla życia, nie miała

go dla sztuki, a raczej miała ujemne: zniszczyła sztukę starożytną. Niemal jej w tem dopomogło chrześcijaństwo. Sprzysięgało się ono nieraz z barbarzyństwem na burzenie pomników. Barbarzyńcy nie szanowali pięknotworów dla tego, że ich nie rozumieli; byli w położeniu ludzi dzikich, nie mających jeszcze żadnego popędu zachowawczego, cywilizacyjnego. Chrześcijanie znowu, a raczej kierownicy spraw chrześcijaństwa, obawiali się w sztuce tradycyi pogańskich. Najpiękniejsze utwory były w ich oczach tylko bałwanami, które obowiązek sumienia burzyć, pod gruzami grzebać nakazywał (1). Wyprawiano Bogu chrześcijańskiemu wielkie całopalenia z tego, co Bogu właśnie najmiłszemu zawsze było—z dzieł piękna. Pozbywano się samowolnie niesłychanie ważnego czynnika cywilizacji, a chciano tę cywilizację odradzać; nakładano odrazu pęta na ducha ludzkiego; wprowadzano systemat, którego uwieńczeniem w sferze myśli jest scholastyczność, w sferze ideałów widomych zupełny, ośm wieków trwający, upadek sztuki, w sferze życiowej wreszcie—walka miecza z pastorałem i towarzyszące jej zgorzenia. Od barbarzyńców germańskich z V wieku nikt nie wymaga, aby byli ze sobą przynieśli własne zamiłowanie, własną zasadę odczuwania i odtwarzania piękna, własne formy i filozofię sztuki. Można dziś wszakże na sądzie historii oskarżyć ich o to, iż nie uszanowali pracy tych, których stracali z piedestału świata.—Usiłowania Teodoryka W. znamionujące wyższość tej niepospolitej natury, nie osiągnęły skutku. Duch zniszczenia rozpasywał się jeszcze za Longobardów. Przywtarzała mu na wschodzie działalność obrazoburców i zupełna pogarda dla sztuki uważanej samostnie od symbolów, od pojęć i wierzeń religijnych. Tę pogardę posuwano do tego stopnia iż znaleźli się ojcowie kościoła (Justyn, Bazyli, Cyryll), którzy dla oblicza chrystusowego przepisywali kanoniczny obowiązek brzydoty. Viardot przytacza piękne, prawdziwie starożytne zdanie poganina Celsa, który pisząc o opiniach panujących w kościele co do piękna fizycznego w Chrystusie—z tryumfem wołał: „Chrystus nie był pięknym, mówicie— a więc nie był Bogiem“. Półtora-wiekowe blisko panowanie obrazoburców usunęło resztę posągów greckich, zdławiło resztę natchnień dla piękna, zniszczyło w zupełności styl i pozbawiło sztukę wszelkiej treści. „*Vacuum et inane*“ trzeba było powiedzieć o pięknostwostwie ówczesnem. Kiedy Bazyli Macedończyk w drugiej połowie IX w. usunął zasłepienie religijne z programatu rządów i zaczął karać tych, coby burzyli obrazy i posągi, kiedy zdawało się, że nastanie epoka odrodzenia sztuki—wtedy już duch był zupełnie zdławionym, niezdolnym do wpatrywania się w piękno, do pojmwania go i urzeczywistniania w kształtach widomych. Sztuka po dniach starożytnych istnieć przestała na wschodzie i nigdy się już więcej nie odrodziła.

Tak to młotem podwójnego barbarzyństwa porażone, piękno starożytne zniknąć musiało i w pomnikach swoich i w żywym działaniu. Począwszy od IX wieku, malowano na

(1) Los niekiedy dziwnie był niesfornym i mściwym. Statua bronzowa w kościele Ś. Piotra w Rzymie, jest posągiem pogańskiego Jowisza.

wschodzie obrazy i przyozdabiano różne kodeksa religijne małowidłami, wykonywano świetne mozaiki; ale wszystko to były objawy ducha niedołęznego, spętanego, niewolniczo przykutego do religii, z tej strony mistycznej, która najmniej zawsze właściwą bądzie dla sztuki. Tam gdzie Chrystus musiał być brzydkim, Matka Boska piękną być nie mogła. Liczne obrazy przypisywane Ś. Łukaszowi, w liczbie do dwudziestu po świecie rozrzucone, powstały właśnie na wschodzie w epoce upadku sztuki. Postać człowieka w ówczesnej sztuce jest uosobieniem brzydoty kształtów i wyrazu, uosobieniem ograniczenia duchowego, niezręczności, bezwładności, zaprzeczeniem życia, piękna i prawdy. W dogmacie, który narzucono artystom, leżało unikanie zarysów draperyami nie okrytych; zawieszano też draperye w obrazach aż do potworności. Z nad wzgórza wydętego draperyami wystawały chude, trójkątne oblicza — z oczyma skośnemi, z typem głupowatym, niemrawym, któremu dano nazwę hieratycznego. Do kompozycyi nie obierano wcale tak bogatego materiału religijnego, jaki daje Pismo Święte, nowy testament. Wyjątek czyniono tylko dla Męki Zbawiciela, Narodzin i Hołdu Trzech króli. Były to przedmioty najbardziej uczuciowości religijną podniecające. Ikonografia tej sztuki wschodniej od IX do XIII wieku, jest bardzo ciekawą. W Narodzinach Dzieciątka Jezus znajduje się w dwóch postaciach. Nie miano wyobrażenia o jedności kompozycyi, nie łamano przedmiotu pod prawa sztuki, ale przeciwnie, przedmiot, nieporządnie wysnuwający się, narzucano na twórczość niby pokrywą, aby jej nie pozwolić na szersze rozpostarcie się. W Ukrzyżowaniu u ramion krzyża zawieszano aniołów, u góry Ojca przedwiecznego z uwidomionem błogosławieństwem w ustach, do prześcieradła w pas zwiniętego podobnem; nad ramionami z jednej strony słońce, z drugiej księżyc z obliczami ludzkimi i odpowiedniami napisami. Pod krzyżem Matka Boska i Jan Święty; Licyniusz centuryon i tradycyjni żołnierze rzymscy i jeden bok przebity. Czasami upostaciowany był stary zakon ustępujący przed nowym, zwyciężkim. Jednostajna osnowa kompozycyi powtarzała się przez wieki; nie nie powstawało nowego. Malarstwo i fantazyja artystów urobionemi zostały według kanonów. Sztuka zamieniła się w rzemiosło. Nie znano perspektywy, światłocienia, rysunku.—Postacie ludzkie przerażały brzydotą swoją, szklannemi oczyma, płaskością swych oblicz. Wynaleziono sposób dziwaczny malowania kreskowanego, które okrywało postać prążkami, czyniąc z człowieka to, czem jest zebra w stosunku do konia. Tego sposobu przeniesionego do Włoch używano jeszcze w początkach XIV w. Pracownie artystyczne w Konstantynopolu i na górze Athos przypominały dzisiejsze nasze warsztaty częstochowskie, trewirskie i paryżkie.

Sztuka pierwotnych czasów chrześcijaństwa, aż po koniec wojen krzyżowych, przyrównaną została do produkeyi artystycznej Meksyku i Chin. Sądy tak surowe nie wydadzą się niesprawiedliwemi, gdy wnikiemy w istotę piękna, jakiego nam dostarczały ówczesne utwory. Sławione mozaiki greckie wcale pod względem artyzmu wyższemi od małowideł zwyczajnych nie były; przenosiły je tylko kunsztownością wykonania. Odznaczały się przepychem, żywemi barwami, z którymi w gorączkowym pragnieniu zbytku łączono szczerze złoto, tak jak w Rzymie na przesyt cierpiącym, znajdowano coraz to nowe formy zmysłowych rozkoszy. Te sławne mozaiki, których pełno było w kościele Ś. Zofii

w Konstantynopolu, które rozchodziły się do Włoch i innych krajów Europy, były płaskie, zgoła bez głębokości, z takimi samymi przedmiotami, o takich samych zarysach postaci ludzkiej, na jakie zdobyć się umiało właściwe malarstwo farbami wodnymi lub klejowymi wykonywane. Ani w nich typ nie jest szlachetniejszym, ani pojęcie piękna rzeczywistym. Najlepsze są w mozaikach greckich draperye i ornamenta. Przekonać się o tem można na najprzedniejszym pomniku sztuki mozaistów greckich, na *Pala d' Oro* w kościele Ś. Marka w Wenecyi.

Obok mozaik i malowideł na drzewie lub płótnie gipsowanem, wychodziły z cesarstwa bizantyńskiego rękopisy pergaminowe przyozdabiane miniaturami. Najznakomitszym z pomiędzy nich jest menolog grecki z X wieku, darowany przez Matyldę Grzegorzowi VII, znany dziś pod nazwą Watykańskiego—od miejsca, w którym go przechowują. Miniatury malowidła stosunkowo lepsze są od innych, a w nich znowu najwyżej stoją ornamenta. Panowanie tureckie a przed niem jeszcze wyprawy Dandola, Baldwina i kilkudziesięcioletnie gospodarowanie na wschodzie Krzyżowców, tak ogołociły półwysep grecki z pomników sztuki, że ich niewiele wcale zgarnąć potrafiiono, gdy się w XVI wieku duch skrzętny, do gromadzenia zabytków zwrócony, obudził. Rys powyższy daje wyobrażenie o całości pracy artystycznej na Wschodzie w zakresie malarstwa.

Séroux d'Agincourt przedsiębrał przed stu laty pomnikowy prawdziwie trud odrysowania wszystkich zabytków sztuki aż do epoki odrodzenia, w tym głównie celu naukowym, aby wykazać, iż produkeya piękna na półwyspie Apenińskim nigdy nie ustawała, i że jednym nieprzerwanym biegiem toczy się od czasów rzymskich aż do dni naszych. Jakoż na tablicach swoich nagromadził on wiele bardzo zabytków ciągłości tego pasma pięknotwórczego dowodzących, ale nie mógł postawić dowodu w wyraźnie określonych osobistościach i dziełach na to, iżby we Włoszech istniało malarstwo rodzime, mimo najazdów barbarzyńców germańskich, mimo mordów, łupieży i wojen, mimo zalewu, jakiemu ulegał półwysep od wschodu ze strony potwornego malarstwa bizantyńskiego. Napewne utrzymać można, iż od rozpadnięcia się Państwa Ostrogockiego aż do Karola W. najzupełniejsze pustkowiem zalegało dziedziny sztuki. Nie było szkół narodowych, nie było artystów, ani czasu, ani sposobności, ani ludzi do zajmowania się sztuką. Żadne imiennie wskazane pomniki nie pozostały, któreby czysto włoski charakter sztuki stwierdziły i w ogóle zabytki z owej epoki barbarzyństwa, czarnej jak noc, są bardzo nieliczne. Od IX wieku zwłaszcza, od ustąpienia ikonoklastów z rządu, rozpoczęło się oddziaływanie wschodu na zachód. Sprowadzano najpierw dzieła, później artystów, którzy osiedlając się dawali początek szkołom czysto greckim, a następnie mieszanego charakteru. Podobne szkoły istnieć musiały już w XI wieku; można się bez ubliżania prawdzie domniemywać, że niektóre bardzo stare freski około Rzymu (np. w Tre fontane), w kościele S. Stefana w Bolonii z tego wieku pochodzą. Na freskach w Tre fontane przedstawiona była historia dotacyi klasztoru i pobytu Karola W. w Rzymie. Było to więc malarstwo prawie świeckie, jakie się na wschodzie nie praktykowało. Ale z tego jedyne prawie pomnika, którego data i okoliczności powstania nie są ściśle wiadome, nie wolno wyprowadzać tego

wniosku, że we Włoszech podczas czarnej nocy barbarzyństwa istniała samodzielna sztuka z piętnem wyrabiającej się nowej narodowości (1).

Istnienia ciągłych stosunków między wschodem i zachodem od XI w. dowodzą nie tylko pozostałe we Włoszech pomniki stylu czysto-bizantyńskiego, ale nadto jeszcze i nazwiska artystów, którzy z Konstantynopola przynosili pędzle swoje na półwysep apeniński, zakładali tu pracownie i niejako kolonizowali się w kraju, który im dawał zarobek. Taką kolonią grecką było zbiorowisko licznych pracowni na wyspie Murano w Wenecyi powstałe zaraz po wojnach krzyżowych. Z niego rozchodził się artyzm bizantyński na Włochy północne tak w dziełach jak i w artystach. Na południu podobna rola dostała się w Otranto rodzinie greckiej Bizamanich. Nazwisko to spotykamy już w XII w. Kolonia w Otranto przetrwała czasy niedołęztwa sztuki i doczekała się epoki jej odrodzenia. Bizamani występuje jeszcze w początkach XV w. niezmiennie w tem samym Otranto do którego pradziadowie jego przybyli. Pojedyncze nazwiska spotykane pod utworami, które zdawien dawna we Włoszech istniały i we Włoszech musiały powstać, jako to: Teodoros, Klotsata, Tranfunari, Conxolus wskazują artystów pochodzenia greckiego we Włoszech pracujących lub osiadłych. Grecy posiadali monopol sztuki, byli nauczycielami Włochów—poraz drugi w dziejach — ale z jakąż ogromną, niezmierną różnicą! Jaka przepaść oddziela mistrzostwo antyczne od bizantyńskiego i tych Greków przybywających niegdyś do Rzymu starożytnego, co to wydostawali się z tłumu posągów, z potopu najpiękniejszych kształtów, jakie świat widział kiedykolwiek—od tych Greków wschodnio-rzymskiego cesarstwa, którzy więcej może jeszcze nad Gotów, Herulów i Longobardów przyczynili się do upadku pięknotwórstwa!

Wejrzenie w głąb' tej ciemnicy, która się epoką upadku sztuki nazywa, przekonać musi nieuchronnie, iż we Włoszech aż do XIV w. nie było innego arcyzmu, prócz przyniesionego ze wschodu bizantyńskiego. Ta karłowata sztuka nie była zdolną natchnąć wyrobić, wyprowadzić talentów z ogólnej pomroki społecznej. Znajdowała się ciągle na jednym stopniu i w dzisiejszym stanie badań powiedzieć można, iż się zarówno w swoim kraju rodzimym jak i we Włoszech wcale nie doskonaliła. Samodzielnych porywów obok ślepego naśladownictwa Greków wschodnich nie było wcale we Włoszech aż do końca

(1) Oprócz kościoła i opactwa alle Tre fontane znajdują się inne jeszcze w Rzymie budowle mieszczące w sobie zabytki bardzo starodawne sztuki bizantyńskiej i rodzimej we Włoszech, ale te ostatnie w żadnym razie nie wcześniejsze od XI w. Malowidła świeckie w alle Tre fontane zniknęły już z murów; Agincourt znalazł je odrysowane w manuskrypcie biblioteki Barberinich w Rzymie. Obrazy z życia klasztornego do dziś dnia dotrwały na murach opactwa. Dawnością swoją dorównują one powyższym dziś już wypelzłym. Agincourt odniósł je do X, a nawet IX w. Najbogatszymi ze zbiorów sztuki starodawnej są: Museum christianum i Biblioteka w Watykanie. Godne obejrzenia ze względu na znajdujące się w nich pomniki malarstwa: kościoły S. Urbano, S. Maria il Cosmedin, S. Paulo i S. Lorenzo fuori le mure. Quattro coronati, S. Cecilia, S. Maria maggiore. S. Giovanni Laterano. Po za Rzymem Subiaco w Apeninach. Pałac Malvezzi w Bolonii mieścił przed 30 jeszcze laty drogocenne szczątki sztuki włosko-bizantyńskiej. Obok obejrzenia miast Toskanii dla miłośnika sztuki niezbędnem jest zwiedzenie Assizu, Padwy, Werony, Bolonii, na południu zaś: Neapolu, Benewentu, Ravello, Monreale.

XIII w. Wszyscy szli jednym torem udeptywanym przez rzemieślników nadciągających z za Adryatyku; do wiania nowego życia potrzeba było jakiegoś wzoru, wydarzenia wielkiego, wielkiego talentu. Wzór był zawsze pod ręką—człowiek żywy, życie w nieprzeliczonych swych przejawach i kształtach. Ale do tego wzoru nikt się nie uciekał. Długo jeszcze czekać musiała sztuka aż po za czas dokonanego już odrodzenia się swego, zanim się artyści włoscy wzięli do studiowania postaci ludzkiej. Ta praca przypada dopiero na wiek XV; przed nią wszakże już, za Massacia, jego talentem, sztuka na wyżyny artyzmu ostatecznie wydzwigniętą została. W XIII w. o studiowaniu ciała nikt nie myślał; to, co mówią o Cimabuem, że się do natury zwrócił, znaczy tylko tyle, że się na naturę zapatrywał, że się starał ją naśladować, ale nie to, aby ją pod artyzm swój podbił, aby prawa jej poznał i zawładnął nią w pełni i sile, jakiej sztuka wymaga, do jakiej doszli Leonard da Vinci, Michał Anioł i poprzednicy ich ze szkoły naturalistycznej XV wieku we Florencji. — Wielkiem wydarzeniem mogło być tylko odkrycie wielu naraz starożytnych arcydzieł, a tych liczba aż do początków XV w. nie dochodziła nawet dziesięciu. Wielki talent zjawiał się dopiero na samym przełomie XIII w. i on nie spełnił odrazu wszystkiego, czego sztuka potrzebowała. Praca odrodzenia rozpadła się na dwa momenta, 120-letnim przeciągiem czasu rozdzielone.

W pierwszej połowie XIII wieku zaniosło się na to, że sztuka nowożytna pójdzie torem, jaki wskazywały antyki. Wypadkiem, który podobne oczekiwania uzasadniał, było zjawienie się *Mikołaja z Pizy* (Niccolo Pisano) i jego utworów, silnie typem starożytnym przejętych.—Rzeźby Mikołaja Pizańczyka są pierwszymi dziełami pięknymi, (choć jeszcze wszystkich wymagań estetycznych nie zadawalniającymi), jakie powstały po zapadnięciu się świata starożytnego. Mikołaj urodzony w początkach XIII w. pomiędzy r. 1204—7 czynnym był jeszcze w r. 1278. Zostawił prace swoje niewątpliwe w Pizie, Sienie, Bolonii, Perugii, a nie dość jeszcze przekonywająco wylegitymowano go z praw do płaskorzeźby nad drzwiami katedry w Lucca, która rzeczywiście od innych jego utworów odbiega i bardzo być może, iż nie przez niego samego, ale przez jednego z jego uczniów wykonaną została (1). Według świadectwa Vasarego pochop do swej sztuki wziął ojciec rzeźbiarzy nowożytnych z sarkofagu Meleagra w Campo-Santo pizańskim, a odkąd poraz pierwszy kształty antyczne odtworzył, rozmiłowany w nich już stale, w całym zawodzie późniejszym wierny był stylowi starożytnemu—w rysunku, o stylu bowiem takim w kompozycyi mówić nie można. Pomysły do płaskorzeźb swoich brał Mikołaj z ogólnego zbiorowiska, ze świata artystycznych pojęć bizantyńskich. Uszlachetniał je wprawdzie, lecz charakteru ich zatrzeć nie zdołał. Ponieważ główne swoje prace wykonywał w kościołach, wszystkie też przedmiotami należą do zakresu religii. Nie mamy po Pizańczyku żadnego śladu

(1) Semper wyrażenia nawet nazwisko tego ucznia: Guilelmo d'Agnello. O pochodzenie Mikołaja toczy się spór. Najznakomitsi dziś autorowie (Crowe i Cavalcaselle, Unger) wywodzą go z południowych Włoch, Argumenta ich są mocno naciągane i obracają się około faktu uderzającego podobieństwa prac Pizańczyka do biustu w Ravello.

rzeźby świeckiej z wyjątkiem fontanny w Perugii. Gdyby mu były okoliczności posłużyły i dozwoliły sztuce, jaką uprawiał, wyzwolić z pod wpływu bardzo ciasnych i sztywnych pojęć ówczesnej estetyki religijnej, możeby piękno starożytne znalazło silniejsze przedstawicielstwo wśród bezładu i niemrawości wieków średnich. Inaczej się stało i sztuka Mikołaja z Pizy zjawia się jak meteor i jak meteor ginie; po kilkudziesięciu latach słaby zaledwie odbłask jej spotykamy w niektórych dziełach *Nino Pisano*, syna *Andrzeja z Pizy*, twórcy pierwszych drzwi brązowych wielkiej chrześnicy florenckiej Ś. Jana. Syn Mikołaja, Giovanni, bardzo zdolny artysta, wyżej wspomniani Andrea i Nino, współczesny Cimabuememu i Giottowi *Arnolfo di Cambio*, architekt katedry florenckiej S. Maria del fiore, bracia *Agnolo i Agostino ze Sieny*, wreszcie dość liczni już malarze XIII wieku, których nazwiska i dzieła do czasów naszych doszły, nie zdradzają w niczem pokrewieństwa z Niccolo Pisano, a przynajmniej tak nieznacznie, wyjątkowo, że te ich zboczenia od typu gotyckiego w rzeźbie—tak styl ten historycy sztuki nazywają—a wschodnio-rzymskiego w malarstwie, ogólniejszego znaczenia nie mają. Wszakże naśladowca antyków rozbudził zamięrowanie do działalności rzeźbiarskiej i jego odważnej, bardzo nielicznymi wzorami wspartej pracy, zawdzięcza rzeźbiarstwo w XIII w. postępy, jakie poczyniło biorąc górę nad malarstwem, ciągle jeszcze w kolebce, a raczej trumnie bizantyńskiej trzymanem.

Sztuka malowania farbami na drzewie, murze, papierze, zjawiającem się już płótnie, i sztuka układania obrazów z kamieni i szkieł kolorowych, w całych prawie Włoszech w XIII w. nierozdzielnie były uprawiane; gdzie istniały mozaiki, tam się zjawiały i malowidła. Mamy przechowane nazwiska malarzy, którzy byli zarazem i mozaistami. Największy ruch we wszystkich trzech sztukach, potrzebujących dla siebie przestrzeni, objawiał się w Toskanji, a tu znowu w miastach Florencyi, Pizie, Sienie. Inne strony Włoch nie drzemały już wówczas tak jak dawniej; kończyły się wojny krzyżowe; Wenecyanie naprzywozili ze sobą mozaik, malowideł i robotników. Ci ostatni rozchodzili się po Włoszech północnych, osiadali w Toskanji, gdzie już wznoszono katedrę i urządzano najpiękniejszy cmentarz na świecie, Campo-Santo, oboje w Pizie. Za najdawniejsze mozaiki roboty średniowiecznej po tych, jakimi od XI w. przyozdabiano kościół Ś. Marka w Wenecyi, uważać można znajdujące się na murach kościoła katedralnego w Spoleto. Twórcą ich jest niejaki *Solsernus*; praca jego pochodzi jeszcze z r. 1208. Równie prawie dawne, wszakże bezimiennie wykonane, są mozaiki w S. Miniato pod Florencją, w kościele stanowiącym piękny zabytek architektury romańskiej z epoki średniowiecznej. *Jakób Mnich*, *Andrea Tafi*, *Jakób da Turriti*, *Filip Russuti*, *Gaddo Gaddi*, który zmarł już za czasów Giotta, wreszcie sam *Cimabue*, wszyscy Toskańczycy z rodu, pozostawili prace swoje w kościołach Sieny, Florencyi, Pizy i Rzymu. Tafi i Cimabue oddawali się obu rodzajom malarstwa. Liczniejszym od poprzedniego jest poczet malarzy, którzy obrazy swoje wykonywali farbami. Ten rodzaj malarstwa żywiej się rozwijał. Począwszy od artysty urodzonego jeszcze w XII w., noszącego nazwę *Giunta Pisano*, rodem z Pizy lub Pistoji, a w każdym razie z Toskanji, mamy szereg nieprzerwany malarzy pochodzenia włoskiego, którzy sztukę bizantyńską według własnego już uznania, na własną rękę uprawiali. Jednocześnie a może i wspólnie z *Giuntą* pracował około fresków w nowo wzniesionym kościele na cześć Ś.

Franciszka Serafiiego w Assizu inny toskańczyk *Guido di Siena* przewany *antichissimo*, od swojej dawności. Daty jego urodzenia i śmierci nie są wiadome. Najwcześniejszy obraz nietylko w całości jego pracy, ale i w ogóle w produkeyi artystycznej Włochów, oznaczony jest datą r. 1221. Sędziwy ten utwór wyobrażający Madonnę na szerokim tronie z sześcioma aniołami nad tronem po trzech z każdej strony, znajduje się u Ś. Dominika w Sienie; zdobi go rzewny, ujmującą naiwnością napiętnowany podpis, w którym stwierdzona jest cała zależność artyzmu od religii, ta zależność, co to we Fra Angelico doszła do szczytu świętości (1). Wymienić tu dalej należy z nazwisk i daty dzieł znanych następujących artystów: *Berlingeri* (pisany także *Berlingheri*), obraz jego z r. 1235, znajduje się w Guiglia, przedstawia Ś. Franciszka i prawdopodobnie jest portretem Świętego, z którym artysta żył w jednym czasie; *Armanino de Mutina* (Modena)—obraz z r. 1237 pod Buffi w Abruzzach, w kościele S. Maria Castignana; *Andrea Tafi* wyżej już przytoczony pozostawił po sobie kilka malowideł, z których dwa odrysowane znaleźć można u Agincourta (Tabl. 97 i 105) *Margaritone d'Arezzo* pierwszy w czasach nowszych występuje jako pracujący we wszystkich trzech łamach sztuk pięknych sprowadzających się do rysunku, jest naraz architektem, rzeźbiarzem i malarzem. W tym ostatnim charakterze nie zjednał sobie nawet takiego uznania, jakie mają jego poprzednicy. Oryginalność swoją przejawiał w nowym sposobie przyrządzania powierzchni pod malowidła. Używać zaczął wcześniej od innych płótna, które warstwą gipsu pokrywał. Ta czysto materyalna czynność niekiedy przybierała u niego formy działania artystycznego. *Margaritone* łączył malarstwo z wypukłorzeźbą; nadawał plastyczność niektórym kształtom jak korony, ręce, krzyże; powierzchnię gipsu stosownie do tych kształtów urabiał i powlekając ją farbami, nie żałował złota i barw świecących. Prace jego litość wzbudzają. Są dziś rzadkie; jedna z nich, Ś. *Franciszek* farbami klejowymi na drzewie, znajduje się w Sargiano pod miastem rodzinnem artysty. Wyżej stanął *Margaritone*, jako rzeźbiarz: jego dłuta jest pomnik Grzegorza X papieża w katedrze aretyńskiej, wzniesiony już po r. 1276. Sama ta katedra w stylu mieszanym południowo-gotyckim przez *Margaritonego* wykończoną została.—*Margaritone* zmarł już za czasów zupełnej dojrzałości *Cimabuego* około r. 1290.

Historję sztuki nowoczesnej zwykle od *Cimabuego* rozpoczynają. Jestto zaszczyt zbyt wielki dla artysty, który przy pewnej wyższości talentu i dążeniu do piękna, w dziełach swoich trzymał się wszakże niezmiennie torów bizantyńskich. Sztuka jego żadnych na sobie nowych znamion nie nosi. Ani pomysły, ani ogół kształtów, ani wyrazistość t. j. stopień duchowej prawdy i podniosłości nie dają jej przewagi nad sztuką stylu wschodniego, uprawianą we Włoszech od X wieku. Nie jest *Cimabue* nawet najlepszym z malarzy, którzy naśladowali we Włoszech greków średniowiecznych; pod tym względem niewątpliwie przewyższają go malarze Szkoły Sienkiej, a na ich czele, dziś jeszcze istotne za-

(1) Ten czterowiersz łaciński obyczajem średniowiecznym rymowany wypowiada myśl: „Malował mnie Guido ze Sieny (de Senis) w dniach uroczych, Chrystus w łagodności swej, niechaj go żadnymi karami nie dotyka”.

jęcie wzbudzający *Duccio di Buoninsegna*, współczesny artyście florenckiemu. Jeżeli więc wspominamy o Cimabuem, czynimy to raczej ze względu na jego rozgłos, niż na postępy, jakich rzekomo dokonać miał w sztuce. Twierdzenie, że Cimabue utrzymując niewzruszenie układ pomysłów w rysunku, cały styl i technikę wschodnią, wprowadził przy tem wszystkim pewien ruch, życie, pewną treść duchową do malarstwa, wyda się zbyt pochlebny dla artysty, jeśli zechcemy prace jego pod względem ożywienia i wyrazu porównać z malowidłami Pizańczyka Giunty w Assiżu. Właściwie oba artyzmy są jeszcze automatycznymi; a stopień ich zamożności duchowej i plastycznej jednaki. W Cimabuem dają się tylko spostrzegać piękniejsze oblicza. *Ukrzyżowanie* Giunty w górnym kościele Ś. Franciszka w grupie aniołów nad krzyżem okazuje taką uczuciowość z realizmem złączoną, jaka się później dopiero u Niemców i Flamandczyków objawiła. Uczuciowe motywy wszakże nie były zupełnie obcemi i Bizantczykom przed Cimabuem i Giuntą.

Jan Cimabue ze szlachty florenckiej urodził się w stolicy Toskanii, około roku 1240. W klasztorze S. Maria Novella pobierał wykształcenie scholastyczne; następnie oddany na naukę malarzom greckim, bardzo pilnie przykładał się do malarstwa; sam nie poprzestając na wzorach artystycznych, studiował kształty w naturze. Nabył wielkiej wprawy i stał się głośnym na całe Włochy. Nietylko w malarstwie właściwym ale i w sztuce mozaikowej prześcignął innych malarzy włoskich i w swoim czasie uważany był za najlepszego artystę. Działalność jego jest o jakie dwadzieścia lat wcześniejszą od pierwszego wystąpienia Duccia ze Sieny. Nauczycielom Cimabuego przypisują staroświeckie freski u Dominikanów w S. Maria Novella. W tym kościele, z którym łączy się tak silnie pamięć artysty, w kaplicy Ruccelaich umieszczono utwór jego najznakomitszy z ołtarzowych, jakie po nim zostały. Jestto *Madonna na tronie z Dzieciątkiem*. Sześciu aniołów, po trzech jeden nad drugim przyczepiło się do oparcia krzesła. Draperye i rysunek tronu odznaczają się prostotą, jakiej nie znali Bizantczycy. Ta prostota w związku z pięknnością rysów, o którą zawsze starał się artysta, daje poznać wyższość jego nad najstarszego Gwidona ze Sieny i względne, w zakresie niezmiennego stylu objawiające się, doskonalenie sztuki. Powstanie *Madonny Ruccelaich* było wypadkiem publicznym we Florencji; nastąpiło ono w ostatnich latach XIII w. i w ostatnich zarazem latach życia Cimabuego. Obraz prowadzono w uroczystym orszaku przez miasto; na długi czas przedtem rozpowiadano sobie cuda o jego piękności; zakradano się do pracowni; Karol Audegaweński za pobytu swego we Florencji odwiedził artystę, aby opracowywany przez niego obraz obejrzeć. Była to epoka świętego zapału dla sztuki. Jak przed stu laty pizańczycy ziemię przywiezioną z Jerozolimy sypali na swoje Campo-Santo, tak teraz municypalność florencka uchwalala budowę „kościółka, któryby obszernością i pięknnością przeszedł wszystko, co tylko pomysłowość i potęga ludzka kiedykolwiek z siebie wydały” i rzeczywiście wzniosła jeden z najwspanialszych przybytków bożych, S. Maria del fiore, wiekopomne dzieło Arnolfa di Cambio i Brunelleschiego. Z wielkiej ilości obrazów natworzonych przez Cimabuego mało doszło do naszych czasów. W kościele S. Croce we Florencji znajduje się jego pędzla *Portret Ś. Franciszka* serafickiego, oraz *Madonna* i *Krucyfiks*. Kilka innych klasztorów posiada jego obrazy, w akademii pomieszczono *Madonnę* z kościoła Trójcy Świętej. Poza Florencją wymie-

nić należy Pizę, gdzie w głównej trybunie katedry znajduje się *Mozaika z Chrystusem*, w jednym czasie z *Madonną Ruccelaich* powstała. Galerya publiczna w Paryżu zamieszcza w katalogu swoim jako dzieło Cimabuego, *Madonnę* podobną wielce do powyższego obrazu w S. Maria Novella. Najważniejszą pozostałością artystyczną zdolnego florencezyka są jego *Freski w kościele górnym Ś. Franciszka w Assiżu*. Ten przybytek, w troistości swej budowy przyrównany przez Taina do raju, piekła i czyszcza, stanowi istotne muzeum najdawniejszej sztuki freskowej we Włoszech. Freski Cimabuego w znacznej części wypełzły. Wykonane niegdyś w dolnym kościele bardzo wczesnie zniszczały, w górnym utrzymały się lepiej, wszystkie te jednak, które się mieściły za wielkim ołtarzem i w prezbiterium dziś z podania są jedynie znane. W głównej tylko nawie kościoła na sklepieniu i na ścianach oglądać można szczątki szacowne dla historii sztuki. Na sklepieniu spostrzegamy pojedyncze postacie ojców kościoła, ewangelistów, Chrystusa, Matki Boski i dwóch Świętych. Są to obrazy mniejszego znaczenia. Zdobiące je ornamenta robione być musiały pod wpływem szkoły Mikołaja z Pizy, jeżeli szkołą nazwać można nieliczny zastęp artystów, którzy w owych czasach już trzymali się wzorów starożytnych. Prawdopodobnie inna ręka przyozdobiła tło sklepienia, a inna wyprowadzała na nie postacie wyżej wymienione. Na ścianach znajduje się po 16 obrazów ze starego i nowego testamentu, oraz historia S-go Franciszka, niedokończona przez artystę, a przypisywana jego uczniom; według Agincourta z 28 obrazów, całość stanowiących, 12 wykonał Giotto. Niektóre odznaczają się taką odmiennością stylu, że niepodobna ich najpierwszemu uczniowi Cimabuego nie przyznać.—Cimabue zmarł w rodzinnej mieście swoim około r. 1302.

Cimabue oddawał się nie tylko malarstwu, we wszystkich rodzajach, jakie za czasów jego uprawiano, ale nadto jeszcze i architekturze; z pomników wszakże tej sztuki, artyście florenckiemu powstanie swoje zawdzięczających, żaden nie dotrwał do naszych czasów, a przynajmniej żaden pod jego imieniem. O rzeźbach Cimabuego Vasari wcale nie wspomina, zdaje się, że one nie istniały nigdy i że połączenie wszystkich trzech arcyzmów po Margeritonem pozostawione było dopiero Giottowi.

Rodowe nazwisko Cimabuego jest Gualtieri. Artysta miał być w stosunkach swego zawodu bardzo wyniosłym i przykrym. Współzawodnictwa nie znosił, a wyższość swoją dobitnie uczuwać dawał innym. Grzech zbytecznej dumy zaciera w Cimabuem opieką roztoczoną nad ubogim pastuszkim, który z pomocą nauk nabytych od niego miał kiedyś wnieść pierwotną, prastarą budowę odrodzenia sztuki. Przyjdą po nim większe talenta, przyjdą lepszą światlejszą drogą, i w miejsce małego kościółka zbudują wspaniałą katedrę, ale uczynią to nie ruszając podwalin założonych przez Giotta. Od niego dopiero, od tego ubożuchnego chłopca z Apeninów rozpocznie się praca wskrzeszenia sztuki, którą tyle zdolności, energii i sił młodzieńczych podejmie i przez lat dwieście prowadząc, dla uwiecznienia ostatecznego przekaze trójcy wielkich geniuszów XVI wieku, dobrze nam już znanej.

Wypadałoby przejść bezpośrednio do ucznia, skończywszy rzecz o nauczycielu, względ wszakże ciągłości historycznej w samej sztuce ważniejszy od względów biograficznej jedności, skłania nas do zatrzymania się jeszcze przy epoce Cimabuego. Nie był on

jedynym swego czasu malarzem, głośnym we Włoszech całych, a nawet w krainie czyszcowej Danta (1). Los mający swoje upodobania, któremi nieraz sprawiedliwość gwałci, zasłone milezienia rzucił na talent współczesny Cimabuemu, a nietylko że nie posłedni, ale nawet od rozgłośnego florenceczyka wyższy. Takim talentem jest **Duccio di Buoninsegna** ze Sieny, stanowiącej jedno z trzech głównych ognisk sztuki bizantyńsko-włoskiej w Toskanii w wieku XIII. Nowocześni historycy wynoszą nawet Sienę ponad Florencję i Pizę, nadają jej dostojność wypiastowania w wiekach jeszcze dawniejszych osobnej sztuki etrusko-chrześcijańskiej. Istnienie podobnej sztuki, niezależnej od bizantynizmu i o wiele od niego wyższej, przypuszcza Semper, zdolny i zasłużony artysta i estetyk, dziś jeszcze żyjący. Według niego pobliżność Chiusi i znajdujących się tam sarkofagów etruskich w tych mglistych jeszcze czasach, kiedy słońce odrodzenia nie zapowiadało się nawet pierwszym jutrzeńki brzaskiem, wywołać miała w Sienie wytworzenie się sztuki odrębnej z idei chrześcijańskich i form starożytnych złożonej, z przeważnemi, jeśli nie wyłącznemi, objawami w dziedzinie rzeźby. Za taką rzeźbę stylu etrusko-chrześcijańskiego, powstałą jeszcze w wieku XI, uważa Semper płaskorzeźbę z *Narodzinami Dzieciątka*, niegdys w Ponte allo Spino, a dziś w samej Sienie, w katedrze, znajdującą się. Teoremat historyczny Sempera (2), nie zdoła się ostać w obec zupełnego braku pomników, któreby miały za sobą i dawność wstecz poza wiek XIII i owe piętno sztuki antycznej, jakie widzieliśmy już w Mikołaju Pizańczyku, spotęgowane jeszcze charakterem chrześcijańskim. Sam ten utwór, na którym zamilowany uprawiacz i znawca sztuki tak obszerne, uogólniające fakt pojedynczy, stawia twierdzenie,—sam ten utwór niema jeszcze dotąd spisanego dla siebie, a niezawodzącego w datach, aktu urodzenia. Mógł powstać jeszcze w XI w., a może pochodzi z lat następnych; nie nie sprzeciwia się domniemaniu, że go wydała epoka Mikołaja z Pizy, a nawet i czasy późniejsze. Semper chcąc dowieźdź istnienia szkoły etrusko-chrześcijańskiej wówczas już, kiedy nad Włochami całemi ciążyła zmora bizantyńska, w gorszym jeszcze znajduje się położeniu, niż Agincourt, kiedy zbiera rysunki z zabytków rodzimej sztuki włoskiej, z epoki poprzedzającej wiek XIII. Dowody Agincourta nie sięgają wprawdzie tak głębokiej starodawności, jaką widzimy postawioną w samem założeniu, zawsze jednak są wiarogodniejsze i liczniejsze niż w sprawie bronionej przez estetyka niemieckiego.

Za niemożnością udowodnienia bytu szkoły etrusko-chrześcijańskiej w Sienie nie narzuca się wszakże bynajmniej przeświadczenie o tożsamości zupełnej tamtejszej sztuki z florenką. Nie była odrębność tak wielką, ani też działalność o tyle wyższą, aby złączone w jedno osobną szkołę w stylu antycznym, pod powiewem idei chrześcijaństwa pracu-

(1) Komedya Boska, Czyściciec pieśń XI, w drugiej połowie. Ta pieśń zaczyna się od wspólnego prostotą swoją pacierza, który dotąd jeszcze czeka na godny siebie przekład polski.

(2) Uebersicht der Geschichte der Toskanischen Sculptur 1869. Obacz również jego rozprawy po pismach estetycznych niemieckich.

jąca, wydawać z siebie mogły; ale bądź co bądź istniała odmienność i nawet wyższość w pierwszych zaraz zaczątkach arcyzmu. Sienczycy odznaczali się silniejszą uczuciowością, wyższem jakimś modlitewnem usposobieniem, a stąd w obrazach ich więcej widziemy duchowych znamion, więcej naiwnej szczerości serca; w pomysłach i w zarysie oblicz panuje pewna szlachetność idealizmu, uwiętego jeszcze, co prawda, w pieluchy techniki—t. j. całej zewnętrznej strony arcyzmu bizantyńskiego. — Gdyby nie ta technika, oraz ogólnie panujący jeszcze styl wschodni, który z pod najzacniejszych usiłowań przeziara, w szkole sienkiej, w głównym jej przedstawicielu z epoki Cimabuego i Giotta, Ducciu, znaleźlibyśmy może drugiego Fra Angelica, a przeczulibyśmy Perugina i pierwocinnego Rafaela, tak jak zmuszeni jesteśmy uznać w nim poprz dnika Beccafumiego, współczesnego Rafaelowi artysty wielkiego znaczenia w dziedzinie malarstwa istnie religijnego. Siena przez ustronne położenie swoje w głębi Toskanii, nie znajdując się na wielkim trakcie, którym szły nowe idee i ludzie nowi, zachowała dłuższy czas swoją oryginalność, może trochę zaściankową, nieliczącą się należycie z postępem i bezwładną, lecz za to strzegącą w całej czystości świętego ognia natchnień religijnych. Konserwatyzm form był tu zarazem i konserwatyżmem myśli, zapewniał malarstwu szczerą, nieudaną, niekombinowaną z wysileniem umysłu, treść religijną, przeważnie do uczucia niż do wyobraźni przemawiającą. Nie było to ciało zabalsamowane tylko, ale zarazem i dusza w kształtach jego zatrzymana: nie wsteczność ale wierność przeszłości.—Zamknięcie się Sieny w samej sobie spowodowało zwykłe następstwa: mało o niej wiedzano w Toskanii i Włoszech i mało ona o innych wiedziała. Wymiana arcyzmu, pojęć i kunsztów, z jakich ten arcyzm powstawał, w Sienie odbywała się z wielką powolnością. Artyści ruchliwej, niecierpliwiejszej się do piękna prawdziwie malarzkiego Florencyi, rzadko do Sieny zaglądali. Giotto całe Włochy działalnością swoją napiętnowawszy, w Sienie wcale nie był. Dante wspominając o Cimabuem, o Ducciu nic nie wie, choć żyje z nim współcześnie i cała sława Cimabuego we Włoszech wydaje się zbudowaną tylko na odcieciu Sieny od ogólnego ruchu cywilizacyjnego, w którym filozofia wyciągała ręce do poezyi, a poezya, na podaniach dantejskich i kościelnych usadowiona, brała sobie sztukę w dzierzawę, aby się dłużej przy władzy swej utrzymać, przez szersze jej rozpostarcie. — Te przyczyny, które skazywały Sienę na zachowawczość, tłómaczą nam zarazem i zupełny brak oddziaływania sztuki Giotta na Duccia. W roku 1311 artysta sienki tak jeszcze swoją wielką *Madonnę* maluje, jakgdyby nie wiedział o zjawieniu się pierwszego rodzica sztuki nowoczesnej. Jakaś siła miejscowego geniuszu, *genius loci*, trzymająca artystów miejscowych na torach dawnych, na których widzimy pierwszego Gwidona z rzewną ową modlitwą do Chrystusa, artystom znowu, którzy przybywali z zewnątrz, jak Spinello, Pinturicchio, Sodoma, narzucała nowy dla nich kierunek, ale poza granicami własnymi ani talenta, ani dzieła sienkie wpływu wywierać nie umiały i przeciwnie same ulegały wpływowi obcemu. Arcyzm sienki trzymać się musiał swojej ziemi, placów i ulic, murów Signoryi i katedry, dwóch nakazujących dla siebie poszanowanie zażytków architektury, musiał się trzymać i ludzi i życia i nabożeństwa miejscowego, a oderwany od nich prędko indywidualność swoją zatracił.—Siena podobna w rozwoju do Perugii, była swego rodzaju Assizem: nie miała tak wielkiej, w ducha zasobnej osobistości jak

Święty Franciszek, ale miała swoją Ś. Katarzynę, cudownie do nieba wziętą: królująca postać sama nie jest tu tyle poetyczną ile legenda jej cudów; ściągała ona tłumy pobożnych z Toskanii i Umbryi, ta pobożność zaś ciągle napływająca, utrzymywała religijny charakter sztuki. Wprawdzie widzimy *Ambrogia di Lorenzo*, a po nim *Spinella* malujących freski świeckie w pałacu rzeczypospolitej; od końca XV w. przyozdabia zakrystę katedralną, Librerię, ⁽¹⁾ *Pinturicchio*, wszelako utworów malarstwa świeckiego w Sienie znajdujemy o połowę mniej niż w innych g.rodach toskańskich, które się niepodległością cieszyły. Religia ciągle jeszcze panowała nad sztuką za czasów Beccafumiego i Sodomy, nie w tym zakresie wprawdzie, aby podsycać dawną symboliczność i styl hieratyczny, lecz o tyle, iżby pomysły w obrazach religijnych nie potrzebowały mieszać się ze światowością i odpowiadały wymaganiom zarówno pobożności jak i sztuki dobrze pojętej.

Staraliśmy się w powyższem określeniu warunków, w jakich rozwijała się sztuka w Sienie, stworzyć tło dla niepospolitej, a zapomnianej i lekceważonej dziś postaci Duccia di Buoninsegna. Artystyczna indywidualność tego człowieka zamknęła się sama, określiła, streściła w wielkiem dziele przechowywanem dziś w katedrze sieńskiej i przed 560 laty do katedry tej wniesionem. Jestto ta sama *Madonna*, o której wyżej wspomniano. Dość poznać tylko ten jeden obraz, aby poznać cały talent Duccia. Na swój wiek jest to dzieło zadziwiające. Rzekłbyś, że człowiek ten potrzebował raz jeden tylko spojrzeć na naturę, jednym tylko jeszcze pociągiem technikę swoją wykształcić, aby stanąć na wysokości nowożytnego malarstwa. Pomysłowość, bogactwo w grupowaniu, harmonijny układ kompozycji, piękność twarzy, do których wzorów dostarczyły artyście słynne z wdzięków swoich kobiety sieńskie, niekiedy nawet przypomnienia antyczne, do których znowu drogę wskazać mógł Mikołaj z Pizy, żyjący w dziele swoim, w ambonie katedry; charakterystyka głów, które musiały być brane z natury, ale w niezem studiowania mozolnego nie zdradzają; a ponadtem górujący idealizm czystego namaszczonego świętością uczucia, szlachetność, uroczysta powaga oblicz i ruchów: wszystko to w pierwszej chwili tak silnie uderza umysł, że dopiero po bliższem wniknięciu poznajemy epokę, w której dzieło powstało. Przy względnem udoskonaleniu dostrzegamy tu jeszcze przeobfitość i bizantyński układ draperyi, brak światłocienia i przestrzeni, stąd płaskość i bezplastyczność ukazywanych zjawisk malowniczych, pewną jeszcze jednostajność w otoku twarzy, w nakierowywaniu wzroku, w zarysach linii czoła i nosa — a nakoniec, pod względem już czysto malarskim, zbyt szczupłą liczbę półtonów i odcieni drobniejszych, które to wady po oderwaniu się od twórczej strony dzieła, patrzące oko dostrzega w zakresie artyzmu właściwego, li tylko malarstwu. Artyzm Duccia duchem silny, mdły jest jeszcze w ciele swoim,

(1) Nazywaną także Zakrystą lub Biblioteką Piccolominicich. Pinturicchio przedstawił w niej dzieje tego rodu, mianowicie Eneasza Sylwiusza, znanego w Polsce późniejszego papieża Piusa II (1457—1464). Rafael pomagał Pinturicchiowi w malowaniu fresków Librerii w latach 1502 i 3. Dwa freski wykonane być mają według jego rysunku. O współpracownictwie tem wzmianka w T. I M. Szt. Eur. str. 3.

w tych czynnikach, jakich duch do urzeczywistnienia się swego potrzebuje, aby mógł wydać dzieło prawdziwie piękne. Nie tych żywiołów poezji, zaiste, brakło Ducciowi, któreśmy z całości sił artystycznych wydzielili jako *primum mobile* piękna sięgającego po ziemską nieśmiertelność, ale tych, które się nie dadzą po za malarstwem pojąć i istotę jego stanowią. Duccio chciał tworzyć pięknie, ale w rzeczach sztuki jak w sprawach zbawienia dobre chęci nie otwierają niebieskiego przybytku. Piękno plastyczne musi być rzeczywistością widomą, dotykalną, wewnątrznie w sobie jedną i niepodzielną, odgranieczoną i od ogólnego i od jednostkowego życia i—co najważniejsza—w zupełności wyprowadzoną z ducha na świat zjawisk zewnętrznych. Żadna cząstka pomysłu w duchu uwięznąć i pozostać nie powinna: czem było dzieło przed oczyma duszy, tem być powinno później, gdy na płótno lub w marmur przejdzie. Niema pięknego utworu, bez pięknie wykonanych form rzeźby lub malarstwa; niejednokrotnie już mieliśmy sposobność powiedzieć, że celem bezpośrednim obu tych sztuk nie jest samo tylko wyrażanie pięknych myśli lub opowiadanie pięknych wypadków, ale *wyrażanie i opowiadanie piękne*. Bez takiego wyróżnienia formy nie przyszlibyśmy nigdy do uznania niepodległości sztuki; stałibys ny ciągle na gruncie, na jakim stała sztuka przed odrodzeniem, kiedy symboliczność zastępowała piękno, a pięknotwory były tylko znakami przypominającymi wiernym pewne wypadki, myśli i obrzędy religijne.

Dzieła Duccia nie zadawalniają dzisiejszych naszych poczuć piękna; przyznajemy im więcej historycznej niż artystycznej wartości. Bądźmy wszakże sprawiedliwymi, aby od pochwał zaczawszy na naganie nie skończyć. Toć i dzieła Giotta są dziś dla nas archaizmami w tak bogatej, w tyle konarów rozrośniętej sztuce, a jednak nadajemy mistrzowi florenckiemu, i słusznie, miano jej odrodziciela. Początki odrodzenia znajdują się już w utworach Duccia, a ze względu na stopień religijności Sienczyk nad Florentczykiem góruje. Takiego skupienia duchowego, takiej pobożności przelanej w siłę artystyczną, takiej modlitewnej potęgi jak w Ducciu, szukać będziemy musieli dopiero na murach Fiesole, w kurytarzach i celach zakonnych S. Marco; tam nas ona od razu i w większej podniosłości powita, ale przez sto lat z górą w całej tej ruchliwej czeredzie, jaką nam przyniesie wiek XIV, nie napotkamy szczerzej religijnego talentu nad Duccia. On, a nikt inny był poprzednikiem błogosławionego Fra Angelico, z którym łączy go nie pokrewieństwo szkoły i arcyzmu, ale jednorodność uczucia.

Obraz *Madonny* malowany na desce drewnianej, po jednej stronie przedstawiał *Matkę Boską* w gronie aniołów, świętych i patronów Sieny, po drugiej 26 zjawisk z *Męki Pańskiej*. Z początku umieszczony w wielkim ołtarzu, został następnie wyjętym i przepołowionym, tak, iż tworzy dziś dwa oddzielne malowidła na murach kościoła wiszące. Matka Boska jest wielkich rozmiarów; przeciwnie sama już ilość epizodów z Męki Pańskiej świadczy o ich materyjalnej małości. W nich wszakże głównie objawił się talent kompozytorski Duccia. Oba malowidła wykonane są farbami klejowymi. Artysta pracował nad nimi przez trzy lata, od roku 1308. Obyczajem ówczesnym, dającym się dostrzegać jeszcze w XVI wieku, płatny był dziennie za swoją pracę; miał za nią otrzymać razem 3000 czerwonych złotych. W r. 1311 po skończeniu obrazu, municypalność z całym ludem sien-

skim urządziła uroczystą processyę na podobieństwo tej, jaką kilkanaście lat przedtem uczczono Cimabuego, kiedy jego Madonnę przenoszono z Borgo-Allegri do kaplicy Rucelaich w S. M. Novella. Dziś gdy patrzymy na oba utwory, przyznać musimy Ducciowi większe do czei publicznej prawo, niż ostatniemu z Bizantezyków; a czując całą trudność dróg, jakimi sztuka postępować musiała, pojmujemy najzupełniej zachwyt tych błogosławionych czasów, w których artyści byli piastunami rzeczy publicznej, nie ograniczanej do samych tylko spraw administracyi i policyjnego porządku.

Oprócz wielkiego obrazu *Madonny* Duccio miał pozostawić po sobie jeszcze według świadectwa Vasarego dzieła w Pistoii, Florencyi, Pizie i Lucee. Obrazy pokazywane dziś w tych miejscach, jako wyszłe z pod pędzla Duccia, nie są dość wiarogodnymi. Dalszych prac artysty w jego ojczyźnie szukać należy, mianowicie w Zakrystyi katedralnej i w Akademii. W galeryach pozawłoskich spotykać się dają obrazy w stylu Duccia.

O życiu czeigodnego artysty bardzo mało wiemy. Najprawdopodobniejszą datą urodzenia jest rok 1260. Nauczyciel Duccia wcale nie znany; nazwisko Segna wydaje się jak gdyby z nazwiska samego artysty, dowolnie przez jakiego kronikarza dawniejszego wyjętem. W r. 1282 maluje już Duccio w swoim mieście rodzinnem. Z charakteru dzieł jego domyślamy się pięknej, łagodnej, pobożnej, skupionej w sobie osobistości. Duccio był żonatym i zostawił po sobie syna imieniem Galgano, również jak i on sam malarza; postać to nie znacząca dla sztuki. Musiał artysta mieć i swoją szkołę, lecz o niej żadnych zgoła wiadomości nie posiadamy; nie jesteśmy w stanie powiedzieć o ile *Ugolino ze Sieny*, którego malowidła znajdują się w S. Croce florenckiem, oraz *Szymon ze Sieny* (około 1280 do 1344), błędnie „Szymonem Memmi“ zwany, a właściwie Simone di Martino, malarz zdolny i płodny, obaj do szkoły sienńskiej należący, wykształcenie swoje Ducciowi zawdzięczają. Ci dwaj malarze, oraz trzeci *Ambrogio Lorenzetti* (ur. 1277, zmarły pomiędzy 1350 i 60), wyższy od nich talentem należą już do epoki Giotta. Memmi pozostawił wiele fresków i malowideł ramowych we Florencyi. Doznał na sobie wpływu Giotta w rysunku i kolorycie. Był podobno także rzeźbiarzem i jako przyjaciel Petrarki rzeźbił popiersie jego i kochanki uniesmiertelnionej w Sonetach. Powtórnie zaś rysy Laury odtworzyć miał we freskach kaplicy hiszpańskiej (de'Spagnuoli) w S. Maria Novella we Florencyi (Agincourt tabl. 122) (1). *Lorenzetti*, któremu przypisują freski w Campo-Santo pizańskiem jaśniał pomysłowością i zamiłowaniem pięknych kształtów starożytnych. Zamiłowanie to

(1) Oprócz wzmianki nie napotkaliśmy żadnych innych śladów tej płaskorzeźby; podanie o niej jest bardzo niepewnem. Wątpliwości za to nie ulega istnienie współczesnego portretu Laury, pędzla Szymona. Było to prawdopodobnie niewielkie malowidło, które Petrarka wyjednał na swoim przyjacielu, powołanym w r. 1336 do Awinionu. Portret Laury osładzał pocie samotność i tęsknotę. Petrarka niezmiernie go chwali w dwóch sonetach pierwszej epoki 57 i 58-ym. Z właściwym sobie gorącem natchnieniem mówi, że Szymon ze Sieny musiał być w raju nim z niego zestąpiła pani jego serca, (Laura): tam ją zobaczył i odmalował, aby tu na ziemi dać świadectwo jej piękności. We fresku *S. Dominika* w kaplicy S. M. Novella wyobrażona jest podobno nie Laura Petrarki, ale Fiametta Bocaccia. Plomie wychodzące z osady szyi mniemanie to potwierdza.

z Ducciem podzielał; na freskach w pałacu Rzeczypospolitej w Sienie przedstawił historię papieża Aleksandra III i Fryderyka I cesarza niemieckiego, w której, jak wiadomo, na małą skalę powtórzył się epizod Canossy. Lorenzetti, ze śmiałością dowodzącą rzeczywistego talentu, rwał się na malarstwo allegoryczne. Młodszy brat Ambrożego, Piotr, malował na podobieństwo Szymona Memmi, doznał wszakże silniejszego, niż poprzedni artyści wpływu Florentczyków. Główny obraz jego znajduje się w akademii sienńskiej.

Ugulino zmarł jeszcze na rok przed Ducciem; kiedy z rąk drętwiejących wypadał pędzel, który wymalował był wielką Madonnę z katedry, trzech tylko jeszcze artystów z pomiędzy wyżej wymienionych pozostawali spadkobiercami chwały sienńskiej w sztuce. Przypadło to, według powszechnego przekonania, na rok 1340; taka jest data śmierci Duccia (1).

Pod koniec wieku XIV zjawił się w Sienie malarz, godny następcą Duccia *Tadeusz di Bartolo*, który ze szlachetnością stylu i nadwyzczaj uczuciowym, prawie bolejącym wyrazem oblicz połączył wprawę techniczną niepospolitą na owe czasy. Ten Bartolo może być uważany za ogniwo łączące Perugię ze Sieną. Religijność umbryjska nie doszłaby może do takiego rozkwitu, gdyby nie ten szczepek z artystym Duccia przeniesiony do Perugii z pierwszym brzaskiem XV stulecia.

Przechodzimy do Florencyi i Giotta.

Ambroży **Bondone** przewany ze zdrobniałego imienia **Giotto** i pod tem nazwiskiem znany w powszechnych dziejach sztuki, urodził się według Vasarego w Colle di Vespignano w prowincyi Mugello, w pobliżu miasta Borgo S. Lorenzo, w roku 1276. Ta sama okolica, odznaczająca się żywnością i powabem natury, wydała w 111 lat później błogosławionego Jana z Fiesole. Giotto urodził się w ubogim stanie. Ojciec uprawiał rolę, syn doglądał trzód w polu. Vespignano leży o parę mil na północo-wschód od Florencyi. Nie wiemy co w tę stronę zwrócić mogło Cimabuego; dość że pewnego dnia artysta florencki znajdując się w drodze, spotkał dziesięcioletniego pastuszka rysującego krzemieniem na miękkim łupkowym kamieniu kontury pasących się owiec. Uderzony tą zabawą dziecka i dostrzegając w niem śmiałość ręki niezwykłą popędem bezwiednym i na przerodzenie się w talent nieprzeznaczonym, Cimabue wziął pastuszka do siebie, na naukę. Postępy dziecka były szybkie. Po paru latach celował już Giotto w rysowaniu podobizn, wskazując tem już przyszły kierunek swej sztuki. Albo data podana przez Vasarego jest mylną, albo też mamy prawo twierdzić, że już w szesnastym roku życia Giotto stał się głośnym we Florencyi i znany był najpierwszym ówczesnym znakomitościom grodu tokańskiego,

(1) Diotisalvi malarz wcześniejszy od Duccia, ale jednocześnie z nim pracujący, na uwzględnienie nie zasługuje. Malarza sienńskiego Duccio, żyjącego jeszcze w r. 1390, osobistość podrzędna, wspomina Słownik Müllera.

a między innymi Dantemu. — Roli politycznej ani w młodości swojej, ani w latach późniejszych nie odegrał. Razem z Dantem bywał w domu Fulka Portinari, ojca Beatryczy. Z utworów wielkiego wieszczą, tak często przechodzących w spowiedź z przeszłości, z zupełnego braku portretu Beatryczy w całości pracy Giotta — wyprowadzić można wniosek, że się progi domu zacnego patrycyusza florenckiego otwarły przyszłemu odrodzicielowi sztuki dopiero po śmierci i ojca i córki, a zatem po roku 1290. Twórca „Komedyi“ był o jedenaste lat starszym od Giotta i mógł mu być nie tylko towarzyszem, ale i doradcą i przewodnikiem. Zobaczmy później jaki rodzaj wpływu na niego wywarł. Ciągłymi walkami rozdzierana Florencyą, nie dawała ustalać się spokojnym uczuciom przyjaźni, o ile się one na gruncie politycznym przyjąć nie mogły. Wszystko co żyło walczyć ze sobą musiało. Wpadł też i Dante w wielki wir życia i w lat niewiele potem przeklinał już tych, którzy mu władzę oddali. Stary Gibelin z nikim w bliższe nie wszedł w stosunki: kochał przeszłość, kochał ideę, od której zbawienia Włoch się spodziewał, ale nie kochał ludzi. Jedyną szczerą przyjaźnią w jego życiu jest przywiązanie do Gwidona z Polenty, pana na Rawennie, który dał u siebie przytułek wygnańcowi i przyjął od niego ostatnie technienie przed skonem. Giotto oddał się sztuce i przesiadywał po kościołach, w Dantem wrzała potężna namiętność polityczna; przez dwa lata pędził on życie gorączkowe w pałacu Signorii lub na forum; stało się więc, że te dwie dusze tak dla siebie przeznaczone, tak do siebie z kierunku umysłu, z wielkości pracy i dzielności duchowej podobne trwały się ze sobą nie związały. — Stosunki ustały nawet zupełnie, gdy Dantego nazawsze z Florencyi wygnano, a Giotto na długie lata dobrowolnie się z niej wydał, aby sztuki swojej w murach jednego grodu nie zamykać. — Te okoliczności tłómaczą nam skąpstwo, z jakim Dante obdzielił Giotta w „Komedyi“. Samo zaś istnienie stosunków, przy wielkiej podniosłości i niezmiernym wpływie Dantego na Włochy, nie wydaje nam się bynajmniej kwestyą podrzędną i przeciwnie żałować musimy tego, iż w obecnym stanie poszukiwań historycznych tak mało posiadamy wiadomości o węzłach łączących dwóch największych ludzi swego czasu we Włoszech.

Do rzędu najpierwszych prac Giotta, wykonanych jeszcze przed rokiem 1300 należą malowidła w kaplicach Santa-Croce we Florencyi, dziś już mocno zniszczone, rzekłbyś ognie szkielety utworów, w których i dusza i względnie piękna forma przebywać niegdyś musiały. Giotto przedstawił w nich ulubioną sobie *Historyę Ś. Franciszka*; potem *Zbiór podań z życia obu Janów, Zaślubiny i Zwiastowanie N. M. Panny*. Dzieła te pierwszą mu sławę zjednały. Kościół S. Croce jest nie tylko przybytkiem Boga, ale i wielu talentów, które tu prace swe zostawiały, a za pracami często i własne popioły. Giotto utwory w kościele tym były niegdyś bardzo liczne, liczniejsze niż w innych świątyniach Florencyi i tam ich też mimo podmuleń czasu, głównie szukać dziś jeszcze należy. Artysta miał szczególne upodobanie do zakonu franciszkanów i legendy cudownego ich założyciela. Kilka razy w życiu do klasztoru S. Croce powracał i dodawał zawsze jakie malowidło do poprzednio już stworzonych. W refektarzu, w zakrystyi, w pięciu kaplicach kościoła znajdują się bądź freski, bądź obrazy osobno malowane, po większej części na drzewie. Ważne pod względem ikonograficznym są malowidła z podpisem *Opus magistri Jocti* (Giotto); ta-

kie malowidło z Santa Croce z kaplicy Baroncelli wyobrażające *Koronację M. B. przez Chrystusa* za dzieło z epoki pierwiastkowej, pod wpływem Cimabuego wykonane, uznaczyć wypadło. Wyżej stoi z zakrystyi tegoż samego kościoła, pochodzący szereg niewielkich obrazów malowanych, *a tempera* na drzewie. Opowiedział w nich artysta *Dzieje Ś. Franciszka i Jezusa Chrystusa* i te i tamte w trzynastu scenach ⁽¹⁾. W refektarzu dochowała się *Wieczera Pańska*, do której Giottowi w bieżącym wieku odmówiono prawa autorstwa, przyznając je Tadeuszowi Gaddi—bez należytej wszakże podstawy krytycznej. Do prac pierwszego, młodzieńczego peryodu Giotta należą wykonane w dawnym opactwie (badia) florenckiem; widzieć je można było jeszcze przed kilkunastu laty w sali, która służyła za refektarz. — Z charakteru dzieł i z dat powoływanych przez Vasarego trudno wniesć czy malowidła z pałacu podestów (Barghello) i w pałacu Gwelfów, częściowo przynajmniej, jeśli nie w zupełności, w tej epoce powstały.

Około roku 1300, kiedy we Florencyi zanosło się na wielką burzę, która zwała Dantego, pojechał Giotto do Assizu dla dokończenia fresków przerwanych przez Cimabuego. Mieściły się one w górnym kościele. Zdaniem krytyków, z pod pędzla Giotta wyszły malowidła przedstawiające sceny, poczynawszy od uczyty wyprawionej Świętemu Franciszkowi przez dowódcę rajtaryi, Celana, aż do końca opowieści zamkniętej przeprowadzeniem zwłok według opisu współczesnego i pogrzebaniem ciała pod górą Assizu. Wypadki te stały jeszcze żywo w pamięci ludzkiej i zaledwie przegradzało je lat 70 od epoki Giotta i Danta. Częste powracanie do nich nie powinno niekorzystnie za pomysłowością artystów ówczesnych przemawiać: nie sądźmy, aby wówczas według urobionych już patronów dzieje Świętego na uciechę serdeczną tłumów, większą chwałę Bożą, a krzywdę sztuki, opowiadano. Nie—w samej galeryi Giotta mieści się z jakie pięć wielkich całoszeregowych kompozyi z życia Świętego, a proste porównanie rysunków przekonywa, że nie chodziło tu o żadną pracę rzemieślniczą, że artysta powtarzał się tylko w przedmiotach, nie w pomysłach, że nawet sceny różne z życia tak obfitego w czyny duchowe wybierał. Trzymanie się legendy nie wynikało z faktu jednakowych zamówień, ale z gorącego, do entuzjazmu, októrym dziś wyobrażenia mieć nie możemy, posuniętego uczucia, zszacunku i przywiązania ku świętemu wyznawcy, co umiał szaleć w grzechu, cierpieć w pokucie i życiem swem dał dowód nieograniczonej dla całego stworzenia miłości. — W „Raju“ Dantego, pisanym na jakie dziesięć lat po wykonaniu malowideł na grobie Ś. Franciszka przez Giotta, Tomasz z Akwinu przemawia z taką jeszcze gorącą miłością o Świętym wyznawcy, że ten ustęp „Komedyi“ do najpiękniejszych wykwitów geniuszu Dantejskiego zaliczyć wypada. A przecież Dantego nikt o gardłowanie za kościołem i jego sprawami nie posałdzi. Wspominając o Dantem, nie możemy pominąć kwestyi oddziaływania pomysłów

(1) Margraff w katalogu swoim bardzo starannie ułożonym (Pinakoteka mnichowska) daje 14 obrazów na życie Chrystusa, 12 na Ś. Franciszka. Dwadzieścia dwa obrazy znajdują się dziś w akademii florenckiej, dwa w M. Berlińskim i dwa (Nr. 556 i 560) w Pinakotece.

„Komedyi“ na kompozycyę w dolnym kościele znajdujące się, a niewątpliwie Giottoowi przynależne. Są to najlepsze utwory Giotta w Assiżu; mieści się między nimi i wyobrażenie allegoryczne trzech ślubów zakonu żebrzącego: *Czystości, Ubóstwa i Posłuszeństwa*. Ustaliła się opinia, że pomysły do nich wziął artysta z przytoczonego wyżej opowiadania; nie wynika to wprost z przedmiotu i przypuszczając nawet późniejsze powstanie fresków dolnych, co sama wyższość artyzmu w nich panującego potwierdza, nie będziemy jeszcze mieli dowodu zapożyczenia się u Dantego. Giotto mógł tak dobrze jak i Dante w wyobraźni swej upostaciować trzy cnoty zakonu, nie potrzebując z tem czekać aż do zjazdu w Padwie lub Rawennie, wątpimy bowiem, aby przedtem już znalazł się kiedy w możności poznania trzeciej części utworu wielkiego wygnańca.—W dolnym kościele w Assiżu, oprócz wymienionych allegoryi znajduje się jeszcze *Apoteoza Ś. Franciszka*, utwór bardzo jeszcze niemowłęcy, o wiele niższy od innych, trzymany jeszcze w nastroju bizantyńskim: dostrzegamy w nim postać z dwiema głowami, uosobienie niedołączne dwóch myśli czy też uczuć powodujących świętym. Z wyłączeniem tej apoteozy inne freski kościoła dolnego w Assiżu powinniśmy odnieść do epoki późniejszej.—We freskach górnych jest postęp, ciągle uszlachetnianie się pędzla; rysunki z kilku głów zdjęte przekonywają o wprawie, jaką już wówczas posiadał artysta w malarstwie charakterystycznym, wyrazowym, trzymającym się natury.

Przy malowaniu fresków w Assiżu pomagał Giottoowi uczeń jego *Puccio Campana*, o którym bardzo mało wiadomości doszło do naszych czasów. Tak wczesne nauczycielstwo Giotta służyć może za miarę jego talentu i uznania powszechnego. Stary Cimabue został jeszcze przy życiu; może być, iż wtedy dopiero widząc się zaćmionym przez ucznia, objawił mu tę zawiść, jaką odczuwać miał ku wszystkim tym, co w jednym z nim zawodzie pracowali. — Z Assiżu wrócił Giotto do Florencyi, bawił wszakże bardzo krótko i wykonał parę obrazów *a tempera*, do Rzymu na wezwanie papieża, Bonifacego VIII, wyjechał. Taki parządek w licznych podróżach a tysty wydaje nam się podobniejszym do prawdy, niż wysyłanie Giotta do Pizy, gdzie nawet nie było nigdy dzieł, któreby niezawodnie wielkiemu następcy Cimabuego przypisać było można. Współcześnie z pierwszym obchodem wielkiego jubileuszu, jak wiadomo ustanowionego dopiero w roku 1300, albo też nie o wiele później, zjawił się Giotto w Mieście Wiekuistem: pierwszy artysta otwierający na dobre utworom sztuki wrota Watykanu, S. Piotra (dawnego) i licznych bazylik rzymskich. Rzym sam stosunkowo mniej od innych grodów, a bez porównania mniej od miast Toskanii, wydawał z siebie żywych sił artystycznych, ale posiadał dar przyciągania ich z zewnątrz. Mało artystów wykształciło się w Rzymie, dopóki Rzym nie posiadał talentów obcych, które się w nim sadowiły i dzieł pięknych, które już same przez się do kształcenia całych pokoleń wystarczały. Mało objawiła stolica chrześcijaństwa własnej genialności w sztuce; umiała tylko dziwnie uroczystą, podnoszącą ducha atmosferą otaczać twórców, umiała przykrępowywać ich do siebie blaskiem tronu papieżkiego, świętością miejsca, wzorami starożytnymi, których zbiór coraz się bardziej pomnażał, wreszcie, co nie było do pogardzenia, zaszczytami osobistemi i wysokiem wynagrodzeniem. Giotto rozpoczyna tę świetną plejadę; zajaśniają w niej później: *Roselli, Signorelli,*

Melozzo da Forlì, Perugino, Rafael, Michał Anioł, Leonard — wszystko artyści urodzeni i wykształceni poza Rzymem, a tylko Rzymianie z prac swoich, z dróg, na jakich objawiały się ich uzdolnienia. W Rzymie Bonifacy VIII, o którym Dante i Petrarca śpiewają w tonie Jeremiasza i Jana Ewangelisty przeklinających Babilonię—ten papież, od którego się zaczęły jawne zgorszenia w kościele, potrzebował gwałtowność swoją ukoić widokiem dzieł pięknych, pomyślał o artyście florenckim i sprowadził go do Rzymu. Dał mu do rozporządzenia ściany bazylik S. Piotra i Jana Lateraneńskiego. W dawnej bazylice Konstantynowskiej wykonał Giotto freski i na ścianach samego kościoła i w trybunie, w końcu nawy. Ilość tych prac, treść ich i stopień wykończenia dokładnie wiadomemi nie są. Na ścianach przedstawione być miały według rozporządzenia papieża *Sceny ze Starego i Nowego testamentu*. Giotto niezależnie od nich postanowił przyozdobić mury pojedynczymi postaciami kolosalnych rozmiarów. Mamy dziś o tych pracach świadectwo, bardzo niepewne, że istotnie wykonanemi zostały; dochowały się też rysunki z nich w Muzeum Chrześcijańskim. Dla zakrystyi Ś. Piotra wymalował Giotto obraz farbami klejowemi znacznej wielkości: dziś jeszcze istniejący, choć silnie uszkodzony, pokazuje on staranne bardzo wykończenie, przymiot, którym w ogóle nie odznaczał się artysta, niecierpliwy i pełen pomysłów i przy żadnych z nich zbyt długo zatrzymać się niezdolny. Jakże odmienną była istota tej energii, do której sprowadzićby można geniusz Michała Anioła! W kościele Ś. Jana w portyku głównym wymalował Giotto scenę, do której wchodził sam papież: *Ustanowienie jubileuszu w roku 1300*. Ten fresk w parę wieków później po zburzeniu portyku przeniesiono do wnętrza kościoła ponad grobowiec Bonifacego. Tam jeszcze dzisiaj widzieć go można — cztery postacie stojące, najlepsza po lewej stronie papieża, wszystkie portretowane. Inne freski dawnego portyku zniszczeniu uległy. W kościele Ś-go Piotra w przysionku głównym znajduje się najgłośniejsze dzieło Giotta z pozostawionych w Rzymie, *Navicella*. Jestto mozaika wykonana wspólnie z *Piotrem Cavallini*, drugim uczniem Giotta. Cavallini wykonał część właściwie mozaikową, Giotto dostarczył do wspólnego dzieła rysunek i koloryt mu nadał (1). Z pierwotnej pracy niewiele dziś zostało, a kto wie nawet czy nie sama już tylko kompozycya. Mozaikę wielokrotnie odnawiano i przerabiano; dzisiejszą postać nadał jej sławny mozaista XVII wieku, *Marcelli Provenzale*, twórca niezrównanego portretu Pawła V, papieża. W pomysłe Navicelli, wyobrażającej skołotany kościół Chrystusów, łączą się podania chrześcijańskie z figurami mytologicznymi. Kościół wyobrażony w postaci barki na wzburzonych falach; w barce Chrystus podaje rękę Piotrowi; wichry unoszące fale mają oblicza człowiecze, zgodnie z ikonografią starożytnych. Nad barką i morzem, w górze widać patryarchów chrześcijaństwa wlewających dobrą otuchę w uczniów chrystusowych, którzy już o Piotrze zrozpaczyli, azali

(1) Współpracownictwo Szymona ze Sieny, o którym było już wyżej, niczem nie jest udowodnione i przeświadczenie o niem polega na prostej pomyłce. Rok 1298, jako data powstania Navicelli, również na wiarę nie zasługuje. Okoliczności z wypadków współczesnych wyprowadzone wskazują, że za czas przybycia Giotta do Rzymu najlepiej będzie przyjąć rok 1300, jako datę przeciętną, środkową.

dojdzie do łodzi. Kontrast z temi obliczami uczniów wypełniających barkę, stanowi twarz wiosłarza, który z przeciwnej strony Chrystusa siedząc okazuje jak najzupełniejszy spokój wiary wytrwałej, statecznej, niewzruszonej. Kompozycya jest piękną, a co do jej początków nie trudno domysleć się wpływu samego papieża, który uwikławszy się w spory ze swoimi i obcymi nieszczęścia swe polityczne przedstawiał jako uciemiężenie kościoła.

Po wykonaniu prac powyższych, o ile pomysły w wykonanie rzeczywiste weszły, oraz innych mniejszego znaczenia, o których tu nie wspomniano, wyjechał Giotto czy to wprost, czy też z krótkim pobytom we Florencyi—do Padwy. Tam w roku 1304 lub może jeszcze w końcu 1303 rozpoczął pracę około fresków w Oratorium S. Maria dell' Arena. Było ich niegdyś 42; dziś istnieje tylko 37. Przedstawił w nich Giotto *Historję Matki Boskiej* od pierwszych ewangelicznych wydarzeń w Jej rodzinie aż do Koronacyi, która była jednym z ulubionych artysty tematów. Wiele z tych fresków w dobrym jeszcze stanie dochowało się do dni naszych⁽¹⁾. Porównane z freskami w Assizu, wykazują one dokonywające się ustawicznie doskonalenie talentu; odznaczają się bogatą już charakterystyką oblicz starannie studiowanych i chociaż pięknem i w formach swych nazwać się nie mogą, wiele wszakże posiadają tego naiwnego a poważnego wdzięku, który w ogóle znamionuje sztukę Giotta. Silnie już przebija się w nich zwrot do natury. Rozmiary fresków padewskich są o tyle znaczne, że przypuszczając nawet pomoc artystów miejscowych, trudno zgodzić się na mniemanie spotykane w dziełach o sztuce włoskiej, że w rok po zaczęciu praca była już wykonaną. Przypuszczamy tylko, że w r. 1305 Giotto sam ją przerwał dla przedstawienia się Klemensowi V, następcy zmarłego w tymże roku Bonifacego VIII. Nowy papież utrzymał artystę w dostojństwie, jakie mu nadał poprzednik. Dwa lata do r. 1307 mogły być zajęte przez Giotta na prace w Padwie i w samym Rzymie, gdzie w dawnej bazylice Piotrowej szereg zamówionych przez Bonifacego VIII obrazów nigdy pewno w zupełności wykonanym nie został. W tych latach również mógł odwiedzić Giotto Florencyę i Arezzo; to ostatnie miasto niejednokrotnie darzył dłuższym pobytom i pracą swoją. W roku 1307, gdy Klemens V uległ naleganiom Filipa Pięknego i do Awinionu, na ojezystą ziemię swoją, stolicę katolicyzmu przeniósł, Giotto jako malarz nadworny udał się za nim. Z ośmioletniego pobytu Giotta we Francyi, czas mało dzieł jego, a kronikarze mniej jeszcze szczegółów biograficznych zostawili. Historycy sztuki, Francuzi, nie prawie o artyście florenckim przebywającym w południowej Francyi powiedzieć nie umieją. Mieszkał Giotto w Awinionie na dworze papieżkim; czynił przytem wycieczki do miast Prowancyi i Langwedoku i zostawiał w nich utwory swego pędzla. Dziś niema już tych ma-

(1) W tem miejscu uzupełniając wzmiankę o Cimabuem, notujemy, że malarz ten pod koniec życia swego malował freski w Padwie w kościele „del Carmine“, które w pożarze kościoła przepadły. Oprócz fresków Giotta wyżej wspomnianych są jeszcze i opowiadające epizody z życia samego Chrystusa. Nadto znajdują się allegoryczne wyobrażenia cnót, w rodzaju światlocienionym, jednym tonem szarym malowane. W nich pewno tylko rysunek od samego Giotta pochodzi. — Domniemanie nasze o dłuższem trwaniu pracy w Padwie potwierdza niewątpliwy fakt nastąpionego tu widzenia się Dantego z Giottem w r. 1306.

lowideł na dawnych miejscach; widocznie, przez całe lat ośm na obczyźnie spędzonych malarstwo monumentalne niewiele chwil zajęło Giotto: freski nie niszczejają tak prędko jak wążle tavole i byłyby do czasów naszych doszły. W ogóle dziwić się wypada stosunkowej beczynności Giotta we Francyi; artysta, który odznaczał się w ojezyźnie swojej nieustającą działalnością, na obczyźnie, jak kwiat w niewłaściwą ziemię wsadzony, nie swoim oddychający powietrzem, utracił żywotność i siłę wypromieniania się, siłę, która była mu zarazem szlachetną żądzą całego życia.

Kiedy wrócił do kraju, w r. 1316 miał lat czterdzieści, stał w pełni sił swoich. Odtąd rozwinął niezmiernie ożywicną działalność i przez lat kilkanaście literalnie przebiegał całe Włochy wzdłuż i wszerz, rozrywany na wszystkie strony licznymi zamówieniami biskupów, klasztorów, książąt i możnowładzców. Najpierwsze jego prace po powrocie z Francyi zjawily się w kościele Ś. Antoniego w Padwie; zamalowano je w późniejszych wiekach; przed kilkunastu laty eiceronowie pokazywali tylko podróżnym postać Ś. Franciszka jako dzieło Giotta. Z Padwy udał się artysta do Werony i prócz malowideł religijnych dla bractwa Ś. Franciszka wykonał jeszcze kilka obrazów *a tempera* i fresków dla ówczesnego władcy Werony Messer Canela Scala. Malował następnie w Bolonii i Ferrarze. W tem ostatniem mieście dwór d'Este opiekujący się już we wczesnej dobie historycznej sztukami, dłużej go u siebie zatrzymał. Religijne malowidła jego znajdowały się niegdys w kościele Ś. Augustyna. Dante dobiegając już ziemskiej swej mety przebywał w poblizkiej Rawennie. Giotto na wezwanie przyjaciela, którego od kilkunastu lat już nie widział, zjechał do starożytnego grodu; dla dobroczyńcy Danta, Gwidona z Polenty, wykonał kilka fresków. Z Rawenny na Urbino udał się do Arezzo, gdzie zostawił po sobie malowidła w katedrze i w kościele S. Fiora. Do Florencyi około r. 1323 po sześcioletniej nieobecności powrócił. Podczas paroletniego pobytu w mieście rodzinnem, wykonał te malowidła, których stopień ich wykończenia nie pozwala uważać za dzieła pierwszej epoki młodzieńczej, a same znowu okoliczności powstanie ich na czas między rokiem 1320 i 30 naznaczają. Tu należą prawdopodobnie obrazy w Barghello, te, o których nie wspomniano wyżej, dalej w Opactwie, w S. Paolo i S. Giorgio, nie zupełnie już do czasów naszych doszły.

W r. 1326 był Giotto w Orvieto i w tym samym jeszcze roku albo w początkach następnego zawitał do Neapolu, dokąd go wezwał był Robert andegaweński. Giotto parę lat na dworze jego przepędził; pozyskał u niego względy nadzwyczajne, stał się mu prawie zaufanym przyjacielem i wielkiego doznawał poszanowania w całym otoczeniu królewskim. Prace swoje zostawił w klasztorze Świętej Klary (S. Chiara), oraz w kościele S. M. dell'Incoronata. Z pierwszych pozostały niewyraźne jedynie obrisy, zabiłone wapnem; jedno malowidło tylko wyróżnia się stopniem dochowania nad inne. Przedstawia ono *Uwielbienie M. Boskiej przez rodzinę króla Roberta* ważne więc jest pod względem historycznym jako podające podobizny osób przed pięciusetkilkudziesięciu laty żyjących. Inne freski u Ś-tej Klary poświęcone były dziejom ze Starego i Nowego Testamentu, w połowie zeszłego wieku świadomie je zniszczono. Wysokiej wartości artystycznej są malowidła w S. Maria. Odznaczają się one silnym bardzo charakterem prawdy życiowej, przejęte są szczerem, ogólnie ludzkim uczuciem i lepiej od innych pokazują nam: w czym tkwiła isto-

ta talentu Giotta i co stanowiło treść najgłębszą jego malarstwa religijnego. Artysta przedstawił w nich *Siedm sakramentów*, jako tyleż momentów życia, siedm chwil w życiu najuroczystszych, największych, składających typową historię człowieka, wiecznie powtarzającą się i wiecznie młodą — na tle uczucia religijnego i zależności od kościoła. W jednym z malowideł mieszczących się na sklepieniu wielkiej świątyni w sakramencie małżeństwa wyobrażony jest ślub jakoby królowej Joanny (1). Ósme pole sklepienia zajmuje obraz *Poświęcenie chorągwi* przy wjeździe królowej do Neapolu. Ma to być allegoryczne przedstawienie stosunków kościoła katolickiego. Malowidła w S. Maria dell'Incoronata dobrze się dochowały, przynajmniej względnie do czasu swego istnienia. Stanowią one jeden z najważniejszych zabytków sztuki genialnego florentczyka. Nie wszyscy zgadzają się na przypisanie ich samemu Giottowi. Przyznają je niektórzy jego szkole. Giotto zostawał w dobrych stosunkach z malarzami miejscowymi. *Maestro Simone* (1300—około 1350), neapolitańczyk, bardzo zdolny, malował pod jego okiem kilka postaci we freskach wyżej wspomnianych. Świadczenia historyczne żadnego wyższego udziału mu nie przyznają; mogłyby więc freski być dziełem jego syna *Franciszka*, wysoko cenionego malarza, po którego skonie pozostawałby już tylko sam *Colantonio del Fiore*, jako możliwy twórca fresków; lecz ikonografia tego artysty jest dobrze znaną i nie znajdujemy w niej malowideł w S. Chiara i S. Maria. We freskach panuje silnie styl Giotta i podobieństwo do innych jego utworów; świadectwo autorstwa imiennie z jego tylko nazwiskiem się łączy, dowody przeciwko Vasaremu powoływane nie są dość przekonującymi—i ostatecznie należałoby pozostać przy dotychczasowej prawdzie, że malowidła *al fresco* w S. M. dell'Incoronata w Neapolu zawdzięczają powstanie swoje samemu Giottowi. Stosunkową ich wyższość nad inne utwory tego samego pędzla tłumaczmy sobie ciągłą pracą i dobieraniem się coraz zupełniejszym do pięknokształtów, coraz wyższą jednością ducha i materii osiąganą w tworzeniu, — Oprócz wymienionych tu utworów Giotto zostawił jeszcze w Neapolu pomniejszych obrazy i niemało dziś malowideł pod jego imieniem w różnych kościołach tamtejszych pokazują.

W przybliżeniu na rok 1330 przypada działalność Giotta w Gaecie, gdzie znowu Dzieje Nowego Testamentu pędzlem jego opowiedziane pokryły ściany kościoła Zwiastowania (Nunziata). Widziemy następnie niezmordowanego pracownika w Rzymie; stamtąd nieprzeparaty duch twórczy kieruje go na Rimini do Rawenny, gdzie przed dziesięciu laty do snu zapomnienia ułożył się był najznakomitszy człowiek we Włoszech: stary gibelin i rewolucjonista przeciwko własnej, małej spiskujący ojczyźnie, aby wielką, ogólnie-włoską, postawić. Niewytłomaczonym prawie wydaje się nam fakt, że Giotto niczem wielkiego grobowca w kościele Franciszkanów raweńskich nie uczcił i dłuższy czas w Rawennie przebywając żadnej pracy swojej pamięci przyjaciela nie poświęcił. Freski jego przyozdobiły ściany trzech kościołów miejscowych, S. Jana Chrzciciela, S. Klary i M. Boskiej in Por-

(1) Ślub z drugim mężem Ludwikiem Tarentyńskim. Coindet zwraca uwagę, że kiedy Joanna go poślubiła, Giotto od lat 16 już nie żył.

to; po dziś dzień jeszcze wszystkie widzieć się dają. Takie prace zostawił po sobie Giotto podczas powtórnego swojego pobytu w Rawennie.

Jest coś niezmiernie wspaniałego w tych przejazdach Giotta przez 30 lat trwających. Tworzą one razem wzięte jeden wielki pochód zdobywcy, pochód mocarza i tryumfatora, którego zwycięztwy nie ambicja i próżność, ale najszlachetniejsze uczucie w ludzkości, uczucie piękna, nasycić się miało. Roznosząc wszędzie swą sztukę Giotto trwalszą budował monarchię niż Aleksander Wielki, kiedy przeciągał przez Azyę. Dzieło wojownika dwustu lat nawet nie dotrwało; praca Giotta znalazła uwieńczenie swoje w działalności mistrzów XVI wieku i dziś jeszcze patrzymy na sztukę wielkiego florentczyka, ze czią synowską, jak na starą, posiwiałą, o jasnym oku i czystej przeszłości, matronę. Tak to nad formami bytów społecznych, zmiennych, egoistycznych, kapryśnych i sprawiedliwość łamiących panują spokojem wiekuistym przejęte formy ideałów w zapomnieniu o bycie indywidualnym i jego krwawych troskach powstające. Olympem dla ludzkości jest sztuka, sztuka w wyższym swoim, podnioslejszym znaczeniu — nie dla ócz i zmysłów, ale dla ducha, od pragnień cielesnych oderwanego, pracująca.

Dotychczas patrzyliśmy ciągle na malarza. Z powrotem do Florencyi na parę lat już tylko przed śmiercią ukazuje się nam Giotto jako architekt i rzeźbiarz. Mało już prac z dziedziny malarstwa wyda z siebie ten duch w dojrzałości swej dziwnie ruchliwy a spokojny. Osierocona od lat kilkunastu katedra S. Maria dell' Fiore we Florencyi znajdzie w nim godnego następcę Arnolfa di Cambio, pierwszego swego twórcy. Giotto otrzymał od municypalności zwierzchni kierunek nad robotami już rozpoczętymi i prawo wykonania nowych. Teraz dopiero otworzyło się pole architektce i rzeźbiarzowi. Artysta z polecenia municypalności założył kamień węgielny pod budowę dzwonicy przy katedrze według własnego planu. Od r. 1334 przez dwa lata do samego skonu budową tą kierował. Smągła, piękna, a poważna wieża do dziś dnia po lewej stronie kościoła stojąca i pod nazwą „*Campanile*“ znana, jest dziełem Giotta. Wzniósł ją artysta w stylu gotyki włoskiej, w której panuje mniej bezwąt্পienia powabu, ale więcej majestatu niż w dziełach odpowiedniej sztuki na północy. Wieża dzwoniczna przy S. Maria dell' fiore stanowi czworogranny budynek o trzech piętrach na bardzo wysokiej, z kilku poziomych warstw złożonej, osadzie. W duchu włoskim leży łączenie rzeźby z architekturą; styl przez Giotta użyty domagał się koniecznie takiego zespolenia. Wielkie płaszczyzny podmurowania, na którym spoczywa właściwa wieża same domagały się wyobrażeń plastycznych, któreby ich samotną pustkę ożywiły. Jakoż spoważniały już i z biegiem lat ku refleksyi pochylony artysta narysował wzory do płaskorzeźb przedstawiających allegorycznie *Dzieje rozwoju człowieka*, pierwsze jego początki, popędy cywilizacyjne, wynalazki, objawy energii zewnętrznej i podbój natury, kształcenie się w naukach i cnotach, szczęśliwość i błogosławieństwo na łonie kościoła. Doprowadza więc Giotto człowieka od pierwszego praojca aż do Boga. Płaskorzeźby te, w pewnej tylko części modelowane przez samego artystę, dokończone przez Tadeusza Gaddi, *Andrea Pisano* (1280—około 1350) i ich następców, uderzają wspaniałością pomysłu. Niebezzasadnie mówi Józef Kremer w swojej podróży do Włoch, że rzeźby na dzwonicy są pierwszą filozofią dziejów ludzkich, oczywiście, pomijając tę jaką za-

warł Dante w „Komedyi“ i przed nim jeszcze Augustyn Święty we wzniosłych swych żalach i rozmyślaniach. Giotto w płaskorzeźbach dzwonnicy pokazuje się duchem pokrewnym Michałowi Aniołowi, a z nowszych Corneliusowi. Wzniosłe myśli nasuwają mu się pod dłuto i wcielają się w marmur. Co do piękna plastycznego, to wiele jeszcze do życia pozostawia. Niezawsze stoi nawet na wysokości utworów społecznego Jana Pizańczyka, którego Matka Boska ustawiona jest na murach tej samej katedry (1), ale potężny duch Giotta i tu wycisnął swe piętno, a jak każda rzecz w stylu prawdziwym wykonana, mimo ułomności swoich podbijać musi. Nad płaskorzeźbami na właściwej wieży stoją posągi osobistości czczonych przez kościół: patryarchów, proroków, ewangelistów. Te utwory w znacznej części, jeśli nie w zupełności, według rysunków zostawionych przez Giotta wykonywali: najpierw Andrea Pisano, który był głównym pomocnikiem w budowie, a po nim w sto lat blisko Donatello, rzeźbiarz z epoki rzeczywistego odrodzenia się sztuki. Andrea Pisano pomagał też Giottowi przy budowie, to jest przyozdabianiu fasady kościoła katedralnego. Pracę tę rozpoczął Bondone w r. 1332. Fasada dziś już nie istnieje, pozostał tylko model jej odtworzony przez architekta szwajcarskiego Müllera. Rysunek widzieć można w klasztorze S. Marco pod Florencją. Giotto narysował plan fasady, która tak jak cały kościół i dzwonnica wznoszona była z trójkolorowego marmuru. W roku 1588 za panowania tych krwawych Medyceuszów ukróccielei Florencyi, którzy występują jako aktorowie w dziejach Blanki Capello (2), niejaki Ugoccione zdarł fasadę, posągi postrącał i odtąd katedra czeka na wielki talent i wielkie ofiary materyalne aby już nie maską nagiego muru, ale obliczem wyrazistem, do duszy przemawiającem na gród starożytny spojrzeć. Z dzieła Giotta nie dziś nie zostało. Prowadzili je po jego śmierci Gaddi, Orcagna, Brunelleschi. Fasada nie była nigdy w zupełności wykonaną. Liczne zdobiące ją posągi w stylu gotyckim—styl ten przebijał się zwłaszcza w otoczeniu i w sposobie umieszczenia — wykonane były przez artystów wyżej już wymienionych. Udział samego Giotta w pracach rzeźbiarskich, tak około dzwonnicy jak i frontonu jest trudnym do oznaczenia. Bardzo być może, iż wtedy właśnie z wyraźnego polecenia Florencyi, zaczynającej już żałować wielkiego człowieka, Giotto wykonał popiersie Dantego nad drzwiami bocznymi katedry. Obyczajem, z którym spotykamy się w katedrach gotyckich Anglii, artysta obok postaci religijnych, podaniowych i allegorycznych, pomieszczał na fasadzie kościoła S. Maria del fiore osobistości wzięte z życia publicznego Florencyi.

(1) Jestto ten sam Giovanni Pisano, syn Mikołaja, o którym wzmianka wyżej str. 7. Giovanni odznaczył się rzeźbami swemi w Sienie, Orvieto i Pistoii. Był podobnie jak ojciec rzeźbiarzem i architektem. Jego pomysłu jest fronton katedry w Sienie, on także przyjął udział w budowaniu Campo Santo pizańskiego, a wznosił katedrę w Prato, niedaleko od Florencyi. Żył od 1270 (data przybliżona) do 1320.

(2) Małżonka W. księcia Toskanii Franciszka, chcąc otruć brata mężowskiego kardynała Ferdynanda, otruła męża i siebie.—Pochodziła z Wenecyi. Otrucie wydarzyło się w r. 1587.

Jak Michał Anioł ostatki życia swego przy budowie S. Piotra spędził, tak Giotto przy odpowiednio wspianiem przedsięwzięciu architektonicznem śmierci doczekał; obaj mieli kiedyś z wysoka patrzeć na to, jak mniejsze od nich talenta lekceważąc ich pomysły własnymi zastępować je będą koncepcjami. Ani kościół Ś. Piotra, ani S. Maria del Fiore, nie przejawiają się dziś w tych kształtach, jakie dla jednego z nich Buonarotti, dla drugiego Giotto obmyślił. Temu ostatniemu mniejsza stała się krzywda, bo zasługi jego nie w budownictwie ale w malarstwie niezgasłego uznania dostąpiły. — Skon artysty przypadł na dzień 8 Stycznia 1336 r. (1). Giotto miał wtedy sześćdziesiąty rok życia. — Wawrzyniec Wspianiały, pierwszy uczcił go wsto pięćdziesiąt lat po skonie popiersiem dłuta Benedykta Majano (1), Angelus Polizianus podpisał piękną swoją łaciną wiersz, w którym przerywając sobie wyliczanie dzieł zmarłego woła:

„Ale na co było to spisywać? Imie samo starczy za wiersz najdłuższy“.

Słowa streszczające całe uwielbienie następnych pokoleń dla wielkiego Toskańczyka.

Nad popiołami złożonemi w S. Maria del fiore stoi pomnik ukazujący z dumą cudzoziemcom.

Giotto zadziwia ogromem i kierunkiem działalności, więcej niż doskonałością swej sztuki. Niezmierne uznanie, nieomal cześć mieć należy dla jego energii, dla samoistności jego pomysłów, dla nowych dróg, jakie przezeń otwarły się sztuce. Czego w Niderlandach dokonali van Eyckowie, to się spełniło we Włoszech pracą Giotta. Sztuka oderwana została od religii, posiadała własną wolę, własne myśli i tylko uczuciem jeszcze, jak być powinno, z religią się łączyła. Giotto zerwał zupełnie z tradycjami bizantyńskimi i starochrześcijańskimi. Obrazy jego nie są już prostymi znakami wyrażającymi tajemnice święte i wypadki kościoła bożego, ale idealnemi istotami, do których kościół dostarczał jedynie tematów.—Do czasów Giotta utwory plastyczne były tylko *przypomnieniami* pewnych momentów religijnych lub świeckich, przypomnieniami, które dla większej dokładności nieraz podpisywać było potrzeba; Giotto zrobił z nich *wyobrażenia*, jeszcze niedoskonałe, ale już samoistnie stojące. To samo, że je ze stanowiska właściwego sztuce krytykować można, wskazuje już, że do sztuki należą; gdy tymczasem w malarstwie starochrześcijańskiem krytyczne nawet roztrząsanie jest niemożliwem, tak jak niemożliwem

(1) Nowsi historycy opóźniają datę o rok cały i może być, że mają słuszność za sobą. Rok staroflorencki rozpoczął się w dzień Zwiastowania M. Boskiej — odpowiednio do idei boskiego człowieczeństwa Chrystusa — zatem cały styczeń i luty i większa połowa marca należały jeszcze do roku dawnego. Otóż jeżeli według kalendarza staroświeckiego śmierć wydarzyła się w r. 1306, właściwie nastąpiła ona w r. 1307. Wypadek tu spotykany podobnym jest do zachodzącego w życiorysie Michała Anioła. Buonarotti urodził się przed Świętem Zwiastowania, przy końcu roku florenckiego 1474. Właściwie więc wtedy od dwóch miesięcy już rozpoczął się był rok powszechny 1475 i na ten rok też ustanowieniem bywa słusznie przyjście B. na świat.

(1) Twórca pałacu Strozich i kazalnicy w S. Croce we Florencji. Żył od roku 1444—1498. Pochodził z Florencji. Zdolny budownik i rzeźbiarz.

i próżnem byłoby porównywanie szczegółowe potworu z istotą według praw rodzaju ukształtowaną. Na obudzenie energii w artyzmie działającym, na wytworzenie ze sztuki osobnego zakresu działalności duchowej, na uczynienie jej rzeczywistą sztuką wyrażania myśli i opowiadania wypadków przez linię i kolor—na te trzy konstytucyjne punkta pięknostwa, kładziemy główny nacisk, gdy mówimy o zasługach wielkiego Toskańczyka. Nikt przed nim tego wzbudzenia zmartwych nie dokonał na sztuce i tylko zaslepiona namiętność narodowa przeistaczając fakta mogła ojcostwo plastyki nowożytnej przyznać Niemcom, jakiejś szkole pragskiej, która sama powstała już po śmierci Giotta i opierała się na siłach włoskich (1). Ojcostwo to do Giotta należy.

Sztuka postawiona pomiędzy duchem rozumnym, a życiem ogólnem, bezwiednem, z obu tych biegunów treść swoją sprowadzać musi. Wiecznie prawdziwem będzie zdanie Bakona Verulamskiego, że sztuka jestto człowiek dodany do natury (*homo additus naturae*). Otóż Giotto pierwszy zajął stanowisko odpowiadające powołaniu sztukmistrza: czerpie i z ducha i z natury. Z ducha najpierw, bo że pominiemy już przedmioty religijne, — wciela w utwory swoje myśli ogólnie ludzkie, te których mu rozum filozoficzny dostarcza, z natury wreszcie, bo stara się wprowadzić do sztuki w miejsce typu indywidualum, w miejsce idealnego otoczenia, rzeczywiste. — Świat jego objawów zewnętrznych—taki świat sztuka koniecznie mieć musi — nie jest już niezrozumiałym, pustym i bezkształtnym tak jak w sztuce dawniejszej: do sztuki Giotta wchodzi już życie ziemskie, z ziemskimi kształtami, duchowymi i cielesnymi zarówno. Zjawia się pejzaż, zjawiska występują już nie na płaszczyźnie, ale w przestrzeni, postaci ludzkie nie są już marynetkami teatru dziecinnego, ale istotami żywymi, trzymającymi się o własnej sile. Czynniki duchowe nie zdołał jeszcze tak sobie środków sztuki przysposobić, aby z ich pomocą w indywidualum przedstawianem stworzyć charakter i stąd nam jeszcze postaci Giotta mdłemi się wydają, ale czujemy obok tego, że z chwilą, w której w malarstwie zjawia się portret, w której zjawiają się osobistości społeczne odtwarzane z życia, z tą chwilą sztuka zwróconą zostaje do natury i do historii, że będzie mogła, raz się na tej drodze znalazłszy, zebrać na niej tyle, ile dla siebie potrzebuje i więcej—i może nawet za wiele. Ten sam duch ożywił Giotta co i malarzy naturalistycznych XV w.; nie trzeba tylko zapominać, że Giotto stawiał pierwsze kroki, gdy tymczasem oni, oparci na pracach poprzedników swoich, do mety już dobiegali. Giotto pojmował swój naturalizm więcej syntetycznie, oni go analizowali; i dobrze czynili, bo zwrot do natury wtedy dopiero doskonałym będzie, gdy sztukmistrza dla anatomii doprowadzi. Ale pierwsza myśl, pierwsza pobudka, jest taką samą w artyście XIV wieku, jak i w jego następcach w półtora wieku po nim żyjących.

(1) Barnabasz i Tomasz de Mutina. Pogląd pochlebny dla Germanów wypowiedziano w dziele „Histoire des peintres“ w dwóch zeszytach tego pomnikowego zresztą wydawnictwa wyszłych już po wojnie francuskiej 1870 r. Blanc nie był już wówczas redaktorem dzieła. Sędziwy Viardot schwylił za pióro, aby owego istnego dziwoląga w literaturze francuskiej zgromić.

Tak się zapatrujemy na zasługi Giotta. Niemiec nazwałby je formalnemi; mniej je bowiem widać w samych utworach niż w pracy pięknotwórczej. Ta praca doskonali się, utwory zaś nie są jeszcze pięknymi. Giotto zostaje w podobnem położeniu, jakieśmy dla talentów wyższych, dostatecznie techniką nie wspartych, mówiąc o Ducciu, zarysowali. Jego pojęcia o tem, jaką powinna być sztuka odpowiadają owym dobrym chęciom, których znakomity Sienńczyk nie umiał w rzeczywistość wcielić, dla tego, iż specjalnego arcyzmu malarskiego w należyтым stopniu nie posiadał. Toż samo powiedzieć można o Gioccie. Sztuka jego znajduje się na drodze do piękna, ale piękną jeszcze nie jest. — Giotto wie o tem, że jak w rzeczywistości, tak i w sztuce zjawiska występują, występować muszą, w przestrzeni, wprowadza więc perspektywę, ale ta razi jeszcze niedokładnością swoją: ani nie posiada jednolitości, jaką mieć powinna na wszystkich punktach i wszędzie w równej mierze, ani też nie rozciąga się do kolorytu, przez co obrazy Giotta mimo usiłowań przeciwnych wydają się ciągle jeszcze płaskimi. Bardzo mało jeszcze światła panuje w widokach przedstawianych przez artystę, a słabe panowanie jego nie ulega prawidłom światłocienia. To co sztukmistrz długą obserwacją, cierpliwą pracą, umiejętni i skrętni próbami wyrabiać sobie musi, obcem jest jeszcze arcyzmowi Giotta. Człowiek ten tworzył zbyt wiele i zbyt pośpiesznie na to, aby mógł tworzyć dobrze. Praca jego rozlewała się po powierzchni, zamiast się w głąb' ześrodkowywać; ale w tem nadmiernem może rozprzestrzenianiu się tkwi jej dziejowe powołanie. Rozrzucając dzieła swoje po całych Włoszech, Giotto Włochy całe do uprawiania sztuki pobudził; stosuje się to przedewszystkiem do północnej i środkowej części półwyspu.

Wiele bardzo jeszcze do życzenia pozostawia malarstwo Giotta pod względem rysunku i kolorytu. Uczeń Cimabuego, wyprzedzając o wiele swego nauczyciela, wprowadził w postać ludzką ruch, ale nie umiał go jeszcze dobrze odrysowywać. Proporce i ogólny zarys postaci poprawniejsze u niego niż u Bizantyńczyków, nie znajdują się wszakże jeszcze na wysokości prawdziwego arcyzmu. Najwyżej stoi Giotto w kompozycyi i grupowaniu: pod obu temi względami długi czas jeszcze następców swoich przyśmiewa. Co do piękności oblicz, ustępuje Ducciu di Buoninsegna; właściwie o piękność tę nigdy się w sztuce swojej nie starał; zbierając wzory z życia, nie miał w sobie tego idealistycznego dążenia, w którym artysta, jak Michał Anioł lub Rafael, na ramionach natury stanawszy, wspina się wyżej do własnego ideału, w naturze odnaleźć się nie dającego. Giotto stoi na rozdrożu pomiędzy typem bizantyńskim, który już za sobą zostawił i idealnym, do którego dojdą dopiero mistrze XVI w.; ma tylko własny swój sposób zarysowywania oblicz z natury odtwarzanych, sposób mniej więcej jednostajny. Podobnież każdy artysta wybitniejszego talentu dziś jeszcze po wyrobieniu się tylu już stylów i typów, po rozwinięciu się zupełnem malarstwa naturalistycznego i idealnego, odmiennie od innych i twarz i postać ludzką zarysowuje i kolorytem ją uplastycznia. Sposób właściwy Giottowi, maniera jego, że tak powiemy, polega na zbliżaniu do siebie oczu, zbyt niemi uwydatnianiu okolicy ocznej, zbyt niemi grubości brwi i wydłużaniu nosa. Ramiona zanadto ścięte w osadzie i wydłużone, ręce poprawniejsze niż u Cimabuego, ale jeszcze rysowane niestarannie, daleko lepiej uszy, tych zaś nawet malarze ze środka XV wieku dobrze jeszcze rysować nie umieli (np. Fra

Filippo).—W ogóle człowiek w malarstwie Giotta nie jest jeszcze ani pięknym ani prawdziwym, a toż samo powiedzieć trzeba o warunkach zewnętrznych, w jakich się przejawia: o świetle, przestrzeni, powietrzu, krajobrazie, architekturze, draperji.—Nie przestaniemy wszakże powtarzać, że samo tylko wprowadzenie postaci ludzkiej w te zewnętrzne warunki, niezależnie od mniejszej lub większej dokładności wykonania—niespożyta już stanowi zaślugę.—Człowiek ciekawy piękna zewnętrznego obojętnie ominię Giotta; człowiek kochający przeszłość sztuki, szanujący w niej wszystkie jej trudy i bojowania z materją — zatrzyma się przed nim i pokłon mu odda.

Dziś po pięciuset kilkudziesięciu latach niezmiernie trudno jest powiedzieć coś pewnego o żywości kolorytu; ta żywość, gdyby nawet była zasługą preparatów, pośrednio musiałaby być i zasługą samego artysty, wiadomo bowiem, że w dawnych czasach nie zdawał się malarz na łaskę i niełaskę fabrykanta i sam farby sobie przyrządzał. W ówczesnym stanie przemysłu było to koniecznością, na tej konieczności dobrze wychodzili artyści.—Jeżeli do kolorytu zaliczymy: perspektywę powietrzną, światłocien (w malowidłach nie na rysunkach) sztukę cieniowania farbami i nadawania plastyczności dla wyrwania kształtów z więzów płaszczyzny, do której je materją przykuwa,—to pod temi wszystkimi względami sztuka Giotta stoi bardzo jeszcze daleko od malarstwa nowożytnego.—Czyniąc zadość panującemu jeszcze upodobaniu, używa Giotto często złotego tła, zwłaszcza w obrazach stalugowych *a tempera* malowanych. W tej zatem części działalności swojej trzyma jeszcze z Bizantczykami; lecz należy wziąć pod uwagę, że dopiero w drugiej połowie XV wieku wyrugowano zwyczaj, który dziś dla nas wstrętnym się wydaje. Koloryt wyrabiał się z niezmierną powolnością, a wyrobiony nie zawsze był udziałem najpierwszych nawet talentów: Rafael i Michał Anioł, nie posiadają kunsztu kolorytowego, w takim stopniu jak Tycjan i Correggio.—O wiele przenoszą Giotta van Eyekowie ⁽¹⁾ niderlandzcy, podobnie jak i on za odrodzicieli sztuki uważani; przy niższości stylu, mniejszej podniosłości natchnień, słabszym udziale ducha myślącego, malarstwo v. Eyeków więcej się zbliża do prawdziwej sztuki, niż pięknotwórstwo Giotta, jest bardziej od niego artystycznym. — Do wyższości tego artyzmu przyczynił się znakomicie wynalazek farb olejnych.

Utwory Giotta *al fresco* znajdują się w miejscach, które już wskazano. W Barghello florenckiem, zamienionem na muzeum, w naszym już stuleciu odkryto i odrestaurowano malowidła ściénne, które, według wyraźnego już domysłu, w dwóch epokach działalności artysty powstać musiały. Najglówniejszemi z nich są: *Piekło* uobrazowanej z „Komedyi“ Dantego i *Chwała niebieska*. W tej ostatniej przedstawił artysta pokój po wojnie domowej we Florency. W gronie godzących się stronnictw jest i gwelf biały Dante; nie mamy dowodu na to, aby malowidło powstało współcześnie z wypadkiem, za pobytu Dantego we Florency, a więc przed rokiem 1302. W oblicze poety wbito gwóźdz—zapewne nie rozmyslnie, lecz wtedy dopiero, kiedy pod białą warstwą wapna nie domysłano się już wcale

(1) Tom III M. S. Europejskiej, str. 78.

fresku. W mniejszych malowidłach w Barghello przedstawił Giotto kilka scen z legendy Maryi Magdaleny. Obrazy na deskach pokazywane w galeryach, nie wszystkie są wiarogodne. Luwr posiada obraz, o którym w katalogu napisano, że go artysta wykonał dla Franciszkanów w Pizie. Przedstawia on *Ś. Franciszka odbierającego stygmata Męki Pańskiej*; można go uznać za istotne dzieło Giotta, za jeden z największych jego obrazów *sopra tavola* (1).

Giotto był niewielkiego wzrostu, średniej tuszy, powierzchowności miłej i ujmującej, bez pięknego oblicza. W obejściu przyjacielski i wesoły, przystępny, uczynny w życiu, odznaczał się bystrością umysłu, dowcipem i śmiałością w obec możnych tego świata. Znaną jest przypowieść o karykaturze, jaką zrobił na królestwo neapolitańskie, kiedy bawił na dworze króla Roberta. Przedstawił w niej osła, ubranego w kulbakę starą i zużytą, a wężącego nową, w którą go ubrać miano; wiadomo, że w Neapolu ciągle się władzcy zmieniali. Król Robert nie rozgniewał się o dowcip, choć artysta zamknął w nim przepowiednię nowego przewrotu politycznego. W Vasarim znaleźć można sporą wiązkę anegdot ukazujących lekką, dowcipną, serdeczną stronę charakteru Bondonego; Boccacio, wspominając o nim kilkakrotnie w swym „Decamerone”. Do pracy się nie lenił, ale też i czasą nie pogardzał nasz artysta; w ogóle był żywego temperamentu. Opiekował się synem Gadda Gaddi, Tadeuszem, trzymał go do chrztu, zasilął pieniędzmi i wykształcił go na najpierwszego swego ucznia.—Współcześni wysoko cenili nietylko przymioty towarzyskie Giotta, nietylko talent, ale i wiedzę, która talentowi temu potężną dawała dźwignię do kompozycji. Bondone uchodził za jednego z najuczestniejszych ludzi we Florencji i był nim w istocie. Ówczesna wiedza nie była zbyt rozległą, ale nie nabywała się też tak łatwo jak teraz; aby ją posiadać więcej potrzeba było osobistej dzielności niż dziś, kiedy człowiek nie wiedząc kiedy wpada w sztuczny mechanizm oświaty społecznej, która najczęściej wyciąga z niego oryginalność, nie zawsze dając mu w zamian zdrową naukę.

Giotto po całych Włoszech rozniósł ślady swoje. Miał wielu uczniów, w których pierwsze początki arcyzmu rozwinął, ale więcej jeszcze współpracowników i świadków, którzy na pracę i dzieła jego zapatrzeni przez całe lat sto i dłużej uprawiali sztukę w stylu przez niego przyjętym. Bez żadnej przesady powiedzieć można, że przynajmniej przez lat 50 po skonie utalentowanego Toskańczyka, Włosi malowali tak tylko jak on im w dziełach swoich malować nakazał. Jako rzeźbiarz i architekt mniejszy daleko wywarł wpływ na potomność, lecz w malarstwie zasługi jego są zasługami pierwszego założyciela, odnowiciela, praojca sztuki nowoczesnej. Z wyjątkiem wyższych talentów, które zresztą

(1) Do dzieł już wspomnianych należy dodać jeszcze posąg leżący i 16 płaskorzeźb na grobie Tarlatiego w Arezzo; nagrobek ten w r. 1330 wykonali w marmurze *Agnolo* i *Agostino ze Sieny* na zalecenie i według rysunku Giotta.

aż do Masaccia w bardzo szczupłej występują plejadzie, wszystkie inne—a było ich znowu bardzo wiele—idą pod wszelakim względem torami ubitemi przez Giotta. Całość tej wędrówki odbywanej i przez wyżej obdarowanych i przez zwyczajnych pracowników przedstawia się niezmiernie malowniczo, pięknie, ujmująco. Szczery zapał dla sztuki, wielka skrzętność w pracy i przygotowaniach do niej niezbędnych, braterstwo ogólne, którego tu i owdzie pojawiające się zawęści osobiste wzruszyć nie zdołały; naiwna wiara w siły własne i w opiekę jakiegoś ducha czuwającego nad pięknem, przekonanie silne, że sztuka lepszych losów dobić się musi — wszystko to rzucone na tło publicznego uznania, jakie odbierali pracownicy od obywateli i osób moralnych indywidualizujących się w drobnych państwach ówczesnych, daje obraz imponujący powagą i wdziękiem. Poparcie udzielane przez municypalności i rzeczypospolite, przyłączyło się do istniejącego już dawniej a czynami objawianego zainteresowania się klasztorów i katedr biskupich dla sztuki. Działalność malarzy, rzeźbiarzy i architektów stała pod opieką całej zbiorowej inteligencji i potęgi społecznej, stanowiła część życia publicznego, część ogólnej pomyślności, nasyciła wspólną wszystkim ambicję, a raczej tę dumę szlachetną, która jest udziałem każdego społeczeństwa odrębnie występującego i przeciwstawiającego się innym. W tak łagodnych, sprzyjających warunkach, co dawały sztuce jakgdyby wiekuiącą wiosnę, widzimy pracowników piękna jeszcze w XV wieku. Podobnie jak w peryodzie poprzednim, kiedy praca samodzielniejszą się już stawała nie schodząc wszakże jeszcze z gruntu bizantyńskiego, tak i teraz pierwszeństwo w trudzie i w zasobności sił twórczych należy się Toskanii. Nie bez zasady historycy sztuki przyczynę tego upatrują w większem niż gdzieindziej rozwoju swobód publicznych; formy państwowe oddziaływały niepoślednio na ogólną uprawę nauk i sztuk, nawet przemysłu i handlu. Kiedy po r. 1530 u steru Florencyi stanęła boczna odrośl Medyceuszów „Popolanów“ coś w rodzaju Filipa „Egalité“ z czasów rewolucyi francuzkiej, sztuka odrazu zamarała, jak gdyby ją śnieżny uragan powalił. Historia na zapytanie: co zrobił dobrego Kuźma I dla Florencyi, odpowiada: że otrul córkę, kazał zabić jej kochanka, zabił sam syna, który był znowu zabójcą własnego brata. Piękna rodzina! Nie dziwnego, że w takiej atmosferze pięknotwórstwo żyć nie mogło. Ale nie zbaczajmy od przedmiotu. Dwa wieki jeszcze świetności mieć będzie sztuka w Toskanii, nim jej zmora czarna na piers opadnie. W trzynastym wieku poczęte przodownictwo, ustanie dopiero po strasznej katastrofie, jaką zgotuje Florencyi papieństwo tchórzliwie sprzymierzone z Niemcami.

Artyzm Giotta zaszezepiony na płonkach dzikich, które bezwiednie i dla dzisiejszego oka już niedościgle wyrosły były na różnych punktach półwyspu z początkiem XIV i w ostatnich latach trzynastego wieku — wydał z siebie kilka szkół, raczej geograficznie niż estetycznie rozróżnić się dających. Wpływ ogólniejszych warunków istnienia związany z przypadkiem, powytwarzał ogniska, skupiające w sobie pracę artystyczną i wypromieniające artyzm naokoło siebie, nieraz na punkta znacznie odległe. Praca w każdym takim ognisku, przez ocieranie się pracowników coraz bardziej ujednostajniana, nabierać musiała pewnych znamion własnych, które ją od działalności na innych punktach odróżniały. Nie była to wszakże odmienność stylów. W całych Włoszech w XIV wieku pa-

nował jeden tylko styl—Giotto—i malarze tego okresu nazywają się bardzo słusznie „Giot-tistami“. Na dwóch krańcach półwyspu, w Wenecyi i Neapolu, wpływ Giotta był naj-słabszym, ale i tam ogólny charakter i wartość estetyczna malarstwa nie pozwalają mówić o odrębności stylowej. Na obu krańcach trzymała się jeszcze sztuka bizantyńska, na po-łudniu z przypomnieniami normandzkimi i maurytańskimi. W XIV w. Wenecya miała jeszcze bardzo nisko rozwinięte malarstwo i podobnie w Neapolu żywszy zwrot nadany został sztuce dopiero przez *Colantonio del fiore* w ostatnim ćwierćwieczu. Wszystkie inne tak zwane szkoły były tylko koloniami tokańskimi. Toskania jest wspólną Włoch pół-nocnych i środkowych metropolą, a wytwarzający się w niej kunszt malarski przenikał po-średnio lub bezpośrednio na wszystkie główne punkta działalności pięknotwórczej. To, co nam niemieccy historycy prawią o stylu germańskim, mogłoby się stosować tylko do rzeźby, nigdy do malarstwa; a i w rzeźbie jeszcze właściwszą byłoby nazwa „gotycki“ niż „germański“. Włosi niczego od Niemców nie wzięli; przeciwnie sami wiele im dali z siebie, chociażby tylko w końcu zeszłego i na początku bieżącego stulecia. Ich wielcy artyści: Carstens, Schnorr, Schinkel, Cornelius, Overbeck wykształcili się na arcydziełach rzym-skich i florenckich.

Głównymi takimi ogniskami pracy, jakie wyżej określono, były: najpierw Floren-cya z Pizą, Lukką, Pistoją jedną całość tworząca, najpierwsze, najgenialniejsze, najru-chliwsze miasto w ówczesnych Włoszech. Najwięcej w niej pracowało i wyrabiało się arty-stów, najwięcej powstawało dzieł we wszystkich trzech dziedzinach sztuki, a w pośród nich celowały malowidła *al fresco*. Florencya oddziaływała na całe Włochy; przygotowywała odrodzenie w XIV wieku, dokonała go w XV. Po Florencyi idzie Siena. Artysci sieńscy pracowali w Assiżu, Perugii, Foligno, Spoleto i innych miastach Umbryi. Arez-zo i Orvieto ulegały wpływowi zarówno Sieny jak i Florencyi. Z tego, co już powiedzia-no przy zarysie działalności Duccia di Buoninsegna, wypada przyznać sztuce sieńskiej od-rębny charakter w obec florenckiej. Jeżeli w całym ruchu artystycznym epoki, o której mowa, rozróżniemy dwa prądy: jeden zdążający od bezwładnego konwencyonalnego typu, jaki przyniosła ze sobą sztuka bizantyńska, do prawdy i życia indywidualnego, jakie dawa-ła natura; drugi zaś przedzierający się przez naśladowanie natury ku samoistnemu pięknu •partemu na idealnych pragnieniach ducha — to stosując tę różnicę do obu najpierwszych miast Toskanii, dopatrzeć będziemy musieli we Florencyi uleganie pierwszemu prądowi, w Sienie zaś powolność dla drugiego. Florencya w XV w. wydaje całą szkołę naturali-styczną, na posadach której wspięli się Leonard i Michał Anioł—do nieba ideałów. Siena trwając równie jak i Florencya we właściwym sobie charakterze, rzuciła—jak to już histo-rycznie sprawdzono—podwaliny szkoły umbryjskiej, w której uczuciowość otrzymała górę nad plastycznością. Sztuka florencka była doskonalszą, sieńska a za nią umbryjska, bar-dziej poetyczną.—Trzecim ogniskiem jest Padwa z Weroną, Medyolanem i innemi mia-stami lombardzkimi. Artysci padewscy i werońscy rozpościerali działalność swoją z je-dnej strony na Lombardję, z drugiej na Wenecję, gdzie się życie artystyczne, prawdziwie samoistne, rozpoczęło dopiero w połowie XV wieku. Wytworzenie się właściwej szkoły padewskiej przez założenie akademii (Squarcione), przypada już na czasy po Masacciu.

Rola odegrana w ogólnym rozwoju sztuki włoskiej przez Padwę jest równie jak i posłannictwo spełnione przez Sienę, zbyt mało uwzględniana. Modena, Parma, Ferrara, Bolo-
nia na niskim wówczas jeszcze stały stopniu. W Bolonii po bizantyńskim *Ursone* (XIII w.)
w epoce Giotta wspominany jest *Vitale* jako artysta miejscowy większego znaczenia.
Na półwyspie liguryjskim nietylko panowanie polityczne, ale i przodownictwo w sztuce
należy się Genui, która rozsyłała artyzm na cały Piemont, współzawodnicząc w tem
z Medyolanem. Później wyrobiły się w zachodnio-północnej stronie półwyspu dwie szko-
ły — ale znakomitszych, pierwszorzędnych artystów nigdy z siebie nie wydały. W innej
stronie nadmorskiej, na półwyspie od Rimini do Ankony, mało było sił miejscowych; sztukę
uprawiali najwięcej przybysze, do których i Giotto należał. Musiały być jednak nie-
znaczne wprawdzie, ale zawsze istniejące i czynne pracownie w marchii Ankońskiej,
w księstwie Urbino. Zasilaly je nowemi żywiołami artystycznymi: Perugia, Siena, Floren-
cya. Z Marchii pochodzi *Gentile di Fabriano*, którego sztuka nieznanemi dziś już postę-
powała drogami, ale w dokonanych dziełach zdradza pokrewieństwo swoje z malarstwem
uprawianem w Sienie i Umbryi. Piątem ogniskiem — pomijamy Umbryę i Ankonę, jako
wybitniejszej miejscowości nie przedstawiające — jest Wenecya. Ogólny rys postępu, jaki
się w niej dokonywał, rzucono już w biografii Tycyana (1). W Rzymie wszystko jeszcze
było w uspieniu. Ciągłe wstrząśnienia polityczne i nieobecność papieży stawały na zawa-
dzie rozbudzeniu się ducha artystycznego. W Neapolu nakoniec *Simone maestro*, współ-
pracownik Giotta, wykształcił pokolenie artystów, którzy za jego przykładem malowali
w stylu pierwszego odrodzenia — takim właśnie, jaki Giotto wprowadził.

Po śmierci Giotta liczne szkoły, a lepiej powiedzmy, uczelnie malarskie, rozproszone
były po całym Włoszech. Dziewięćdziesiąt lat rozdzielających śmierć Giotta od zjawie-
nia się Masaccia o wiele podniosło ogólną liczbę pracowni, w których młode pokolenia
w sztuce kształcić się mogły. Każdy artysta stanawszy o własnych siłach gromadził na-
około siebie kilku, niekiedy kilkunastu adeptów, których nawet nazwiska do nas w zupeł-
ności dojść nie mogły, a często są tylko jedynymi po nich zabytkami. Było wielu zwy-
kłych rzemieślników — jakich i dzisiaj nie braknie — którym chodziło tylko o robotę; ci
wzięli swoją zapłatę za życia i potomność nie jest im nic dłużną. O pracownikach, którzy
istotnie ulegali poczuciu piękna i w działalności swojej do piękna — względnie pojętego —
dążyli, pozostały wiadomości dość wyraźne, które zebrał Vasari i czasom dzisiejszym prze-
kazał. Świadczenia jego pozwalają wyprowadzać w większej części wypadków dosko-
nałą filiację artyzmu Giotta, przechodzenie jego z jednych talentów w drugie. — Szkoły
urządzone były sposobem warsztatowym. Uczeń zajmował stanowisko mniej więcej dzi-
siejszego terminatora w rzemiośle; przeciągnęło się to jeszcze do XV wieku. Nie będzie-
my się temu dziwić, jeśli zważymy, że pojęcie sztuki, godność jej, dostojenstwo w zakresie
ogólnej działalności człowieczej nie było jeszcze unormowanem. Sztuka łączyła się ze

(1) Tom II M. Szt. Europ. stron. 66 i następne.

złotnictwem, snycerstwem, kamieniarstwem. Wyroby nie były odróżniane ściśle od utworów. Złotnik sam rysując desenie na wyrabianych przez się przedmiotach, nasadzając rysunek emalią, o ile się w tem wznosił nad innych w podobnym zawodzie pracujących, stawał się artystą. Tak na przykład *Ugolino Vieri*, którego emaliowane Ciboryum z wyobrażeniami wydarzeń z cudownej legendy o Mszy w Bolsena, przechowywane jest w Orvieto, uchodzi za artystę, choć właściwie był tylko rzemieślnikiem. Ojciec Orcagnów *Cione* podobnie był z zajęć swoich złotnikiem, a synów wykształcił dla sztuki. *Leonardo di ser Giovanni*, *Jacopo d' Ogoabene*, którzy wypracowali ornamenta u wielkiego ołtarza w kościele Ś. Jakóba w Pistoï, zajmują poczesne stanowisko w historii sztuki. *Ghiberti*, *Donatello* z bronzowników wyszli na artystów; pierwszy w drzwiach baptysteryum florenckiego zostawił dla siebie nigdy nieznikły pomnik. *Dominik Ghirlandajo*, zmarły już w końcu XV wieku, zajmował się złotnictwem, a wiadomo że i *Cellini*, któremu rzeźba tyle pięknych dzieł zawdzięcza, zaczął zawód swój od rzemiosła.—Działalność nie była ściśle tak jak dziś rozgraniczoną na odrębne zakresy; pracownik mógł być rzemieślnikiem albo artystą, według tego co i jak utworzył. Praca dokonana nadawała mu dopiero godność artysty. W całej Europie w XIV wieku rozróżniano sztukę od rzemiosła w ten sposób, że się sztuką nazywało to tylko, co zostało zrobione dla panującego lub dla kościoła; wszystko inne było rzemiosłem. Włochy wcześniej i dokładniej niż inne narody wyrobiły sobie formy życia artystycznego i u nich jednak podział powyższy miał jeszcze zastosowanie.—Z embryona z wolna rozwijała się sama istota sztuki; *in potentia* wszystko już w samym początku złożone było, ale człowiek wiele napracować się, nabojować, wiele prób i trudów przebyć musiał, zanim się w samowiedzy swego poczucia artystycznego odnalazł, zanim z bezwzględnego uczucia piękna wyprowadził, jasno już w umyśle kształtujące się ideały. Jak człowiek pierwotny tak i sztuka pierwotna grubą jest jeszcze skorupą materji pokryta; ale jak człowiek tak i sztuka posiada od pierwszej chwili rozbudzenia się pewien zasób idealizmu. Postęp pięknotwórstwa, podobny do postępu wiedzy, nie dowodzi bynajmniej zmysłowości człowieka — jest on raczej objawem walki ze zmysłowością i naturą bezwiedną; w tej walce wieki sty zwycięzca nie dąży do zniszczenia i zagłady, ale do poskromienia i podboju; chce władać, nie chce niszczyć. — Chociażby nawet wszystko z doświadczeń i prób powstało, to siła, która to doświadczenie i próby przedsiębrać i nagromadzić umiała, musiała być własną siłą człowieka: świat zewnętrzny dać jej nie mógł, należała ona do tego wewnętrznego świata, który nazywamy duszą, świata nie stworzonego odrazu, ale wytwarzającego się ustawicznie, na coraz wyższym szczeblu doskonałości i w ludzkości i w osobnikach ludzkich, od niemowlęctwa do dojrzałości.—Z chwilą, w której marzenie piękna w duszy się pojawiło, człowiek stawał na progach sztuki. Ideały naprzód już złożone były w tym świecie wewnętrznym, ciągle stwarzanym; ale się do nich przez materję i zmysłowość zalewającą ducha przedzierać było potrzeba. Posąg jest już posągiem, wtedy gdy pomyslanym został—możnaby powiedzieć za Arystotelesem—posąg ukrywa się już w kamieniu, wtedy gdy artysta bierze dłuto i młot do ręki—i cała praca artystyczna polega na tem, aby odłupać tę materję, która się na zewnątrz kształtów posągowych rozciąga, tłocząc je i zasłaniając przed wzrokiem.

Przy wzmagającej się ciągle od czasów Giotta liczbie pracowników, stało się potrzebnem zorganizowanie ich w osobne bractwa, które na wzór oddawna istniejących cechów rzemieślniczych, nabrały znaczenia publicznego w życiu municypalnym i posiadały prawo reprezentacyi stanowej, charakteryzującej wieki średnie. Bractwa te głównie wytwarzali i zapelniali malarze. Starodawne podanie o Ewangeliscie Łukaszu, że był malarzem i portret Matki Boskiej malował, dostarczyło gotowej już nazwy, dla wszystkich tych bractw wspólnej: istniały one pod wezwaniem Świętego Ewangelisty. Urządzenia wewnętrzne bractw niczem się od właściwie cechowych nie różniły; malarz wszakże mógł malować nie należąc do cechu, mógł też poza obrębem municypalności, do której był zaliczony, pracować, nie potrzebując się miejscowemu cechowi opłacać. Przyjęcie do bractwa następowało dopiero za uchwałą ogólną po ocenie dzieła, wykonanego umyślnie na stopień mistrza. W trzynaste lat po śmierci Giotta organizują się w takie bractwo malarze florency; w sześć lat później w r. 1355 za przykładem Florencyi idzie Siena. — W Wenecyi na sześćdziesiąt lat jeszcze przedtem w roku 1290 powstała cechowa organizacya malarzy; była ona właściwie szkołą będącego już na schyłku malarstwa bizantyńskiego i niejako kolonią grecką, organizującą się na to, aby się od świata odgrodzić, trzymać wszystkie spodziewane i bieżące już roboty w monopolu swoim i przytłumiać współzawodnictwo przybyszów z Padwy, Ferrary, Bolonii. Cechy toskańskie nie myślały wcale jeszcze w XIV wieku, ani nawet w następnym, o urządzaniu ognisk nauczycielskich, o akademiach. Nauka udzielana była ciągle indywidualnie przez mistrzów, w ich własnych pracowniach; nie opierała się na studiach systematycznych, nie postępowała od rzeczy zasadniczych do przypadkowych od istoty talentu zależnych, nie rozpoczynała się od anatomii, nie uszlachetniała na antykach. Wszystko to były jeszcze krainy nieznane dla XIV wieku. Antyki prawie jeszcze nie wyszły były z łona ziemi, anatomia stanowiła grzeszne, surowo karcone zajęcie. Biorąc całość niepodzielnie, nie myślano jeszcze w ogóle o rozłożeniu jej na części składowe: rysunek, koloryt, perspektywę. Pierwszy umiejętny wykład malarstwa zjawił się dopiero w szkole *Squarcionego Franciszka* (ur. 1394 w Padwie, zmarły 1474 w Wenecyi). On właściwie jest pierwszym umiejętnym malarzem nowożytnym, pierwszym akademikiem. Sam jeździł do Grecyi, sam zbierał zabytki sztuki starożytnej i z wielką cześcią do kraju je przywiózłszy na wzór uczniom swoim stawiał. — Czy jednak powiemy że do czasów Squarcionego nie było wcale usiłowań do wydoskonalenia kunsztu, usiłowań względnie nawet szczęśliwych, że ani rysunek, ani koloryt, ani perspektywa wcale w epoce „Giottystów“ nie postąpiły? Owszem, poza systematem mogło być i było działanie dorywcze; byli artyści, którzy jednostronnie poświęcali się to rysunkowi, to perspektywie lub kolorytowi i zostawiali następcom swoim więcej niż od poprzedników otrzymali — sam już charakter malarstwa giottowskiego nie pozwala przypuszczać ślepego tylko kopiowania jednych przez drugich. Owszem, była praca postępową, choć bardzo nieznaczną — może tylko w skutek niedostatecznych jeszcze badań historycznych nieznaczną nazwać ją musimy, — były pierwsze zarody naturalizmu XV wieku, a panował w ogóle zwrot ku naturze, do którego pierwszy pochop wyszedł był od Giotta. Wyżej staraliśmy się w krótkich wyrazach określić stosunek tego naturalistycznego kierunku epoki Giotta, do podobnegoż

kierunku epoki następnej, zalegającej pomiędzy Masacciem a Michałem Aniołem. — Ze wszystkiego wnieść musimy, że sztuka w swoich żywiołach ściśle artystycznych z wolna doskonaliła się przez całe ośmdziesięciolecie giottyzmu. Już uczeń Giotta, *Stefano Fiorentino*, otrzymał za śmiały rysunek swój, w którym przejawiały się pierwsze trudniejsze skurcze, nazwę „*Scimia della natura*“. Domniemany syn jego *Giottino*, odznaczał się niepospolitą energią w rysunku. *Orcagna* wprowadza pozy, które Michał Anioł i Rafael naśladował. *Aldighero di Zevio* i *Jacopo d'Avanzo* werończycy celują ponad innych kolorytem. Na przejściu z XIV do XV wieku stoją *Starnina*, *Masolino da Panicale* († 1418) i *Uccello* (Florencezyk ur. około 1396); pierwszy z nich udoskonalił rysunek, drugi światłocien, trzeci perspektywę. Najmłodszy, najpóźniej (1469 lub 76) zmarły *Uccello*, należy jeszcze do wieków średnich. Obok perspektywy zajmował się on wiele pejzażem i w stosunku do Giotta objawia na pierwszy już rzut oka dostrzegalną wyższość. *Masolino* podobnie jak *Uccello* zawód swój rozpoczął od złotnictwa (1); będąc uczniem *Starniny*, nauczył się u niego dobrze rysować i stał się później sam godnym nauczycielem *Masaccia*. Zasługi tych artystów przejściowych nie są jeszcze dzisiaj sprawiedliwie ocenione. Goniąc za pięknem już gotowem, zapominamy o pracy, która je przygotowała. A praca ta była niezmiernie ważną i zasługuje na to, aby o niej pamiętać. — Umożliwiło ją, zapewniło jej skuteczność, postawiło ją w warunkach rzeczywistego postępu, jedynie tylko blizkie powinowactwo artystyczne architektów, rzeźbiarzy i malarzy. Bez tego zbliżenia się, które ze wszystkich sztuk czyniło tylko jedną sztukę piękną w różnych formach, ze wszystkich artystów jedną tylko rodzinę, postęp byłby jeszcze powolniejszym. Architekt odsłaniał malarzowi i rzeźbiarzowi tajemnice perspektywy; rzeźbiarz dostarczał mu prawidłowości kształtów i ruchów; malarz brał jedno i drugie i własnym doświadczeniem i boowaniem uzupełniał artyzm, do którego dwaj jego starsi bracia podwaliny rzucali. Nie jeden artysta poświęcał się odrazu wszystkim trzem sztukom opartym na rysunku. Epoka *Masaccia* jest tą samą, w której powstał *Wodotrysk Gaya* w Sienie, *Kopuła S. M. fiore* i *Drzwi rajy* w *Chrzestnicy florenckiej*. Tylko pochwycenie tego wątku łączącego idealnie wszystkie sztuki w jedną, — zapewnić mogło odrodzenie pięknotwórstwu.

Chcąc dać charakterystykę malarstwa po-giottowskiego przedewszystkiem zaznaczyć wypada, że przedmioty jego niezmiennie jeszcze czerpane są z religii chrześcijańskiej. Mitologia zjawia się dopiero w drugiej połowie piętnastego wieku. Idąc za przykładem Giotta, artyści wprowadzają już wielkie tłumy w swe obrazy i zdejmują je z rzeczywistości ze wszystkimi kostiumami, z podobieństwem oblicz, które w ten sposób niespodziewanie do potomności przeszły, o ile się to stało udziałem i samych dzieł. Nietylko ludzie, ale i mury główniejszych miast wehodziły do kompozycji. Przestrzeń była przeważnie idealną, ale już rzeczywiste Włochy XIV wieku zaczęły wyobrażać ziemię, na której się przed wiekami odgrywały sceny święte. Scen tych w stosunku do pojedynczych, spokojnych postaci było coraz więcej. Ożywiano, rozprzestrzeniano, wzbogacano kompozycję. Malarstwo nie było jeszcze dramatycznym, lecz się już życiem

(1) Porówn. wyżej łączenie rzemiosła ze sztuką. *Uccello* pierwszy malował bitwy (Uff).

przejmowało. Stopniowo, jedna po drugiej otwierały się dla malarzy karty Ewangelii; obok nich dostarczały obfitego materiału do pomysłów artystycznych legendy o różnych świętych współcześnie żyjących, których tytuły prawne do królestwa niebieskiego gorąco odczuwane były przez powszechność. Portretowanie znakomitości społecznych coraz się bardziej upowszechniało. Niekiedy nadawano podobiznom rozmiary kolosalne. W tym rodzaju istnieje w S. M. del fiore portret konny kondotiera Agudo (anglik Hawkwood) malowany przez Uccella. Ogólne tło całego rozwoju było włoskiem, narodowem; toż samo powtórzyło się w Holandyi, w epoce największej świetności, w XVII w. Realistyczny charakter sztuki przed-odrodzenia najsilniej może przejawia się w utworach wspomnianego już Orcagny. On także wyżej od współzawodników swoich stanął pod względem pomysłowości i rozumu w kompozycyi i w tym zakresie wraz z Giottem nad całą epoką góruje. W piękności oblicz najwyraźniej przebija się ciągły postęp, w malarstwie XIV wieku dokonywany. Przy ogólnej dążności swojej Giotto wyprowadzać musiał na jaw raczej postacie i twarze prawdziwe niż piękne; i w jego jednak sztuce znajdują się zarysy technące pięknem, prawie antycznem. Przypomnieć tu należy freski w Padwie, w Neapolu, w Bargello florenckiem. Biorąc wszakże dla porównania przeciętną wartość estetyczną oblicz Giotta i jego pierwszorzędnych następców, w tych ostatnich niemalą dostrzeżemy wyższość. *Orcagna*—jedna z najpotężniejszych organizacyi artystycznych,—*Spinello* z Arezzo, *Bartolo Tudeo* ze Sieny, *Malarze fresków w kaplicach S. Giorgio i S. Felice przy kościele Ś. Antoniego w Padwie*, objawiają już tak silne dążenie pięknotwórcze, że zyskują stanowczą przewagę nad Giottem i uważani być mogą za zwiastunów nowego zakrówowania sztuki w krainie piękna idealnego.

Styl Giotta utrzymał się do połowy XV stulecia; a zatem przyjmując r. 1300 za datę pierwszego wystąpienia praojca malarzy nowożytnych, otrzymamy półtora wieku na całe istnienie malarstwa giottowskiego. Właściwe wszakże panowanie Giotta trwało tylko do czasów Masaccia. Ostatni Giottyści: *Bicci*, *Gentile di Fabriano*, *Uccello*, wreszcie błogosławiony *Fra Angelico*, z kształtów i z ducha do dawnej jeszcze epoki należący, malowali już w dwadzieścia i w trzydzieści lat po śmierci genialnego twórcy fresków w kościele del Carmine. Okres Giotta trwa właściwie lat 120, od pierwszej wyżej wymienionej daty do zjawienia się tych właśnie fresków, na których kształcił się cały niemal wiek piętnasty, tak ruchliwy i samodzielny, na których kształcili się Leonard, Michał Anioł i Rafael. O główniejszych malarzach tego okresu pokrótce teraz wspomniemy.

Giotto wykształcił bardzo liczne grono malarzy, po których wszakże nietylko w zupełności dzieł, ale nawet nazwisk nie zostało. Często prócz nazwiska nic więcej z osobistości tych uczniów nie pozostaje; braknie nawet przypuszczalnych dat urodzenia i śmierci. Pierwszorzędni jednak malarze ze szkoły Giotta są z prac i z życiorysów swoich dość dobrze znani. Krytyka do dziś dnia pomimo pomnikowych trudów swoich (Histo-

rya malarstwa w północnych Włoszech przez Crowe i Cavalcaselle) nie ustaliła dobrze jeszcze autorstwa zabytków z epoki Giotta i jego następców; znaczna zwłaszcza część pozostałych fresków bądź zaprzeczaną bywa samemu Giottowi na rzecz uczniów, bądź też pomiędzy uczniami odrywana jest od jednych nazwisk, a przydzielana do drugich. W ten sposób w ostatnich czasach powstało kilka wybitniejszych postaci artystycznych, o których przed kilkudziesięciu laty mało co jeszcze wiadano. Będziemy się tutaj starali, nie wchodząc w roztrząsanie materiału krytycznego, przy wyliczaniu dzieł główniejszych epoki Giotta podawać najpewniejsze, wątpliwości nie ulegające tytuły własności.

We Florencyi wrzędzie wszystkich uczniów Giotta jaśniej *Taddeo Gaddi*, syn wspomnianego już twórcy mozaik w poprzedzającym stuleciu Gadda Gaddi. Przez Tadeusza i uczniów bezpośrednio i pośrednio przezeń wykształconych w trzech po sobie następujących pokoleniach artyzm Giotta przedostał się do młodzieńczego talentu Masaccia; najznakomitsi giottysci wyszli z tej idealnej rodziny artystycznej, której praojcem jest Tadeusz Gaddi. *Stefano fiorentino* (1301—około 1350), malarz mniejszego znaczenia, wiadomy nam już ze swoich pokuszeń rysunkowych, uczył się malarstwa u Giotta. Jego synem jest jeden z najpierwszych giottystów *Giottino*. *Simone di Martino*, sieńczyk, uległ niewątpliwemu wpływowi Giotta, objawiającemu się w malowidłach pałacu papieżkiego w Awinionie. *Puccio Campagna*, pomoenik Giotta przy freskach w Assiżu i *Cavallini* wykonawca mozaiki *Navicella* do szkoły Giotta zaliczani bywają; pierwszy mógł być nawet wprost jego uczniem. Osobistość to wcale nieznana. D'Agincourt podał rysunek jego *Madonny* w stylu na wpół bizantyńskim; zastał jeszcze potomków artysty zamieszkałych w okolicach Assiżu, ale żadnych podań już od nich zaczerpnąć nie mógł. Cavaliniego freski znajdowały się w S. M. Trastevere. Agincourt przypisywał mu ułamki malowideł w Assiżu.—Trzej inni artyści występują jeszcze w charakterze uczniów Giotta: *Pace* i *Ottaviano di Faënza*, oraz *Guilelmo da Forlì*; ten ostatni mógł pobierać nauki u Giotta pod czas jego pobytu w Assiżu lub Arezzo. Paroletnie przebywanie mistrza w Padwie sprzyjało bardzo ustaleniu się tam jego artyzmu. Oprócz nazwisk, z którymi zapoznamy się poniżej, wymieniłby można jako giottystów padewskich *Semitecola* i *Guarienta*, najbliższych zdaje się tego momentu, w którym Giotto malował swoje freski w S. M. dell'Arena. W Neapolu wreszcie ściśle stosunki artystyczne łączyły mistrza florenckiego z miejscowymi malarzami, o czem nawet wspomniano. Neapolitańczyk *Roberto di Oderisio*, któremu Crowe i Cavalcaselle przypisują autorstwo fresków w S. M. dell'Incoronata—nie zupełnie może zasadnie odbierając je wielkiemu Toskańczykowi—należy do szkoły Giotta; nie nie sprzeciwia się domniemaniu, że był jego uczniem.

Łącząc uczniów bezpośrednich i następców Giotta, torami jego idących, w jeden zastęp, z zastępu tego wybieramy następujących głównych przedstawicieli: (1).

(1) Ponieważ pomiędzy wszystkimi sztukami panowało blizkie powinowactwo i wielu artystów obok malarstwa uprawiało jedną a nawet i dwie inne sztuki, we wzmiankach więc swoich ogarniać będziemy się starali działalność artystyczną nie tylko w zakresie malarstwa, ale jeszcze architektury i rzeźby.

Tadeusz Gaddi (1300—1366). Ulubiony uczeń Giotta, najbardziej do niego zbliżony. Poświęcał się głównie malarstwu, pracował nadto w architekturze i rzeźbie. Miał we Florencji pierwszą wielką pracownię malarską po upadku sztuki bizantyńskiej. We Florencji wyłącznie prawie dzieła swoje zostawił. Tu kościół S. Croce niegdyś najwięcej fresków jego posiadał. Znakomite, stojące na równi z dziełami Giotta są *Opowiadania z życia Matki Boskiej* w kaplicy Baroncelli, tej samej, która w ołtarzu mieści *Koronację M. B.* dzieło jeszcze młodzieńcze Bondonego. Tadeusz Gaddi wysoko rozwinął talent swój w tych freskach. Oprócz malowideł ściennych zostawił pojedyncze postacie na sklepieniu. Z utworów zupełnie autentycznych, które się w S. Croce dochowały, żadnego już wymienićbyśmy nie mogli. Crowe i Cavalcaselle przyznają Tadeuszowi Gaddi wielki fresk *Wieczerzy Pańskiej* w refektarzu klasztornym, jedno z największych i do ostatnich dni nigdy niezaprzeczanych dzieł Giotta. Według najnowszych opisywaczy zabytków sztuki włoskiej, wiadome nam już malowidła deskowe na szafach zakrystyi przedstawiające: *Wydarzenia Ewangeliczne* i *Wypadki z życia Ś. Franciszka*, mają być rysowane tylko przez samego Giotta; malował je zaś jakoby jego pierwszy uczeń. Zdaniem naszym kwestya nie jest jeszcze, mimo tak wielkich powag, stanowczo rozstrzygnięta; dla tego trzymamy się opinii, która przez tyle wieków panowała w przedmiocie autorstwa tak fresku jak i obrazów deskowych: uważamy je za dzieła Giotta. Niewłaściwie przypisywane były Tadeuszowi Gaddi freski w kapliczce po za ołtarzem zakrystyi S. Croce (Cap. Rinuccini), jakoteż obraz w ołtarzu kapliczki umieszczony. Obraz nosi datę roku, w którym Gaddi od lat 13 już nie żył, a freski dowodnie okazały się dziełem jednego z jego uczniów. Za to z wielkiem podobieństwem do prawdy uznać można za utwór Tadeusza freski w kaplicy S. Sylwestra przy prezbiterjum. Przedstawiają one *Złożenie do grobu* i *Sąd ostateczny*. Panuje ciągle jeszcze niepewność co do głośniejszych fresków w kaplicy Hiszpanów (degli Spagnuoli) w tak zwanym kapitularku klasztornym przy kościele S. M. Novella. Vasari zapisał w swej kronice, że prace te wykonał T. Gaddi wspólnie z Simone di Martino; Crowe i Cavalcaselle przyznają Tadeuszowi tylko rysunek malowideł sklepieniowych: *Zesłanie ducha Świętego*, *Zmartwychwstanie* i *Apostołowie w łodzi*. Stendhal nie wątpi o wiarygodności podania Vasarego co do pierwszego z wymienionych tu fresków. Ponieważ pobyt Szymona di Martino we Florencji i stosunki jego z Giottem, Gaddim i całą rzeszą giottystów miejscowych wątpliwości nie ulegają, nie należałoby zatem odrzucać wprost podania Vasarego o udziale obu artystów przez niego wskazanych w pracach około fresków kapitularku. Argumenta krytyczne wyciągane z „małej wartości“ fresków nie będą dopóty stanowczymi, dopóki ich nie wesprą dowody niemięśliwość samej pracy wykazujące. W obec wszakże poruszonych wątpliwości, stopnia uczestnictwa samego Tadeusza Gaddi oznaczyć niepodobna. O freskach kapitularku niżej jeszcze mówić będziemy. Z prac *al fresco* poza Florencją znaną jest tylko jedna z r. 1342 u S. Franciszka w Pizie: Aniołowie parami leżą ku sobie; przy nich występują allegoryczne postacie cnót—w prezbiterjum kościelnym. Praca ta jest zupełnie wiarygodną. Obrazy ołtarzowe Gaddiego widzieć można: w Santa Felicita we Florencji—pentaptyk, z pięciu części złożony ołtarzyk, przedstawiający w malowidle środkowym Matkę Boską na tronie; obraz w S. Piero a Megoniano pod Poggibonsi w To-

skanii, malowany w r. 1355, wreszcie dwie *Madonny* w M. Berlińskim z malowidłami dodatkowymi, jedna z nich w tryptyku do dziesięciu wyobrażeń w sobie mieszczącym. — Ze wszystkich utworów Gaddiego najwyżej cenione są freski w kaplicy Baroncelli. Odznacza je wdzięk uczuciowy w pomysłach, szlachetna prostota kompozycji, względna poprawność, stylistyczna godność rysunku. O pracach rzeźbiarskich Gaddiego wspomniano już w życiorysie Giotto. Jako architekt Gaddi kierował przebudowaniem spichrza miejskiego we Florencji (Or S. Michele).

Zuczników Tadeusza Gaddi odznaczyli się: jego własny syn *Agnolo Gaddi*, *Giovanni da Melano* i *Jacopo di Casentino*. Pierwszy zostawił po sobie freski we Florencji i Prato w pobliżu stolicy toskańskiej. Florenckie zdobią ściany Santa Croce; niewątpliwe dzieło pędzla Agnola w prezbiterium tego kościoła przedstawia *Znalezienie Krzyża Świętego* z całą poprzedzającą wypadek ten legendą; niepewne jest autorstwo Agnola we freskach kaplicy N. Sakramentu na sklepieniu. Przedstawiają one pojedyncze postacie Ewangelistów i Ojców kościoła bardzo poważnie zarysowane; styl ich każe je uważać za utwory ojca lub syna. Najwyżej cenione są z pozostałości artystycznej Agnola freski w katedrze w Prato pod Florencją w kaplicy Świętego Pasa (della Cintola). Przedmiot ich odpowiada wezwaniu, pod jakim kaplica założona została; historię *Świętego Pasa*, uzupełniają *Sceny z życia Matki Boskiej*. Te freski noszące datę 1365 r. uznać można za drugie większe dzieło epoki giottyzmu. Obrazy ołtarzowe A. Gaddi we Florencji znajdują się: w galerji Uffizji (*Zwiastowanie* z trzema pomniejszymi na osadzie dolnej, Nr. 15) i w kościele Ś. Ambrożego. Agnolo Gaddi podobnie jak ojciec pracował jeszcze na polu rzeźby i architektury. Kiedy zbudowano trzy łuki, stanowiące sławną *Loggia de' lanzi*, Agnolo dostarczył rysunków do rzeźb zdobiących ten śliczny pomnik odradzającego się budownictwa; z pracy jego wszakże niewiele dziś już zostało. Agnolowi przyznają rozprzestrzenienie i odnowienie pałacu podestów (Bargello). Artysta zmarł w późnym wieku, w roku 1389; niektórzy przedłużają mu życie do 1396. Urodził się w roku 1327. Był w malarstwie przewodnikiem *Antonیا Veneziano*, jednego z lepszych przedstawicieli epoki. — *Giovanni da Melano* malarz zasługujący na wspomnienie, pochodzi z Medyolanu, a przynajmniej ztamtąd przybyć musiał do Florencji. Kwitnienie jego talentu przypada na lata 1365—1380. Niedawno dopiero przyznano mu na podstawie dowodów niewątpliwych freski wyżej wspomniane w kaplicy Rinuccini za ołtarzem zakrystyi S. Croce. Przedstawiają one na ścianach *Sceny z życia Matki Boskiej* i *Maryi Magdaleny*; mniejszej wagi są tegoż samego pędzla malowidła na sklepieniu i w ołtarzu. *Giovanni* malował w kościele dolnym Ś. Franciszka w Assiżu *Dzieje ewangeliczne*, z których napewne można mu dziś przyznać tylko słabe *Wskrzeszenie Łazarza* i parę *Scen z życia M. Boskiej* w nawie poprzecznej; co do innych panuje współzawodnictwo z Giottem. W kościele del Carmine we Florencji, w krużganku, pokazują *Madonnę ze świętymi*, jako prawdopodobne dzieło Giovanniego. Obraz ołtarzowy z dziesięciu przedziałów złożony, a wypełniony cały postaciami spokojnymi, pojedynczo lub gromadnie przejawiającymi się, przechowywany od XIV w. w Ognisanti we Florencji, w r. 1861 włączony został do zbiorów publicznych w Uffizji. Jest jeszcze jeden obraz Jana w akademii florenckiej. *Giovanni da Melano* przebywał razem

ze Starniną w Hiszpanii. Z jego tamecznej działalności mało pozostało śladów ⁽¹⁾. Dat urodzenia i śmierci artysty wskazać nie możemy. — Trzeci uczeń Tadeusza Gaddi *Jacopo di Casentino*, pochodzi z Prato Vecchio z prowincyi, z którą jest imię jego złączone; przyjaźnią z poprzednim artystą związany, razem z nim pracował u Tadeusza Gaddi. Malował we Florencyi (Or S. Michele), Prato Vecchio, Poppi i innych miejscach. Pod koniec życia osiadł w Arezzo, gdzie zostawił po sobie malowidła, obecnie już prawie nie istniejące, a w r. 1354 budował wodociąg miejski. W Arezzo wykształcił Spinella, idziś głównie z tego powodu w historii sztuki wspominanym bywa. Wdzięczny uczeń wymalował podobiznę jego w jednym z fresków, jakimi przyozdobił katedrę aretyńską. Mało dzieł po sobie zostawił.

Giottino urodzony we Florencyi w r. 1324, syn Stefana Florenczyka, ucznia Giotta. Podobny do Tadeusza Gaddi, ale energiczniejszy od niego w pomysłach i śmielszy w rysunku; jako objaw tej śmiałości znany jest zmartwychwstający fundator przy kaplicy Bardich w S. Croce—postać potężnie, jak na początki sztuki, wzbijająca się w górę. W tym samym kościele znajdują się cenne *Trzy cuda Ś. Sylwestra* w kaplicy poświęconej na cześć Świętego. Giottino zostawił jeszcze freski w S. M. Novella, w pieczarze Strozziach pod kaplicą degli Spagnuoli. Niepewny jest jego tytuł twórczy do fresku *Miłosierdzia* w Bigallo florenckiem, budowli zbliżonej do Loggia de'lanzi. W pieczarze oprócz głównych dwóch fresków: *Ukrzyżowanie* i *Hold Dzieciątka Jezus*, znajdują się jeszcze pojedyncze postacie proroków i ewangelistów. Giottino pracował w Assiżu, w dolnym kościele Ś. Franciszka, oraz u S. Klary. W pierwszorzędnej świątyni całego chrześcijaństwa mieści się nad katedrą *Koronacja M. Boskiej*, jedna z najlepszych prac artysty. Wątpliwe są freski w kaplicy N. Sakramentu, oraz w innych miejscowościach kościoła ukazywane. Freski w S. Chiara przedstawiają na sklepieniu parę *Kobiet Świętych* w otoczeniu aniołów. Obrazy ołtarzowe Giottina oglądać można w S. Ambrogio i w galerii Uffizji we Florencyi: tu i tam przedmiot opowiadania malarskiego stanowi *Zdjęcie z Krzyża*. Obraz w Uffizjach jest ten sam, który był niegdyś wykonany dla S. Remigiusza. Giottino żadnego wybitniejszego ucznia nie zostawił. Zmarł podobno w r. 1395, w sędziwej już starości. W aktach prac dokonywanych wspominanym bywa do r. 1368.

Andrea Orcagna florenczyk, urodzony w roku 1315, syn złotnika **Cione**, po którym został w Chrzestnicy Ś. Jana piękny ołtarz (w zakrystyi). Nazwa Orcagna utworzyła się z przemiany „Arcagna, Archagnuolo“ — przydomka nadanego artyście z powodu piękności malowanych przezeń aniołów. Można się także spotkać z przezwiskiem „Orgagna“. Najpierwszy to wraz z twórcami fresków padewskich malarz całej epoki przedzielającej Giotta od Masaccia, przytem talent wszechstronny, jakgdyby Michał Anioł XIV wieku. Orcagna rozpoczął swój zawód artystyczny od rzeźbiarstwa; uczył się rysunku i rzeźby od *Andrzeja Pizańczyka*, twórcy najdawniejszych drzwi chrzestnicy florenckiej, dla których odpowiednikami stały się później drzwi Ghibertego. — Nie możemy powiedzieć

(1) Porówn. Passavant'a: „D. Christliche Kunst in Spanien“.

kto uczył Orcagnę malarstwa. Andrzej we wszystkich trzech działach sztuki zostawił po sobie utwory pierwszorzędnej wartości. Dziś już nie są one liczne; ale ogromem swoim i znaczeniem estetycznym w ogólnej działalności XIV wieku podniosłe zajmują stanowisko. Pierwszem dziełem Orcagny co do czasu były *Opowiadania z życia M. Boskiej* w niewiele lat po powstaniu swem zniszczone. Wykonał następnie Andrea freski i obrazy ołtarzowe dla różnych kościołów florenckich—dziś już nie istniejące. Nabrawszy rozgłosu powołany został do pobliskiej Pizy dla przyozdobienia ścian Campo-Santo. Udał się tam wraz z swoim bratem Bernardem. Na południowym murze wielkiej nekropoli wykonał: *Tryumf śmierci* i *Sąd Ostateczny*, do których brat jego przydał *Piećło*. *Tryumf śmierci* należy do największych, najbardziej wzruszających, pomysłów w sztuce plastycznej. Na kilku planach, niedostatecznie jednością przestrzeni złączonych, przejawiają się w formach dla oka widzialnych antytezy szczęścia i nędzy, siły i nicości, chwały i małości, radości i smutku, życia i śmierci. Jestto Salomonowe „Vanitas Vanitatis“ rozprowadzone na kilka obrazów skomponowanych z zadziwiającą prostotą. Obraz Orcagny dla współczesnych posiadał wymowę dotykalszą, potężniejszą od piorunujących kazań. Było to istotne kazanie do ócz, umysłów i sumień przemawiające; skuteczności jego nie zmniejszała słabość techniki malarskiej, bo wiek XIV nie był wcale wymagającym, a materialne żywioły sztuki stały jeszcze podówczas bardzo nisko. Pod względem stylu malarskiego, zdaje się, że *Tryumf śmierci*, doskonalszymby już być niepotrzebował. Myśl jasno przebija się z każdego obrazu; wypadek każdy opowiedziany jest z tem ześrodkowaniem pomysłu, które każe artyście unikać rzeczy ubocznych, od głównego przedmiotu odwodzących. Wszędzie chwalebna prostota, powaga i skupienie filozoficzne.—*Sąd Ostateczny* z Campo-Santo odtworzył Orcagna z nieznacznymi zmianami w S. M. Novella, gdy do Florencyi powrócił. Kompozycja ta przedstawia Matkę Boską wstawiającą się za potępionymi do Chrystusa: obie przeznajświętsze postacie zarysowane są w sposób podobny do przejawionego w dwa wieki później na obrazie Michała Anioła. Jan wołający na puszczy o prostowanie dróg pańskich, towarzyszy ostatniemu aktowi sprawiedliwości Pana Zastępów. On był niegdyś przed wiekami przy poczynaniu się tego królestwa, które teraz sprawiedliwość Boża ostatecznie funduje. Piękne są postacie pięciu aniołów rozdzielających dusze na wybrane i potępione, a prawdziwie doskonale uplastycznioną siłą odznaczają się dwaj aniołowie strącający do piekieł. Apostołowie zgromadzeni po prawicy Syna Człowieczego, przyjmują żywy udział w wypadku, grozy i świętości pełnym. *Piećło* w Campo-Santo jest dziełem brata Orcagny, Bernarda. Skomponowane niewolniczo według pomysłu Dantego, przedstawia ono materialne męczarnie potępionych w wyraźnie podzielanych kręgach, z całym dziwactwem fantazyi dantejskiej, ale bez poetyczności, bez wyższego natchnienia i rozumnej myśli, jaką przejmuje obie powyższe kompozycje Andrzeja, któremu wszakże niekiedy rysunek całego fresku przypisywanym bywa. W mniejszych rozmiarach, ale z liczniejszymi szczegółami wykonał Bernard fresk na ten sam temat w S. M. Novella.—W tym kościele, w kaplicy Strozich znajduje się ów powtórzony z Campo-Santo *Sąd Ostateczny* i nowo zupełnie wykonany *Raj*, oba pędzla Andrzeja. *Piećło* Bernarda zajmuje prawą ścianę kaplicy, z dwóch zaś poprzednich kompozycyi, pierwsza mieści się za ołtarzem, druga z lewej strony na-

przeciwko Piekła. Oba freski Andrzeja robione już w kilka, może dziesięć, lat po pizańskich stwierdzają techniczne postępy, jakich pędzel artysty w tym czasie dokonał. Sąd Ostateczny w ogólnym zarysie i charakterze swoim jest taki sam jak i w Campo-Santo; zalety kompozyceji powtarzają się tutaj w wysokim stopniu. Największe znaczenie dla historii sztuki i estetyki malarskiej ma fresk *Raju*: tyle jest w tym utworze pięknych szczegółów (np. w grupie dwóch zbawionych prowadzonych do nieba przez anioła), a szczególnie tyle pięknych oblicz, że zdaniem najpoważniejszych krytyków, w tym fresku sztuka dobiegła ostatniej granicy, do jakiej jej dano było dotrzeć przed Masacciem, a nawet przed zupełnym już odrodzeniem się. *Piekło* Bernarda Orcagny z Cap. Strozzi, jest bez względu na możliwy udział w jego zarysowaniu przez Andrzeja przyjęty — kompozyceją wstrętną. Ogromny szatan połykający ludzi, grupy potępieńców nawzajem się męczących, niezgrabne istoty z poł ludzkimi, poł zwierzęcimi kształtami (centaury); obrzydliwsze jeszcze potwory zwierząt symbolicznych i szatanów — w których silono się w ogóle w XIV wieku na jak największe dziwactwo i brzydotę — wszystko to nakazuje patrzeć na fresk *Piekła*, jako na zabytek historyczny, za który tegoczesność nie przyjmuje na siebie odpowiedzialności. Są wszakże w dwudziestu pięciu oddziałach kompozyceji szczegóły większej wartości, ale już czysto rysowniczej nie kompozytorskiej. Do takich odważylibyśmy się zaliczyć grupy: kobiet smaganych przez dyabłów, obludników, czarno księżników. W dziecinnej jeszcze niemocy artyzm dopomagał sobie podpisami i nie widział w nich nic poniżającego dla sztuki. Wprawdzie ta sztuka nie dla oka, nie dla zmysłów estetycznych była przeznaczoną; służka powolna teologii dantejskiej, chciała tylko przerazić uczucie moralne. Daleką jednak będzie zawsze od tego celu sztuka nazbyt wpływem wewnętrznym ulegająca, poświęcająca własne swoje piękno dla obcego, choćby najpodnioslejszego. Crowe i Cavalcaselle obierający Giotta i Orcagnę z dzieł, które dotąd ich tytuł do zaszczytnej pamięci u potomnych stanowiły, domyślają się, że wszystkie trzy freski w Campo-Santo pizańskim malowane były przez jednego z malarzy sieneńskich, zbliżonego do Ambrogia Lorenzetti. W obec wyraźnego świadectwa, że Pizańczycy wezwali Orcagnę do siebie umyślnie, aby im Campo-Santo przyozdobił, domysł znakomitych badaczy sztuki, może mieć tylko znaczenie nasuniętej wątpliwości. W roku 1357 wymalował Orcagna do tej samej kaplicy, w której się mieszczą jego freski, ołtarzyk z pięciu części przedstawiających *Chrystusa na tronie*, *Matkę Boską* i *Świętych*. — Florencyja posiadała niegdyś więcej obrazów i fresków Orcagny, lecz te czas poniszczył. Utwór ołtarzowy z S. Pietro Maggiore znajduje się dziś w National-gallery.

Jako rzeźbiarz Orcagna bardzo na swój wiek wysoko stanął, wykonawszy w r. 1359 w Or San Michale *Ciboryum* z białego marmuru w płaskorzeźby i całkowite postacie nie wielkich rozmiarów ukształtowanego. Dzieło to, co do architektonicznej swej części w stylu gotyckim trzymane, uderza wspaniałością ogólnego zarysu, prawdą psychiczną i anatomiczną szczegółów i należy do najlepszych wytworów rzeźby w XIV w. Przebija się w nim silnie kierunek naturalistyczny, który w sto lat później doszedł niemal do krańcowości. Najlepsze są *Płaskorzeźby z życia Matki Boskiej*, a z pośród nich na tylnej ścianie ciboryum *Śmierć* i *Wniebowzięcie*. W jednej płaskorzeźbie wykuł Andrea własne swe obli-

cze. Istnieje domniemanie, że niektóre z rzeźb zewnętrznych na Or S. Michele wykonane były przez samego Orcagnę; do innych mógł artysta, kierujący przebudową gmachu, dostarczyć rysunków. Rzeźb na Loggia de' lanzi rysowanych dowodnie przez Agnolo Gaddi, a wykonanych już po śmierci Orcagny,—nie można za dzieło jego uważać, jakkolwiek nierozstrzygniętą jest jeszcze wątpliwość, czy artysta w pierwotnym planie sam już rzeźb nie zamieścił, a Agnolo w pewnej mierze z gotowych już pomysłów nie skorzystał (1).

Epokę w historii sztuki włoskiej stanowi wybudowanie Loggia de' lanzi. Orcagna pierwszy wprowadził przy budowie tej wspaniałej galerii łuki okrągłe, które gotyka zupełnie była wyparowała, a wprowadził je w stylu i rozmiarach od czasów upadku sztuki starożytnej nieznanymi. Michał Anioł patrząc na tę fasadę z trzech tylko łuków i czterech kolumn złożoną, a tak imponującą przez swą wielkość—wpadał w zachwyt artystyczny i gdy od niego żądano rysunków architektonicznych dla przyozdobienia wielkiego Placu Rzeczypospolitej (później Piazza di Gran Duca), odpowiedział, że dość będzie tylko w tym celu dalej poprowadzić Loggię Orcagny. Orcagna sam nie doczekał już wybudowania pięknego pomnika sztuki; nie mógł uwieńczyć zwycięstwa, jakie nad innymi budownikami był odniósł w konkursie przez Signoryę zarządzonym.—Vasari twierdzi na podstawie starych kronik, które roku urodzenia artysty nie znały, że Cione żył lat sześćdziesiąt. Otóż zestawiając to świadectwo z okolicznością, że tylko choroba lub śmierć mogła wybranemu artyście na wykonanie planu w rzeczywistości nie pozwolić, a wykonanie to rozpoczęło się w roku 1376, wypada przyjąć tę ostatnią datę, jako najprawdopodobniejszą; obok niej występują lata 1368 i 1389.—Tej ostatniej dacie odpowiada w granicach świadectwa Vasarego rok urodzenia 1329, przez niektórych pisarzy przyjmowany.

Orcagna przebudował śpichlerz Or San Michele na kościół, dodawszy od strony zewnętrznej fasadę do dziś dnia istniejącą.

Oprócz brata *Bernarda*, miał jeszcze dwóch innych: *Jacopo* i *Ristoro Cione* artystami; pierwszy poświęcał się malarstwu, drugi rzeźbie. Syn Bernarda *Mariotto Cione*, należał do cechu florenckiego. Z obcych, jako uczniów Andrzeja wymieniają: *Bernarda Falcone*, *Tomasza di Marco* i *Franciszka Traini*. Tego ostatniego Vasari nazywa najlepszym uczniem Orcagny; został po nim obraz *Ś. Tomasza* w oltarzu kościoła *Ś. Katarzyny* w Pizie—kompozycja bezduszna.

Za pośrednictwem *Antoniego z Wenecji* sztuka Tadeusza i Anioła Gaddich przeszła na **Gherarda Starninę**, jednego z późniejszych, a najlepszych, najbardziej wpływowych giottystów. Według świadectwa Vasarego, wspomniany wyżej artysta, był nauczycielem Starniny. Mimo swego przezwiska „Veneziano“ wskazującego tylko pochodzenie z Wenecji, Antonio należy do szkoły florenckiej, wykształcił się i malował w Toskanii. Nowsi przypisują mu trzy freski z *Dziejów S. Ranierego* w Campo-Santo pizańskim, na ścianie południowej. Crowe i Cavalcaselle twierdzą, że wiadome nam już trzy freski w kaplicy

(1) Prócz antyków, Madonny i medalionów z wyobrażeniami alegorycznymi enót w Loggia de' Lanzi mieszczą się posągi dłuta Donatella, Jana z Bolonii, Celliniego.

degli Spagnuoli w S. M. Novella, których rysunek Tadeuszowi Gaddi przyznać wypadałoby, malowane były przez nauczyciela Starniny. Zresztą prace Antoniego są dziś bardzo rzadkie. Istnieją dowody na to, że artysta żył jeszcze w roku 1387.—Starnina pochodzi z Florencyi; urodził się w roku 1354. Najpierwszem jego większem dziełem były freski w kaplicy N. Sakramentu w Santa Croce, aż do dni naszych przez długie lata skutkiem zamalowania wcale nieznanne. Wiedziano, że istniały, jedynie z Vasarego, który o nich w sposób stanowczy, jako o utworach Starniny wspomina. Treści do nich dostarczyły artyście *Podania z życia obu Janów, oraz ŚŚ. Franciszka i Antoniego*. Odkrycie tych utworów w roku 1868 jest wypadkiem niemało znaczącym dla historii sztuki. Podobno sława fresków w S. Croce była tak wielką, że przez nią artysta otrzymał w roku 1378 wezwanie do Hiszpanii, gdzie miał za towarzysza prac malarskich Jana z Medyolanu (da Melano), ucznia Tadeusza Gaddi. Jak długo bawił i co wykonał wśród obcych? Na to nie odpowiadają źródła do sztuki włoskiej odnoszące się, a będące dla nas materiałem do niniejszych zarysów.—Głównem dziełem Starniny są freski w kościele del Carmine we Florencyi, uświetnionym później przez genialny pędzel Masaccia. Przedstawiają one *Sceny z życia Ś. Heronima*, ojca zakonu karmelitów. W scenie *Przedśmiertnego pożegnania*, w nogach konającego, w ostatnich szeregach mnichów łożę jego otaczających, artysta umieścił samego siebie; takie przynajmniej ustaliło się mniemanie. Rysy pełne są wyrazu; przedstawione z profilu nie odznaczają się powabem; nos duży, usta zacięte, nad ustami wąs rzadki, niewielki, głowa okryta kapturem.—Malowidła Starniny na zewnątrz pałacu Gwelfów we Florencyi zupełnie zniszczały. Musiał artysta malować i obrazy *a tempera* zwłaszcza ołtarzyki, ciągle jeszcze w XV wieku poszukiwane; wskazówką istnienia jednego takiego ołtarzyka jest kształt dwóch małych malowideł w G. Dreźnieńskiej: konserwator tej galerii nie bez zasady stawia domniemanie, że obrazy w mowie będące stanowiły niegdyś narożniki skrzydeł ołtarzykowych. Jeden wyobraża *Archaniola Rafała z Tobiaszem*, drugi *Archaniola Michała*. — Starnina nie był wcale duchem podnioslejszym, wyżej w pomysłach swoich wzbijającym się, ale w epoce przejścia od giottystów do Masaccia, wystąpił jako artysta bardzo inteligentny, z samodzielnie wyrobionym rysunkiem, z artyzmem w ogóle nieposłednim i jakąś ujmującą, powabną swobodą kompozycyi. U niego to właśnie owo życie współczesne, o którym mówiliśmy w ogólnej charakterystyce szkoły, bardzo silnie się przejawia. We wprowadzanych przezeń tłumach panuje wiele ruchu, siły indywidualnej, nawet wrażeń duchowych.—Przekonać się o tem można na freskach opowiadających życie Ś. Heronima.—Zarówno w kompozycyi jak w rysunku i kolorycie Starnina występuje jako artysta samoistny, który wykształcenie swoje głównie samemu sobie zawdzięcza. — Zmarł w grodzie rodzinnym w roku 1413; przyjmowana niekiedy data 1403 jest mylną. — Z uczniów Starniny wspominają: *Masolina da Panicale, Antoniego Vite*, wreszcie samego *Fra Angelico*, którego mistrze nie są napewne znani.—Masolino pochodzi z Panicale w ziemi Valdelsa. Porzuciwszy złotnictwo, uczył się malarstwa u Starniny, a podobno i u Ghibertego, który dla rzeźby nie zaniechał był jeszcze podówczas zupełnie pędzla. Mało wiadomości doszło do nas o artyście. Wiadomo, że są jego freski w del Carmine we Florencyi i w S. Clemente w Rzymie; nie wszystkie z tych utworów wyraźnie oznaczyć

można jako do Masolina należą; Starnina i Masaccio stają obok niego jako współzawodnicy. W najnowszych czasach odmówiono Masolinowi autorstwa fresków florenckich, za to silniej wystąpiły prawa artysty do malowideł rzymskich, które przedtem wielkiemu uczniowi jego przypisywano. W samej rzeczy bliższe wniknięcie w istotę arcyzmu, jaki się tu przejawiał, musiało naprowadzić badaczy sztuki na drogę, którą stanowczo idą Crowe i Cavalcaselle. Przyznają oni wszystkie freski w kaplicy Męki Pańskiej przy kościele S. Clemente w Rzymie Masolinowi. Przedstawił w nich artysta *Sceny z życia Ś. Katarzyny*. Możliwość mieć pewne wątpliwości co do *Ukrzyżowania Chrystusa*, górującego stylem nad powyższymi malowidłami. — Przeciwnie znowu *Grzech pierworodny* w kaplicy Brancaccich (przy del Carmine) wydaje się dziełem Masolina, choć całość fresków do Masaccia należy. W północnych Włoszech, w Castiglione di Olona, niedaleko od Medyolanu, wymalował Masolino pomiędzy r. 1428—35 w kolegiacie miejscowej freski bardzo cenne. Domyslnie można przypisać Masolinowi freski przy prezbiterium kościoła katedralnego w Prato pod Florencją. — Rok śmierci artysty ustanawiany dawniej na r. 1418, obecnie nie jest wiadomym. Drugi uczeń Starniny *Antonio Vite* malował w Pizie, Pistoii, Prato. W pierwszym z tych miast według domniemań przyjął udział w przyozdabianiu Campo-Santo; przyznają mu tu *Ukrzyżowanie*, które Vasari kładzie na karb Buffalmacca. W r. 1428 zostawał jeszcze przy życiu ⁽¹⁾.

Ze **Sieny** wyszło kilku malarzy, którzy mimo całego wpływu Giotta — od śmierci Duccia — nie zerwali bynajmniej z miejscowym charakterem sztuki i przy stosunkowej niższości uzdolnień w porównaniu z Florentczykami, za eklektyków łączących światowy nastrój Giotta z modlitewnym, religijnym i lirycznie natchnionym stylem Duccia uważani być mogą. W ogóle, jak na to słusznie zwraca uwagę Burckhardt, szkoła sienńska, której prace Duccia tak świetną zapowiadały przyszłość z początkiem XIV stulecia, w dalszych latach oczekiwania te zawiódła i w zakresie swoim mniej i gorzej działała niż współczesne bractwo sztuki malarskiej we Florencji. Nie trzeba zapominać, że w owej epoce Siena była miastem o wiele ludniejszym, a równie zamożnym jak główny gród Toskanii, że zatem za-

(1) Nie możemy pominąć innych jeszcze Toskańczyków ze szkoły florenckiej, pomiędzy Giottem i Masacciem, którzy głównie pracami swymi w Campo-Santo pizańskim na wspomnienie zasłużyli. Do rzędu tych artystów mniejszej działalności, ale nieraz wyższego talentu należą: *Francesco da Volterra*, nieznanym wcale z życia autor *Fresków Hiobowych* w C. S., *Pietro di Puccio* nieco od niego późniejszy, twórca *Obrazów z Genezy i Koronacji M. B.* (tamże) *Niccolo di Pietro Gerini*, z samej Florencji; jego freski autentyczne w Prato i w Pizie (u Ś. Franciszka), obraz ołtarzowy *Złożenie do grobu* w akademii florenckiej. Tu dalej jeszcze wymienić wypada niejakiego *Andrea da Firenze*, który według urzędowych świadectw malował trzy freski z sześciu składających *Legendę S. Ranierego*. Wspominany przez Vasarego Buffalmacco, o którym ucieśniejnie prawi Boccaccio, wygląda jak postać zupełnie bajeczna, którą kronikarze opatrują kosztem rzeczywistych, żywych niegdyś, lecz zapomnianych nawet z imienia. Temu Buffalmaccowi przypisywano aż do ostatnich czasów bez żadnego powątpiewania freski w Campo-Santo i w Assiżu, utwory nierównej wartości i bardzo nawet od siebie odległe. Znakomite w freski w Campo-Santo wyobrażające biblijne przejścia Hioba uważano za dzieło Giotta, który w rzeczywistości żadnych utworów momentalnych w Pizie nie zostawił. — O Spinelli z Arezzo wspomniany przy szkole sienńskiej.

tamowania się w niej produkcji artystycznej nie może wytłumaczyć okoliczność małych zapotrzebowań, małego zbytu obrazów. Owszem, Siena była zawsze dość wielką, zamożną i we własne talenta zasobną, aby własny ideał sztuki—z innym chwilowo łączony—przechować; a potrzeba obrazów występowała w niej niezawodnie silniej niż we Florencji. Musiały być inne w tem przyczyny żywemi, a z nich na pierwszym miejscu zaznaczamy brak wyższych talentów—przyczynę niezależną od tych lub owych okoliczności zewnętrznych: boć talent, to jest jego pierwsza siła, pierwsza forma idealna, okoliczności zewnętrznych słuchać nie potrzebuje. Malarze ze Sieny oddawali się więcej malarstwu *a tempera* na *tavolach* i płótnach niż freskowemu; mniej scen opowiadali, więcej ukazywali postaci świętych. O przeważnie religijnem piętnie ich sztuki wyżej już mówiono. Nad całym tłumem artystycznym panują:

Simone di Martino, o którym wzmiankowano już wyżej, błędnie „Szymonem Memmi“ nazywany, nosi także niekiedy nazwę „Szymona ze Sieny“ miasta swego rodzinnego. Żył od 1276 do 1344 r. Prawdopodobnie kształcił się na wzorach, a nawet może i pod osobistym kierunkiem Duccia di Buoninsegna, do którego zbliża się szlachetnym wdziękiem, uczuciowością i pięknnością twarzy kobiecych. Poświęcał się głównie malarstwu kościelnemu lirycznego charakteru. Jego *tavole* ołtarzowe są najlepszymi utworami, jakie z siebie wydał. Rzewny, skupiony w uczuciu religijnem nie miał dostatecznej siły do pomysłów dramatycznych, do opowiadania wypadków, co głównie stanowi przeznaczenie fresków. Przy wielkich nawet rozmiarach, obrazy jego zdradzają w wykonaniu swoim trwożliwość, ale zarazem istaranność miniaturową—przymiot wprost przeciwny temu, jakiego wymaga dla siebie monumentalne malarstwo freskowe. Malował ze szczególnem zamiłowaniem postać Madonny i nawet ją w pracach *al fresco* ukazywał spokojną, słodką, uśmiechnioną, jakby w ołtarzu. Utwory jego znamionuje jeszcze pewna sztywność, jednostajność, symetryczność niemile rażąca w sztuce; typy oblicz są jeszcze lekkim przypomnieniem stylu przed-odrodzenia — wszelako dodatnie strony malarstwa Szymona w pierwszym wrażeniu do niepoznania prawie zacierają ujemne. Mamy oczywiście na myśli tych tylko widzów, którzy nie przychodzą do obrazów z XIV wieku po naśladowanie natury, po złudzenie malownicze. — Martino po wykonaniu pierwszych prac swoich w Sienie, zwabiony sławą Giotta, przeniósł się do Florencji, a pałając żądzą doświadczenia wielkiego Florentczyka, pod wpływem jego utworów wziął się do malarstwa monumentalnego. Mimo zaprzeczeń nowszych badaczy, którzy wykreślając nazwisko Szymona ze Sieny przy freskach w *degli Spagnuoli* w S. M. Novella, co do głównej części tej pracy żadnego innego wiarogodnego napisać nie mogą, wypada trzymać się najdawniejszego podania, jakie przechował Vasari. Dwa zatem malowidła ścienne: *Apoteoza Ś. Tomasza z Akwinu* i *Tryumf kościoła* znany pod nazwą *Życia czynnego*, a lepiej *Kościół wojującego i tryumfującego*, aż do ostatecznego wyjaśnienia wątpliwości, uważamy za utwory Szymona di Martino. Udział większy lub mniejszy Tadeusza Gaddi w tych pracach nie jest bynajmniej wyłączonym; jeśli Gaddi należał do wykonania fresków sklepieniowych mógł wpłynąć także czynnie na wielkie utwory ścienne. Treść opowiadania malowniczego w tych utworach nie jest podniosłą, rozumną, poetyczną; przeciwnie razi w niej

pewna oschłość, pedantyzm, scholastyczność, symbolika ciemna, nakręcana, allegorya dziecinnemi niemal posługująca się formami. Artysta możeby samemu sobie zostawiony do wyższego wzbil się pomysłu; oddawszy pędzel swój klasztorowi dominikańskiemu musiał ulegać woli mnichów, którym przedewszystkiem chodziło o to, aby ich zakon nie był w malowidle pominięty. Przedstawił też Simone na ścianie prawej trzódkę chrześcijańską, napadniętą przez wilki herezyi; tych wilków odpędzać nie mógł nikt inny tylko zakon wyrosły z wojny Albigensów, upostaciowany w psach bożych (*Domini canes*) czarnych i białych (1). Bogactwo przedmiotów przedstawionych, wielka ilość postaci, różnaitość ruchów, postaw i ubiorów czynią z fresków w S. M. Novella ciekawy bardzo pomnik sztuki giottowskiej. Oprócz fresków, o których teraz mówimy, i wyżej już wspomnianych, znajdują się tu jeszcze *Wniebowstąpienie*, oraz *Zbawiciel zstępujący do piekieł*. Prace w S. M. Novella rozpoczęte zostały w r. 1322.—Crowe i Cavalcaselle przyznają Szymonowi freski w Assizu; jest ich dziesięć w kaplicy Ś. Marcina; odnoszą się do życia tego Świętego. Od kąd wykazano dowodnie, że trzy górne malowidła w C. Santo, z dziejów Ś. Ranierego, wykonał Andrzej z Florencyi, nie możemy ich uważać już za wyszłe z pod pędzla Szymona. *Madonny al fresco* malował Szymon w Dei Servi i w pałacu publicznym w Sienie (w Sali Palestry r. 1315). Ta ostatnia Madonna zjawia się w licznym tłumie świętych pod baldachimem. Dalszych utworów Szymona, *al fresco*, szukać należy w Awinionie, w katedrze, gdzie są niewątpliwe i w dawnym pałacu papieżkim, w którym niema zupełnie pewnych. Dość w życiu swem musiał Szymon malować obrazów ołtarzowych i całych ołtarzyków; dziś już z zakresu tego niewiele pozostało dzieł autentycznych. Mały *Tryptyk z Madonną i dwiema postaciami świętymi* przechowuje akademia w mieście rodzinnem artysty. Siedm malowideł znajduje się w Pizie; w Orvieto, w S. Domenico *Madonna*; w Neapolu, gdzie pobyt Szymona nie jest wcale zaznaczonym—*Robert I, Andegaweński koronowany przez swego brata Ś. Ludwika* w kościele S. M. Maggiore. Najznakomitszymi obrazami ołtarzowymi Szymona są: *Zwiastowanie N. Panny* w Uffizjach i *Marya, Józef i dwunastoletni Jezus* w Liverpool-Institution; pierwszy z r. 1333, drugi z ostatnich lat życia artysty, z r. 1342, malowany już w Awinionie. *Zwiastowanie* stanowiło niegdyś środek tryptyku, który artysta wymalował był do katedry w Sienie; dwa skrzydła oddzielone dziś, ale w dobrym jeszcze stanie obok głównego obrazu przechowywane, wyobrażają *S. Ansana* i *S. Julię*. Wszystkie trzy mają tło złote. *Zwiastowanie* podpisane jest przez Szymona; według ówczesnego wyrażenia „*me pinxerunt*“, mówi w nich o sobie Matka Boska. Obraz liwepoolski najlepiej pokazuje właściwości talentu Szymona i ogólny charakter szkoły sieniejskiej: odznacza się rzewnym wdziękiem, prostotą kompozycyi i delikatnością pędzla. Obrazy w Berlinie i Antwerpii nie są dostatecznie pewnemi. — Współpracownikiem i uczniem Szymona był *Lippo Memmi* zmarły w r. 1357; obaj wspólnie wykonali ów tryptyk, z którego pochodzi *Zwiastowanie* Uffizjów, obaj są na obrazie tym podpisani. Lippi

(1) W obrazie, w którym się mieści powyższa allegorya, a którego treść poświęcona jest uczczeniu działalności Ś. Dominika—miał artysta wymalować Laurę Petrarcki—o czem wyżej w przypisku na str. 15.

przekopiował *Madonnę* z Palazzo publico w domu municypalności w S. Gimignano, niedaleko od Sieny.

W roku 1336 Simone di Martino wezwany został na dwór papieżki do Awinionu, gdzie zmarł po ośmioletnim pobycie. We Francji zaprzyjaźnił się z Petrarką. Nie powiedziedź nie możemy o obrazach, jakie pozostawił po sobie we Francji. Luwr nie posiada ani jednego jego utworu.

Bracia **Lorenzetti Ambroży** (ur. 1277) i **Piotr**, u Vasarego nazwani „*Laurati*“, nieco późniejsi od Szymona ze Sieny, jego współrodacy. O życiu obu tych artystów mało zapisano szczegółów. Pracowali w Sienie, w jej okolicach, w Pizie, prawdopodobnie w Assiżu, w Arezzo, może nawet we Florencji. Charakter niektórych prac Ambrożego pozwala domyślać się dłuższej bytności jego w głównym grodzie Toskanii, przyczem nasuwa się domniemanie o stosunkach bezpośrednich z Giottem. Crowe i Cavalcaselle nad miarę wynoszą obu artystów, zwłaszcza Ambrożego, przyznając im najlepsze prace z okresu giottystów, jak *Tryumf śmierci* i *Sąd Ostateczny* Andrzeja Orcagny. Lorenzettowie żyli do połowy czternastego wieku; daty na utworach młodszego, Piotra, późniejsze są od stwierdzonych na freskach i obrazach ołtarzowych Ambrożego. Starszy więcej uprawiał malarstwo monumentalne, opowiadające, wprowadzone przez Giotta, którego wpływ silnie się w nim przebija; drugi wierniejszym pozostał dla tradycji szkoły sienkiej. Ze względu na styl i technikę wykonawczą za najwcześniejsze dzieło obu braci wypadaloby uważać *Życie pustelników w Tebaidzie* w Campo-Santo pizańskim, tymczasem fresk ten powstał już po wykonaniu innych, lepszych utworów Ambrożego w Sienie. Tam w latach 1337 do 39, wymalował Ambroży w pałacu rzeczypospolitej, w sali „delle pallestre“ (della pace) trzy freski przedstawiające: *Ideal dobrego rządu*, a obok niego *Następstwa dobrych i złych rządów*. W *Ideale* na tronie siedzi władzca; przed nim enoty moralne, nad nim enoty teologiczne; po idealnej przestrzeni przeciągają obywatel Sieny; twarze najstarszych dostojnictwem i wiekiem, wzięte ze współczesności. W *Następstwach* Lorenzetti połączył wyobrażenia miasta i wsi: w mieście wesołość lub smutek, na wsi zbożne pole lub opuszczonej odlóg—stosownie do istoty rządów dobrych lub złych. Allegorye te złączone ze scenami rodzajowymi, są najlepszymi z większych pomnikowych dzieł Ambrogia; czas mocno się im dał we znaki. — Przed kilku laty odkryto w kościele Ś. Franciszka w Sienie zapomniane zupełnie freski, z pomiędzy których za najlepsze uważają *Ukrzyżowanie*. Inny fresk Ambrożego z tym samym przedmiotem, mocno uszkodzony, ma się znajdować w Assiżu; dotychczas przypisywano go Cavalliniemu. Więcej jeszcze fresków w dolnym (środkowym) kościele w Assiżu, przyznają dziś, jeśli nie samemu Lorenzettemu, to jednemu z jego uczniów, niewiadomego nazwiska. — *Piotr Lorenzetti* malował głównie obrazy ołtarzowe w stylu ogólnym szkoły sienkiej. Najwyżej ceniona jest *Madonna w S. Ansano*, pod murami Sieny. Katedra i akademia tego grodu, oraz kościoły miast pobliskich posiadają utwory Piotra: w katedrze *Madonna z Aniołami* z roku 1342, w akademii obraz w stylu starodawnym, w Montepulciano fresk *Wniebowzięcia Matki Boskiej*, wysoko ceniony przez Burkhardta. W Ufizjach znajdują się dwa obrazy: *Matka Boska z dzieciątkiem* w otoczeniu czterech aniołów i powtórzenie, z pewnymi odmianami, fresku *Życia pustelników* z C. Santo

pizańskiego. Pierwszy obraz podpisany jest przez artystę, który malował go w roku 1340 ⁽¹⁾.

Późniejszym od Lorenzettich o jakie trzydzieści lat był **Berna** (v. Barna) **da Siena**, którego rok urodzenia przez Vasarego wcale zanotowanym nie został, a koleje działalności artystycznej ukazane tylko za mgłą. Wiele prac jego zniszczało: we Florencyi, w Sienie, Kortonie, Arezzo. Były to wszystko freski i znajdując się po kościołach, wszystkie przedstawiały sceny z życia świętych. Prace dochowane, po większej części freskowe, pozwalają scharakteryzować malarstwo Berny, jako zwrócone jeszcze obliczem w bizantyńską przeszłość, zapatrzone w formy dawne, przy nowożytnej już potędze pomysłowej i mimo-wolnem dążeniu do zewnętrznej naturalistycznej prawdy. Berna tworzył kompozycje dramatyczne, których ślad pozostał dziś tylko w prawej nawie bocznej kościoła w S. Gimignano, w miejscowości wyżej już wspomnianej, a to samo już stawia go nad Bizantyzm i wskazuje na nim wpływ Giotto, który stawszy się wszechwładnym w połowie XIV wieku, i Sienę też, w granicach tu zaznaczonych, ogarnął. W S. Gimignano przedmiotów do fresków dostarczyło artyście Życie Chrystusa. Nie było mu dano samemu ich dokończyć; uskutecznił to uczeń jego *Giovanni d'Ascanio*. W roku 1380 podczas malowania tych fresków, spadłszy z rusztowania, Berna niebezpiecznie się potłukł i z potłuczenia zmarł. W katedrze aretyńskiej dochował się *Chrystus na krzyżu*, wielkie malowidło alresco, otoczone tłumem postaci świętych. Na tabernaculum u Ś. Jana Laterańskiego w Rzymie, znajdując się utwory Berny, mocno zniszczone przez odnowicieli; pierwotnej ich postaci trudno już rozpoznać. Również i fresków w S. Gimignano, tykał pędzel późniejszy; znawcy sztuki włoskiej upatrują w nich dodatki z XV wieku, wymieniając nawet jako ich autora Gozzolego, ucznia Fiesole. Obrazy Berny po galeryach są bardzo rzadkie.

Najsławniejszym po Duceiu przedstawicielem Sieny w epoce przedrafaelowskiej jest **Taddeo di Bartolo** (1363—1422). Wydał on z siebie dzieła najlepsze i największe ma znaczenie w historii. Co do jego osobistości i samej nawet działalności w sztuce spotkać się można z najsprzeczniejszymi opiniami. U Vasarego artysta nosi nazwę *Taddeo Bartolo di maestro Mino*, co wskazałoby, że miał ojca artystę. Niektórzy idą literalnie za Vasarim, uważają Tadeusza za syna malarza *Bartolo di Fredi* i w rozbiórce jego dzieł dają mu w obec tego mniemanego ojca podrzędne stanowisko, wyrokując z drobnej tylko części dzieł zachowanych w Toskanii. Inni poprzestają na nadaniu przytoczonemu malarzowi roli nauczyciela. Wreszcie są i tacy, którzy ród Tadeusza wywodzą od jednego z uboższych mieszczan w Sienie, trudniącego się felezerstwem. Tego lub owego pochodzenia,

(1) We wzmiance o Ambrożym Lorenzettim na str. 16 niniejszego tomu niewłaściwie przy nazwisku tego artysty pomieszczono freski w pałacu rzeczypospolitej w Sienie, przedstawiające historię papieża Aleksandra III i Fryderyka I, cesarza niemieckiego. Freski pomienione malowane były przez Spinella, o czem niżej.

artysta wpisanym został do cechu malarzy w roku 1385. W początkach zawodu malował dla kościołów toskańskich ołtarzyki i pojedyncze obrazy, z których dziś utrzymała się dość znaczna jeszcze liczba w zbiorach publicznych w Sienie, Perugii, Luvrze, Monachium i Berlinie, nadto w kościołach Toskanii, między innymi w S. Gimignano, w Montepulciano (w katedrze) i w Volterra. Około roku 1400 Taddeo wywędrował do Perugii i tu rozpoczął działalność wyższą, wpływową, uwydatnianą przez historyków sztuki. Nie znamy nazwisk tych malarzy, którzy się pod sterem jego w Perugii wykształcili, nie możemy powiedzieć: jaką materialnie ocenić się dającą zmianę wywołał pobyt artysty w Umbryi — to jednak napewno utrzymywać nam wolno, że znaczna liczba jego dzieł przez czas kilkoletniego pobytu wytworzonych i dominująca ich na swój wiek doskonałość wywarły wpływ na malarstwo miejscowe. Perugia bardziej jeszcze niż Siena odsuniętą była od Florencyi; Giotto w podrózach swoich nigdy o Perugię nie zawadził; z miejscowych świadectw płynie przekonanie, że w mieście tem nie istniała wcale rodzima szkoła malarska aż do połowy piętnastego wieku; jeżeli zatem nie widzimy żadnego objawu życia artystycznego przed Bartolem, a dostrzegamy je w trzydzieści lat po nim, możemy mu przyznać charakter rozkrzewiciela sztuki i *Mikolaja Alunno z Foligno* (pracował od 1458—1499) wziąć za jego duchowego spadkobiercę. Lecz nietylko ta zewnętrzna przyczynowość nadaje Tadeuszowi podniosłe znaczenie, jako protoplaście malarzy umbryjskich. W samej sztuce tkwi pokrewieństwo, które mogłoby wprawdzie i bez przyczynienia się artysty sienkiego powstać, skoro jednak działalność jego w Umbryi jest niewątpliwą, stanowić powinno dowód popierający domniemanie rzeczywistego wpływu. Słodycz i spokój, jakieśmy widzieli w sędziwej sztuce Duccia di Buoninsegna,² są ową błogością dusz chrześcijańskich, w charakterystyce malarstwa rafaellovskiego wskazaną (1), błogością przejętą od Perugina, ale pośrednio wyprowadzić się dającą od tego reprezentanta szkoły sienkiej, któremu dano było posłużyć za łącznik pomiędzy obu grodami, zarówno ciszą dla ducha pożądaną i nabożnością przejętą.—Przy sposobności radzibyśmy wpływ Bartola w danym wypadku i w ogóle wszelkie krzewienie się sztuki we właściwem ukazać świetle. Człowiek nie odrazu wprowadza z siebie ideały, nieodrazu posiada sztukę. Wytwarzanie ideałów, pięknotworów jest pracą, jest nauką żmudną, ciężką, mającą własne swoje tajniki, prawdy i środki zewnętrzne. Dopóki w pewnej powszechności ta nauka się nie zaszezepi, dopóty w niej sztuka nie zabłyśnie. O wyższości jednych zbiorowisk nad drugie w tej pracy będącej fundamentem dla wytwarzania ideałów, o wcześniejszem uzdolnieniu się jednych przed drugimi, rozstrzyga przypadek. Nad morzem Adryatykiem byli tacyż sami ludzie jak i nad Tyrreńskim, a jednak nad tem ostatniem, niekorzystniej dla rozwoju położonem, ziarna sztuki najpierwej padły w grunt i wyrosły.—Usposobienie dla sztuki, bierne i czynne uzdolnienie do niej, były wszędzie, były nawet w barbarzyńcach germańskich, którzy świat przyszli odrodzić młotem Tora; w upojeniu zwycięstwa niszczyli oni w początku

(1) M. S. E. T. I, str. 21—23.

zabytki piękna, ochłonawszy jednak, sami piękna pożądać zaczęli. Czegoż brakowało światu? nauki pięknotwórstwa zewnętrznego, nauki, bez której obyć się mógł tylko poeta, jedyny prawdziwie idealny twórca, z pośród wszystkich mistrzów piękna. Malarz, rzeźbiarz, architekt—znojną mieli przed sobą drogę; przez mgły ogólnej ciemności zwolna tylko przedzierać się i naprzód postępować mogli. Żądza piękności, uczucie porywające, natchnienie na nic się tu bez technicznej wprawy przydać nie mogły; wzory, przykłady i studia były wszystkim. One dawały dopiero tę formę, w którą wchodził duch indywidualny. Czem król bez wojska, tem jest artysta, człowiek do tworzenia powołany, bez środków technicznych, bez zasobu wiedzy specjalnej, bez umiejętności malowania, rzeźbienia, układania kształtów i mass architektonicznych. Całość tych środków i zasobów, przechodzi od pokolenia do pokolenia i dziedziczy się w coraz większej summie. Stanowi ona własność bezimienną, powszechną, wytwarzając coraz przyjaźniejszą atmosferę dla sztuki. O ileż łatwiej jest dzisiaj wykształcić się na artystę niż za czasów Giotta, a o ileż sztuka, odniesiona do warunków swego bytu, niżej dzisiaj stoi!—pewno nie z winy tych zasobów, tych pomocy i nauk, jakie wieki nam nagromadziły. — Cały ten rozwój do dania artyście środków technicznych, do udoskonalenia materialnych objawów piękna skierowany, nazwałoby można przedmiotowym, płynącym z ducha ogólnego, zasilanego tylko pojedynczymi geniuszami jak Tycyan, Correggio, Michał Anioł, sam nawet Rafael. Lecz rola geniuszów byłaby zamała, gdyby się tylko do zasilania tego bezimiennego majątku sztuki ograniczała. Geniusz przejawia się właściwie tylko w subiektywności swej, w swoim własnym bogactwie duchowym, w tem co z pomocą środków zewnętrznych, dokonać może, co zatem nad zewnętrznością pięknego zjawiska panować powinno. Duszą ożywiającą piękno będzie zawsze rozum i uczucie, a te w sobie samym mieć potrzeba, aby wytworzyć nie dzieło na popis, pedanterią przejęte, ale szczere, nienadęte, nieudanem życiem oddychające. Ten duch zatem indywidualny nie krzewi się, nie przenosi, nie rozsadza, ale wzrastać musi i doskonalić się w danej osobistości; żadna go nauka nie nada prócz rodzicielskiej: duch do natchnień w sztuce potrzebny więcej się na szlachetności niż na uczoności opiera. — Nie niszcząc wszelako indywidualności, można przez działanie z zewnątrz wyrobić pewien kierunek duchowy, zwrócić umysły na tor nowy w poszukiwaniu przedmiotów do tworzenia, rozbudzić szczególne zamiłowanie do pewnych przejawów ducha, wyrobić w pewnej zbiorowości nowy smak, nowe pożądanie piękna.

Taddeo di Bartolo przyniósł ze sobą do Perugii tę cząstkę bogactwa pięknotwórczego, której wytwarzaniem zajęty jest duch ogólny: pokazał Umbryjczykom jak malować potrzeba i pierwsze dzieła piękne dał im na oczy oglądać. Raz pobudzeni, o własnej sile już dalej pójść i postawić na czele swoim Perugina, Rafaela, Andrea de Luigi. Uczuciowy religijno-liryczny charakter dzieł, jakie przed oczyma ich wytwarzał, nie mógł też pozostać zamkniętym w samych tych tylko dziełach i musiał się z nich w zbiorowość otaczającą artystę wypromieniać. Charakter ten poznać można z obrazów przechowywanych w akademii w Perugii, oraz w tamtejszym kościele Ś. Augustyna. Obrazy te malowane były w miejscu, dwa z pomiędzy nich w latach 1403 i 4; nie należy mniemać, aby one obrażały całość pracy dokonanej przez Taddea w Perugii.—Do ostatniej epoki życia należą

freski malowane między rokiem 1407 i 1414 w pałacu rzeczypospolitej w Sienie. Na ścianach kaplicy przy sali delle Pallestre, przedstawił artysta *Obrazy z Życia Matki Boskiej*: Pożegnanie z apostołami, Pogrzeb, Złożenie do grobu, Wniebowzięcie — utwory wysoko stojące z hierarchii sztuki giottowskiej. Mniejszą mają wartość wyobrażone u kraty pałacowej na dole: *Bogi, półbogi, bohaterzy, mędrzy i wielcy ludzie polityczni ze starożytności*. Freski Taddea znajdują się jeszcze w głównej nawie kościoła w S. Gimignano; a przypisywane mu są nadto niedoniszczony przez czas resztki malowideł ściennych w kościele S. Franciszka w Pizie. Artysta zmarł w Sienie we wrześniu 1422 r.

Pośrednie stanowisko między szkołą sienką, w jej odrębnym przez miejscowe tradycje i usposobienie podtrzymywanym charakterze, a szkołą florencką Giotto zajmują **Spinello di Luca Aretino**, malarz bardzo płodny, umiejętny, zdolny, lecz o ile z zachowanych pomników jego sztuki wniesić można, niecierpliwy, pracujący z pośpiechem, prac swych nie wykończający. Był on, gdy chciał, dobrym rysownikiem i kompozytorem; jego freski: *S. Efez w piecu ognistym* w Campo-Santo w Pizie, *S. Benedykt spędzający czarta z kamienia* i *Tenże sam święty umierający* w S. Miniato pod Florencją, jeden z jego fresków przedstawiających *Pojednanie się Barbarossy z Aleksandrem III*, w roku 1177 w Wenecji, po bitwie pod Legnano, ten mianowicie, w którym cesarz niemiecki podtrzymuje strzemię wsiadającemu na konia papieżowi — okazują, że Spinello posiadał pewną dzielność w rysunku, która postaciom jego dozwalała przejawiać się z prawdą i siłą życia, wyższą niż u Giotto. Umie malarz aretyński wprowadzać wielkie tłumy i urozmaicać je, czy to wyrazem oblicz, czy kształtami postaci, czy też ruchami, w oddawaniu których posiada już względną doskonałość, jest dość śmiały, aby we fresku powołanym wyżej na pierwszym miejscu, przedstawić uciekających pogan w postawach trudnych, niemożliwych do oddania bez dobrych stydów rysowniczych. Spinello tą stroną malarstwa swego wiąże się z Florencją; ze Sieną łączy go znowu wdzięk łagodny, uczuciowość Madonn i pojedynczych postaci świętych przedstawianych z modlitewnym spokojem, szkole sienkiej właściwym. Najwyżej stoi w tym dziale *Madonna z różami* w kościele katedralnym w Sienie; Dzieciątko Jezus ma tu oblicze bardzo piękne, przypominające Rafaela — mówimy o samych zarysach, rękach, nie o plastycznym ich wypełnieniu, które w XIV wieku nigdzie jeszcze dobrem nie było, dobrem być nie mogło. W *Madonnie* uderza wielka swoboda, z jaką Matka podtrzymuje Dzieciątko; nie widać tu ani śladu tej bizantyńskiej jeszcze bezwładności, znamionującej współczesnego Spinelloemu Bernę da Siena. Obraz tak wysoko był cenionym, że uchwalił kościół S. Stefano, w którym się pierwotnie znajdował, od zniszczenia podczas wojny.

Spinello pochodzi z rodziny florenckiej, którą rewolucya z roku 1301 wygnała z ojczyzostego grodu pospołu z Dantem i rodziną Petrarki. Stary Luca Spinello należał do stronnictwa gwelfów białych, przeciwko którym ruch był skierowany. Uszedłszy z Florencji osiedlił się w Arezzo, w młodym jeszcze wieku, gdyż urodzenie jego syna, artysty, przypada najwcześniej na rok 1330, a nazwa „Aretyński“, wskazuje, że rodzina używała w Arezzo prawo obywatelstwa, które się nie odrazu nabywało. Nauczycielem Spinella

był *Jacopo da Casentino*, z Prato Vecchio w Toskanii, współuczeń Jana z Medyolanu w pracowni Tadeusza Gaddiego (ob. wyżej), twórca obrazów dziś już nie istniejących, przytem architekt, osiedlony w Arezzo. Wdzięczny uczeń wymalował go w *Holdzie Trzech Króli* w katedrze aretyńskiej; ten fresk wraz z innymi pracami Spinella w katedrze padł w pożarze, jakim kościół nawiedzony został w drugiej połowie XVI wieku. Najpierwszymi pracami samodzielnymi Spinella miały być freski we Florencji u Ś. Mikołaja; ślad ich już zupełnie dzisiaj zatarty, przytem data ich powstania nie zgadza się z datami życia artysty. Florencya posiada freski Spinella w kościele S. Miniato al monte, oraz w Farmacia przy S. M. Novella (wyobrażające Mękę Pańską); pierwsze zasługują na uwagę, znajdują się w Zakrystyi. Opowiedział w nich artysta *Przygody Ś. Benedykta* od chwili wstąpienia do zakonu, jak: Przyjęcie, Usiłowanie otrucia, Cud około kamienia, na którym się dyabeł usadowił, Śmierć. Freski te malował Spinello w roku 1385. Do najwcześniejszych prac należy obraz w ołtarzu głównym kościoła w Casentino; powstał on w roku 1361; freski w tymże kościele zamalował Vasari. W rodzinnem mieście swoim Spinello był bardzo czynnym: wiele kościołów i kaplic malowidłami ściennymi i ołtarzowymi przyozdobił; z prac tych wszakże dochoowało się do dni naszych niewiele: w kościele Ś. Augustyna resztką kompozycyi *Zwiastowania*, w kościele Ś. Franciszka w kaplicy Matki Boskiej anielskiej *Walka Ś. Michała z Czartem*, w katedrze, w prawej nawie bocznej *Ukrzyżowany Chrystus*, prawie już dziś dojrzec się nie dający, w Arezzo także utrzymało się jeszcze cyboryum wymalowane niegdyś dla bractwa Trójcy Świętej. Obrazy *a tempera* przeznaczone do ołtarzy pozbierała akademia sieńska; jest jeden w National-gallery (Jakób i obaj Janowie); były cztery w Luwrze, lecz tych niema już w katalogu z roku 1870; w Pinakotece mnichowskiej znajdują się dwa tylko domyślnie Spinellowi przypisać się dające (N. 550 i 553 Cab.); resztki zatraconego obrazu z Monte Olivetto zostają we własności prywatnej w Kolonii.—Freski w S. Miniato al monte wyrobiły taki rozgłos artyście, że go Pizańczycy wezwali do przyozdobienia Campo-Santo. Na ścianie południowej tej nekropoli w roku 1391 wymalował Spinello sześć fresków, z których dziś trzy tylko pozostały niezupełnie jeszcze zniszczone, dające się w wartości swej ocenić. Wszystkie opowiadały *Dzieje męczeńskie Świętych Efeza i Potita*; o najlepszym wspomniano niżej.—W roku 1407 powołano artystę do Sieny i polecono mu odmalowanie *Sporu Fryderyka I z Aleksandrem III*. Papież ten pochodził ze Sieny; ukorzeniem się więc dumnego cesarza przed władzcą chrześcijaństwa, słusznie chełpić się mogli Sienczycy. Spinello w późnym już wieku, przy pomocy syna, rok cały nad freskami pracował. Było to ostatnie większe jego dzieło; zmarł w roku 1409 lub 10. Vasari opowiada skon w ten sposób, że zdawałoby się, iż artysta sam sztuką swoją, tem co w sztuce dokonał, dał sobie powód do śmierci. Jakieś bractwo anielskie posiadało w Arezzo kaplicę, którą przyozdobić pragnąc zwróciło się z prośbą do sędziwego artysty o ofiarowanie na ten cel swego talentu. Spinello podjął się pracy i zaczął malować *Strącenie aniołów*. Otóż Lucyper w tej kompozycyi miał być tak strasznym, że się przyśnił w noc artyście, wprawił go w przerażenie, które oddziało na mózg i natychmiast śmierć sprowadziło. Taki to srogi odwet wziął zły duch za wszystkie żarty, jakich z nim sobie pędzel artysty niejednokrotnie pozwał! —

Malowidła dokończył syn Spinella, jeden z kilkorga dzieci, *Parri* (Kasper) *Spinello*, który doskonalił się u artystów florenckich, między innymi u Ghibertego, ale wykształcenie swoje ojcu zawdzięcza. Spinello przelał w niego najlepszą część swej umiejętności artystycznej: dobry rysunek. Parri pracował dla kościołów w Arezzo, gdzie podobnie jak ojciec stała miał siedzibę. Czas dzieła jego poniszczył; w mieście rodzinnem artysty trzy tylko zostały: *Madonna z ludem aretyńskim*, inna *Madonna*, pokazywana dziś w domu municypalności w Arezzo i *Chrystus ukrzyżowany*. Sławione były niegdyś w kaplicy Nunziata przy katedrze postacie allegoryczne: *Miłosierdzia i Wiary*. Parri zmarł w połowie piętnastego wieku.—Drugim uczniem Spinella był *Lorenzo di Bicci*, rodem z Florencyi, malarz mniejszej wartości, ale pracowity. Malowidła jego znajdowały się niegdyś w S. M. Novella, S. M. del fiore, w S. Croce, u Ś. Bernarda w Arezzo; dziś już nie są liczne (1). Obaj uczniowie Spinella należą do rzędu najpóźniejszych giottystów, na których Masaccio współcześnie pracujący, żadnego nie wywarł wpływu.

Tacy są przedstawiciele malarstwa w Toskanii w czternastym wieku; chronologicznie nazywają ich *Trecenttistami*. Mówiliśmy niejednokrotnie już, że Toskania postępowała na czele Włoch; malarze też toskańscy głównie uwagę naszą zwrócili. Drobne szkoły, a raczej zbiorowiska pracowni, jakie istniały po całych Włoszech, nie wybiły się jeszcze były w czternastym wieku do tego znaczenia, aby po poznaniu malarstwa toskańskiego bliższe oznajmianie się z nimi żywsze wzbudzić mogło zajęcie. Byli malarze wszędzie w większych miastach: w Neapolu, Rzymie, Orvieto, Assiżu, Gubbio, Ankonie, Bolonii, Medyolanie, Genui, Parmie, Mantui, Weronie, Padwie, Wenecyi, lecz, jak to już wyżej napomknęto, zbiorowisk w pojęciu artystycznym poza grodami toskańskimi wytworzyła się bardzo szczupła liczba, a i w tych jeszcze żaden wyższy talent, żadne wybitniejsze znamię sztuki nie występuje. Kto poznał malarstwo toskańskie, ten ma wyobrażenie o produkcji współczesnej w całych Włoszech, a wyliczenie kilkunastu nazwisk i wskazanie dzieł, zawsze i wszędzie niższych od tego, co wydawała z siebie dawna Etrurya — niczego nowego nauczyćby nie mogło. Ruch artystyczny, obudzony przez Giotta, rozciągnął się na całe Włochy, lecz do wyższego znaczenia poza Toskanią w XIV i początku XV wieku doszedł tylko na północy, ześrodkował się w Padwie i Wenecyi. W tej ostatniej miejscowości pod przewodnictwem malarzy na wyspie Murano *Muranesami* zwanych, przybrał kierunek więcej rzemiosłowy; w Padwie, dzięki pojawieniu się dwóch wybitnych talentów, dostrzedz w nim można moment wysokiego wzniesienia się sztuki giottowskiej, moment z szeregu

(1) Nazwisko Bicci nosi jeszcze *Neri di Bicci*, malarz florencki, urodz. w r. 1419, zmarły w r. 1486. W datach życia Biccego (Lorenzo) panuje niepewność; dwa terminy chronologiczne przyjmowane bywają: to 1350—1428, to 1373—1452.

czasu niejako wyjęty, odosobniony od bezpośredniej przeszłości i z przyszłością przez węzeł nauczania niczem nie związany. Talenta i dzieła, o których mamy mówić, stoją poza Toskanią samotnie, nie stanowią historycznego ognia w łańcuchu przewijającego się ustawicznie piętnotwórstwa; widzimy w nich raczej nagłe zjawiska, niż pewne, od czasu i otoczenia zależne i przez postęp wynormowane wartości. Tem większe też mają one znaczenie, tem silniejszy urok. Nagłość pojawienia się dzieł górujących nad epoką, nad otoczeniem miejscowem, współzawodniczy tu z zupełną tajemniczością, jaka okrywa ciągle jeszcze życie i stosunki artystów, którzy dzieła te wykonali.

Artystami tymi są: **Aldighero (Altichiero) da Zevio i Jacopo d'Avanzo** z przydomkiem **Veronese**. Dzieła, które ich zaleciły potomności, mieszczą się w dwóch kaplicach: Ś. Feliksa, dawniej Ś. Jakóba i Ś. Jerzego; pierwszej w samym kościele Santo (Ś. Antoniego) w Padwie, drugiej pod murami tej bazyliki. Wykonali je wspólnie, według zgodnych świadectw ludzi najbliżej ich epoki żyjących; a ponieważ żadne nowsze dowody świadectw tych nie obaliły i oba nazwiska występują ze sobą zawsze w nierozzerwanym związku, nie można ich więc dowolnie rozłączać, nie można nawet, jak to czynią Crowe i Cavalcaselle, przyznawać jednemu z nich artystycznej wyższości nad drugim. Ta okoliczność, że Altichiero zawierał umowy i odbierał pieniądze, nie może być użytą za nóż przecinający nierozjaśnioną dotychczas wątpliwość: który z artystów był wyższym. Zawieranie umów i odbieranie pieniędzy dowodzić może tylko wyższego stanowiska społecznego, pozwala mniemać, iż Altichiero był starszy wiekiem, dawniej pracował, był przedsiębiorcą robót malarskich, lecz nie koniecznie głównym ich wykonawcą; owszem fakt wspólności w pracy, jakiej się podejmował jeden, zostawia miejsce na domniemanie, że drugi mógł być równym, a nawet wyższym w trudzie i zasłudze — czego zresztą wcale utrzymywać nie cheemy.

O życiu obu artystów żadnych nie posiadamy wiadomości. Avanzo, Avanzi, było nazwiskiem bardzo rozpowszechnionem w owych czasach po północy Włoch; tożsamość wprowadziła w błąd niektórych piszących o sztuce, którzy mając w Bolonii Jakóba degli Avanzi, malarza z tej samej epoki, ale małej wartości, wzięli go za jedną osobę ze współtwórcą fresków padewskich. Przydomek „Veronese“ wskazuje, że Avanzo, jeśli się nie urodził w Weronie lub jej okolicach, to przynajmniej tam był osiedlony. Z tych samych stron, z pobliskiego Weronie Zevio nad Adygą, pochodzi prawdopodobnie Altichiero. Daty urodzenia nie są wcale znane; przypuszczając, że obaj artyści byli w równym wieku, możnaby na początek ich życia przyjąć środkowe lata czternastego stulecia, pomiędzy 1345 i 1355. U kogo się uczył jeden i drugi? Dociekać nie będziemy. Ostatecznie wykształcili się sami na freskach pozostawionych przez Giotta w S. M. dell' Arena w Padwie; wynika to z powinowactwa duchowego ich dzieł z utworami Wielkiego Florentczyka. Pierwszą ich pracą zaświadczoną historycznie były freski w kaplicy Ś. Feliksa, podówczas jeszcze Ś. Jakóba; pochodzą one z roku 1376. Przedstawiają: wielkie *Ukrzyżowanie*, *M. Boską bolesną*, *Zmartwychwstanie*, *dziesięć Scen z legendy Ś. Jakóba Starszego*; tyleż *Postaci Świętych* w medalionach. Ukrzyżowanie jest kompozycją bardzo obszerną; wszystkie ucierpiały wiele od czasu i odnowicieli. — W kilka lat po ich wykonaniu otrzy-

mał Altichiero od tegoż samego kollatora, Bonifacego Lupi, margrabię Soragna, działającego z woli zmarłego brata, polecenie wymalowania kaplicy Ś. Jerzego. Tu talent rozwinął się, wydoskonalił i wydał dzieło lepsze jeszcze od poprzedniego. W skład malowideł zdobiących tę drugą kaplicę wchodzi dwadzieścia dwa freski większe na ścianach, oraz kilkanaście mniejszych na sklepieniu i w niszach okien: w pierwszych występują kompozycje, w drugich pojedyncze postacie. Malowidła ściennie poświęcone są malowniczym opowiadaniom z Ewangelii: widać tu *Ukrzyżowanie*, obraz na wielką skalę pomysłany, *Zwiastowanie*, *Narodzenie*, *Hold trzech króli*, *Ofiarowanie*, *Ucieczkę do Egiptu*, wreszcie *Koronację Matki Boskiej*. Wielki obraz *Rodzinę kollatora* z patronami właściwymi przedstawiający, oddziela ten szereg fresków od dalszych, w których opowiedziane są *Legendy Ś. Jerzego*, *Ś. Lucy* i *Ś. Katarzyny*. Dzieje świętego mieszczą się w sześciu obrazach, obu zaś kobiet świętych w ośmiu, po cztery.

Freski w obu kaplicach odkrył dopiero, odrestaurował, odrysował i uwadze miłośników piękna polecił, zasłużony dla dziejów sztuki włoskiej Ernest Förster w roku 1838. Od tego czasu wprowadzono do historii dwa nazwiska, które wprawdzie znajdowały się w Vasarim, lecz w obec pokrycia samych fresków warstwą wapna, znaczenia mieć nie mogły. Dopiero poznanie dzieł wróciło artystom prawa, jakie sobie pracą swoją zdobyli. W r. 1872 odnowiono zupełnie malowidła w kaplicy Ś. Jerzego.

W malarzach kaplic przy Santo sztuka Giotta uważana jako umiejętność przedstawiania w kolorze i rysunku zjawisk tak wewnętrznych duchowych jak i zewnętrznych, dla których głównym materiałem ma być postać ludzka—sztuka ta doszła do najwyższego swego wyrazu. W kilku freskach kaplicy Ś. Jerzego panuje poprawna perspektywa wykreślona, nawet powietrzna; koloryt wydaje się już znacznie udoskonalonym w stosunku do Giotta; postacie oddychają życiem, posiadają tę siłę własną, której istnienie jest jakgdyby przedświtem sztuki Masaccia. Pierwszy raz występuje już choć słabo malowniczość, najistotniejszy podstawowy przymiot prawdziwego dojrzałego już malarstwa. Charakterystyka oblicz, indywidualizowanie postaci pełne różnaitości, z głębokiego przejęcia się wynikające, stają do współzawodnictwa z odpowiednimi momentami sztuki tokańskiej, a piękność rysów nawet nad Orcagną niekiedy góruje. Niższymi od Giotta i Orcagny ukazują się obaj malarze padewscy tylko w pomysłach, w zasobie tej poetyczności, która cudownem zrządzeniem rozum i wiedzę z uczuciem i podniosłością ducha w jedną, zaloną nierozdzielnie potęgę łączy.

Istniały niegdyś prace obu artystów w kaplicy S. Antoniego, wykonane na zamówienie tegoż samego margrabię Lupi, o którym wyżej wspomniano. Crowe i Cavalcaselle przypisują Altichieremu następujące malowidła w Weronie: w kościele Ś. Anastazyi *Madonnę* i *Przygodę z życia Ś. Geminiana*, *Chrystusa Ukrzyżowanego* w kościele Ś. Zenona przy Zakrystyi i *Matkę Boską z Dzieciątkiem*, dwiema postaciami świętymi i biskupem — w jednym z pałaców na placu Signory. Cóż sami autorowie, opierając się na podobieństwie stylu i napisie stwierdzającym wykonanie robót w roku 1397, uważają za dzieła Jakóba d'Avanzo pięć *Fresków z dziejów ewangelicznych* na ścianach dawnego kościoła Ś. Michała w Padwie, oraz malowidła znajdujące się w galerii, która łączy kościół Ś. Antoniego z kla-

sztorem; tym ostatnim oddają wyższość. Prace, jakie według świadectwa historyków znajdować się miały w pałacu panów La Scala w Weronie, w początkach XVIII w. już nie istniały; Vasari jako przedmiot jednej z nich podaje *Zburzenie Jerozolimy przez Tytusa*. Z fresków w dawnym pałacu cesarskim w Padwie, obecnej bibliotece, pozostały tylko ułamki niemożące dać wyobrażenia o całości. W tych freskach przedstawione są: *Tryumf Maryusza* i *Zabranie Jugurty przez Rzymian w niewolę*. Przypisywanie ich Jakóbowi d'Avanzo, czy też innemu artyście XIV wieku, nie daje się przy dzisiejszym stanie malowideł poprzeć dowodami wyciągniętymi ze stylu, w jakim je wykonano; tem mniej jeszcze jest właściwe, że mitologia i historia grecka i rzymska otworzyły się dla malarstwa dopiero w XV wieku, a na północy, w Padwie specjalnie, weszły w zakres pomysłowości artystycznej dopiero po Squarcionem i przedsięwziętych przez niego poszukiwaniach starożytnych.

Sztuka dawniejsza, której głównych pracowników poznaliśmy w artystach dotychczas wspomnianych, była i z pomysłów swych i z ducha religijną. Przedmioty świeckie niezmiernie w niej rzadko się przytrafiają; w odtwarzaniu wydarzeń i ideałów świętych panuje przeważnie wielka prostota stylu posługująca sztuce na obu krańcach: i w najwspanialszych motywach i w zupełnie naiwnych. Życie religijne średnich wieków przez opowiedzenie licznych legend z wiekami temi związanych, zyskało jak wielka pamiątkowa księga ilustracye, aby się lepiej, wdzięczniej w pamięci potomnych utrwalić. Z początkiem XV wieku zbliża się dla świata czas umysłowego odrodzenia; duchowi ludzkiemu zaciąsno będzie w karbach religii, zbraknie mu nawet miejsca w życiu powszechnem i na szczycie poezyi i filozofii stanie kiedyś nie religijna ale świecka już, pogańska starożytnych Greków, tęsknota do świata zaziemskiego. Duch ludzki od nieśmiertelności oderwawszy się znowu do niej powróci. Urobią się nowe pojęcia o duchu, niebie, ziemi, stworzeniu i wzajemnych ich stosunkach. Artysta, ulegając powszechnemu rozwojowi, do tych samych przedmiotów z innym już przystępować będzie natchnieniem, w ramy tych samych tematów inne wstawiać będzie pomysły artystyczne—w utworach dusza się inna przejawia. I duch i ciało ludzkie i to co je otacza: wszystko wzmoże się w siły, nabierze potężniejszych zarysów, energiczniejszego wyrazu. W postaciach nowożytnych dostrzeżemy odmienny jakiś charakter, jak gdyby koncentrację istoty ludzkiej większą, pełniejsze życie, silniej natężony egoizm. Duch przejawiać się będzie więcej jako siła ziemską, dla samej siebie, nie dla dalekiego nieba i kilkunastowiekową odległością zamglonych już tradycyi żyjąca. Coraz bardziej, przy utrzymaniu nawet tematów religijnych, zacierać się będą religijne znamiona sztuki, aż w XVII wieku ostatni Dolci i Sassoferato przypomną sobie dawną lirykę malarską i będą usiłovali w duchu jej tworzyć—ale jakże daleko od pierwotnej czystości i ciepła serdecznego, z jak nieszczerem, powiedzielibyśmy, natchnieniem!—Protestantyzm nie wydał z siebie żadnej sztuki własnej kościelnej i to najlepiej dowodzi jego świeckiego charakteru; jest on protestacją nietylko przeciwko formie, jaką przybrały

w danej epoce kościół i religia, ale i przeciwko samej zasadzie kościoła i religii, od niego nieoddzielnej. Takim może nie był pierwotny plan, takim się jednak okazał w wykonaniu. Katolicyzm, wraz z bogatym swem, potężnym królestwem imaginacji, której tyle w rozwoju swoim zawdzięcza, w XVI wieku oddzielał się od ducha ludzkiego; wychodził z kolei nowego życia ludzkości, a raczej ta ludzkość nowa poza nim ubijała sobie tory. — W sztuce religijnej XVI wieku po za Rafaelem, poza Sadomą, Beccafumim, panuje już realizm, filozofia lub pogaństwo. W żadnym wieku nie natworzono tylu pierwszorzędnej wartości obrazów mitologicznych, ile w XVI, właśnie w wieku protestantyzmu. Michał Anioł filozofuje, Corregio jest, z małymi wyjątkami, Grekiem z ducha; Rafael tylko nie będąc już malarzem katolickim, jest jeszcze malarzem chrześcijańskim: jeszcze mu zorza Ewangelii przyświeca. Później jeszcze i za naszych czasów będą zjawiska talentów pracujących w zakresie sztuki religijnej, lecz te iść będą jak odosobnieni wędrowcy — niekiedy nawet jakby przez pustynię: ta powszechność, dla której pracowali, zimną się im okaże (Cornelius). Tak to życie w sztuce nie daje się od ogólnego życia oddzielić, a zmiana wywołana na jednym punkcie powoduje zmiany na innych. Uspodobienie do sztuki silnie jest z umysłowością związane, a gdy umysł pewnej wiary się pozbył, pewne pojęcia od siebie odtrącił, daremnie się imaginacja na obrazowanie ich silić, daremnie serce ogień krzesać z siebie będzie: sofistmata to będą tylko i kłamane uczucia! Dzieła mogą posiadać piękne formy, wielkie przymioty ścisłe artystyczne; tych, które nadać zdoła jedynie szczerze poetyczne natchnienie, daremniebyśmy już w nich szukali. Wieki żyjące jeszcze na łonie kościoła — wszystko jedno, źle czy dobrze — ale czujące się w jego karbach, mogły i musiały mieć malarstwo kościelne. Czasy dzisiejsze, mogą mieć w sztuce to, co mają w życiu: jeśli nie bezmyślność, to realizm, podsycany całym rozwojem społecznym i naukowym; mało pamięci o przeszłości, a nawet jej lekceważenie; ideały z pojęć socjalnych i ekonomicznych wytworzone lub na tych pojęciach osnute i ostatecznie około kwestyi chleba, nędzy i głodu obracające się. — Taką jest dziś sfera szczerych natchnień artystycznych dla sztuki. Chcąc ją sobie rozszerzyć, artysta ucieka od ludzi, a zwraca się do natury bezwiedniej, maluje przestwór i piękno fizyczne poza człowiekiem objawiające się w drzewie, kamieniu, wodzie i powietrzu — tworzy krajobrazy.

Cały więc świat zamarzyły mamy przed sobą, gdy spojrzemy na sztukę włoską z epoki przedodrodzenia; inne tu zupełnie myśli, inne pragnienia, inna gorącość serc. Sztuka ta przykuta była do wieków średnich, znajdując się do nich w stosunku jednego z objawów do siły działającej; dziś, gdy siła ustała i nigdy się nie ocuci, i objaw też sam jest już niepowrotnie minionym. I z ducha i z pięknokształtów swoich sztuka trecentystów ma dla nas historyczne znaczenie. Ilez dziś znajdziemy umysłów zdolnych ją wyrozumieć i odczuć — i czy nie dopuszczamy się względem niej niesprawiedliwości, zbyt mało zapoznać się z nią usiłując, lekceważąc ją po poznaniu, krytykując z naszego stanowiska, tonem jakim zasobni bankierzy zwykli krytykować operacje początkujących dopiero spekulantów? Malarstwo — gdyż ono głównie rozwijało się — daje nam w czternastym wieku obrazy obyczajów i zwyczajów współczesnych; ale daje obrazy jeszcze ważniejsze, wierzeń i pojęć. Mało jest zajęć równie ponętnych dla umysłu nad odczytywanie myśli wieków dawnych z ich pięknotwo-

rów. A myśli te wcale nie skąpe są w malarzach szkoły Giotto i mimo postępu, jaki się przez wiek piętnasty dokonywał—kto wie, czy bardzo wiele ustępują w zamożności myślom artystycznym tego właśnie stulecia. Ta średniowieczna epoka przedodrodzenia ze wszech miar na poznanie zasługuje.

Na pograniczu dwóch epok pomiędzy Giottem i Masacciem stoi mnich dominikański **Fra Beato Giovanni da Fiesole** (1387—1455) z przydomkiem **Angelico**, stąd często **Fra Angelico**, a niekiedy wprost **Fiesole** nazywany. W jego dziełach wiara średniowieczna dosięga najwyższego swego objawu: ani przed nim ani po nim nigdy już katolicyzm nie znalazł równego mu ilustratora swych podań, wierzeń i wyobrażeń—i gdyby nie za świątobliwe życie, to za samo malarstwo swoje Giovanni na beatyfikowanie przez kościół zasłużył, ma prawo do owego zaszczytnego miana: „L'angelico“, jakim go współcześni jeszcze ochrzcili. Jest on ostatnim reprezentantem liryzmu średniowiecznego, dla którego polem nie było jeszcze człowieczeństwo w sobie zamknięte, ale duch ludzki oddany na służbę Bogu, wzbijający się na skrzydłach wiary ludowej, powszechnej do nieba—materyalnie postaciowanego. Fiesole jest nie tylko malarzem tych przygód świętych, jakie się odbyły na ziemi, nie tylko ziemię przedstawia w najszczytniejszych momentach stosunku jej do Boga, ale i wrota nieba samego otwiera i ukazuje je nam zaludnione tłumami postaci świętych, błogosławionych, upojonych szczęściem z posiadania Boga. A jakież to niebiański wyraz tych oblicz, jaka szczerza przezczysta ich radość! Głęboko wierzyć było potrzeba, aby tak pięknie malować: wiara Fra Angelica jest jakby jego geniuszem. Trudno o człowieka, któregooby życie ściślej zespolone było z talentem, na którymby silniej sprawdzić się dało słowo pani Staël: „Cnota to geniusz“. Talent tego człowieka powstał z wiary i cnoty; dzieła jego wiarą i enotą oddychają. Gdzie tacy ludzie na ziemi, jakimi on otacza trony Jezusa i Jego Matki w obrazie Luwru, stopy krzyża we fresku *Ukrzyżowania* w S. Marco lub w *Zdjęciu z krzyża* w Akademii florenckiej (wielkich obrazów N. 34) i czy byli tacy ludzie kiedykolwiek? Nie! Fiesole wyprawił te oblicza z własnej duszy, anielskich widzeń pełnej, unurzanej w rozpamiętywaniu Boga i świętości. Rysy tylko i kształty są z ziemi; wyrazy oblicz brał Fra Angelico z nieba własnego ducha. W tem rozumieniu miał Vasari prawo powiedzieć, że jego twarze malowane są jakgdyby przez anioła.— Wyższego kapłaństwa sztuki niepodobna sobie wyobrazić. Człowiek i artysta tworzyli w nim jedną istotę. Fiesole uważał malowidła swoje za modlitwy, za akta należne Bogu, czyny pobożnej czci i uwielbienia. Nie przyjmował za roboty swoje zapłaty i dopiero pod koniec życia pozwolił się wynagradzać za wielkie prace al fresco, robione na zlecenie dworu papieżkiego. Nie malował bez pozwolenia swego zwierzchnika klasztorowego; modlił się malując; w działaniu talentu swego i imaginacyi upatrywał łaskę, działanie boskie. Nigdy tego, co raz zrobił, nie poprawił. W żarze uczucia przepraszał niekiedy Boga, że śmie wyobrażenie jego malować; to znowu błagał go o najlepsze natchnienie, najpiękniejsze wykonanie. Z myślą o nim zawsze i wszędzie, nie stworzył nigdy nic takiego, coby na Jego chwałę, według pojęć ówczesnych, przeznaczonem być nie mogło. Wszystkie utwory Angelica są religijnemi; wszystkie jeden duch przejmuje. Liczba ich bardzo zna-

czna; szczęśliwem zrządzeniem losu dobrze są w ogóle zachowane i dają żywe stwierdzenie świadectwom kronikarzy współczesnych o istocie talentu i charakterze artysty.

Właściwie rodowe nazwisko tego malarza nieba katolickiego jest Santi Tosini; własne jego imię światowe Gwidon, ojca zaś Piotr; z tego wszystkiego tworzy się długa nazwa: Guido v. Guidolino di Pietro Santi Tosini. Gwidon urodził się w roku 1387 w Vicchio pod Vespignano, w tym samym punkcie tokańskiej prowincji Mugello, z którego pochodzi Giotto. Niewiadomo kto i kiedy wtajemniczył Gwidona w sztukę malarską. Domyślnie dają mu za nauczyciela mnicha florenckiego kamedułę *Lorenzo „Monacho“* (malował w pierwszych dwudziestu latach XV wieku), który niekiedy znowu jako jego uczeń występuje. Inni każą mu się uczyć u Gerarda Starniny; inni u jednego z malarzy sienkich lub najbezzasadniej u *Gentile da Fabriano*, który przybył do Florencji dopiero około r. 1420, wtedy kiedy Fiesole był już artystą. Jest wreszcie i domniemanie mianujące nauczycielem jego własnego brata Benedykta, malarza miniatur, o którym będzie niżej. Razem z tym bratem w dwudziestym roku życia wstąpił Gwidon do klasztoru Dominikanów we Fiesole, pod przybranem imieniem *Brata Jana* (Fra Giovanni). Odbawszy nowicyat po dwóch latach już klasztor ten opuścił. Walka trzech papieży, której kres legalny położył dopiero sobór konstancyjski, rozdzierała wtedy kościół; Florencja oświadczyła się za Aleksandrem V, którego uznał także i przeor we Fiesole, lecz mnisi popierali innego papieża i nie mogąc trafić do ładu ze zwierzchnikiem swoim, gromadnie jednej nocy opuścili klasztor i wywdrowali do Foligno w Umbryi. Tu przez czas pięcioletniego pobytu Fra Angelico występuje już jako malarz; z pracowni jego wychodziły *tavole* tak dla miasta, w którym był osiedlony, jak i dla sąsiednich. Z tej epoki mało mamy zabytków; przytoczyć można jako znany obraz: *M. Boska z czterema świętymi* u Ś. Dominika w Perugii. W r. 1414 wybuchnęła w Foligno zaraza; brat Jan przeniósł się do Kortony i tu również malarstwo uprawiał. W tym czasie wymalował freski u Ś. Dominika w Kortonie. W roku 1418 oporni mnisi otrzymali pozwolenie powrotu do Fiesole. W tym cichym uroczym ustroniu o milę drogi na północ od Florencji, w dolinie rzeczki Magnone spędził Fiesole lat ośmnaście, kościół i klasztor własny, jakoteż świątynie Florencji dziełami pędzla swego darząc. Klasztor miał jego freski: *Ukrzyżowany* w kapitułarzu obróconym dziś na pralnię i w refektarzu, służącym za mieszkanie prywatne. Wszystkich obrazów ołtarzowych z tego ośmastoletniego przeciągu czasu wysledzić niepodobna dla braku dat. Napis stwierdza wykonanie w roku 1433 wielkiego obrazu *Madonny*, dziś w Uffizyach (N. 17) nastąpione na zamówienie kupców lnianych we Florencji. — We Fiesole malował Angelico tę *Matkę Boską* koronowaną przez Chrystusa w obliczu tłumów świętych, o której Vasari powiedział, że ilekroć od niej odchodzi, zdaje mu się, iż jej jeszcze nie oglądał — prawdziwe słowo miłości! Obraz dobrze zachowany, wraz z podnóżem ośm scen z życia Ś. Dominika i Chrystusa w grobie przedstawiającem — znajduje się w Luwrze (1). We Fiesole powstało

(1) Podobno i Michał Anioł patrząc na twarze świętych w tym obrazie miał się odezwać: „Ten poczciwy (tak ubogich, niedoskonałych form artysta) Angelico musiał mieć chyba wolny wstęp do raju, że tak piękne głowy dobierał“.

piękne *Wniebowzięcie* w Anglii, niegdys u Jounga Ottleya. *Matka Boska na tronie* dziś w chórze kościoła dominikańskiego we Fiesole, z której podnóżka trzy tablice znajdują się w Monachium, została również wykonana pomiędzy rokiem 1418 a 1436. W tym ostatnim roku oddano mnichom fiezolskim na mieszkanie klasztor S. Marco we Florencyi. Tu przeniósł się Jan wraz z bratem, który sprawował był już godność przeora. Dziewięć lat pobytu w S. Marco należy do najświetniejszych, najpłodniejszych w życiu artysty. Klasztor S. Marco, wstrząśniony w pięćdziesiąt lat później pobycem ognistego mnicha reformatora, był arką błogosławionego pokoju, cichych marzeń i obrazowych modlitw za czasów Fra Angelica. Mury jaśnieją tu od prac jego. W roku 1867 zamieniono klasztor cały na muzeum narodowe, p. t. „*Museo fiorentino di S. Marco*“ i prócz prac, które się w nim już znajdowały, zebrano jeszcze inne, aby może z czasem utworzyć tu galerię obrazów Braciszka Błogosławionego. W ten sposób dostały się do S. Marco trzy niewielkie tavole z S. M. Novella, które przed kilkunastu laty widzieć można było jeszcze w zakrystyi tego kościoła. W samym S. Marco prace Fra Angelica były głównie freskowe; roztoczył w nich artysta przed oczu swych braci całe życie święte. Najpierw u wejścia przypomina im obowiązek milczenia w figurze alegorycznej. Obowiązek gościnności wyobrażony jest następnie w dwóch dominikanach, którzy podejmują Chrystusa jako pielgrzyma. Dalej, w kurytarzu widać Ś. Dominika w modlitwie do krzyża. W kapitularku zakonnym znajduje się wspomniany już wyżej obraz Ukrzyżowanego: Zbawiciel wisi na krzyżu między dwoma łotrami; szesnastu świętych i grono uczniów spoglądają na żalosną mękę. Bogata charakterystyka, indywidualizowanie duchowe bardzo potężne przy właściwym nastroju odpowiadającym istocie wypadku, a wyprowadzonym z duszy tak głęboko wierzącej, jaką była dusza Brata Jana — czynią z tego *Ukrzyżowanego* jeden z najwspanialszych utworów religijnych. Na pierwszym piętrze klasztoru mieszczą się 32 cele; w każdej z nich wymalował Fiesole jakąś przygodę świętą, wprowadzając do niej postać świętego patrona tego mnicha, który zamieszkiwał celę. Nie wszystkie te malowidła dotrwały do naszych czasów w stanie pożądanym. Przedstawiają one dzieje *Dzieje Ewangelii* od zwiastowania do zmartwychwstania i obrazy legendowe poewangeliczne, z *apoteozą M. Boskiej*. W kurytarzu górnym są trzy jeszcze freski na motywa: *Zwiastowania, Koronacji i Ukrzyżowania*. — Od prac dalszych w klasztorze oderwało Angelica zaproszenie otrzymane od Eugeniusza IV do Rzymu. Pobożny mnich nie mógł mu się oprzeć; miał malować freski w Watykanie. Warunki dla tej pracy były jakoś niepomyślne. Nie chcąc czasu marnie trawić podjął się Fiesole robót w Orvieto i za 200 dukatów miał corocznie poświęcić cztery miesiące na przyozdabianie katedry przy pomocy swego ucznia Gozzolego i dwóch innych malarzy. Z tytułu *magister magistrorum* wnoszą niektórzy, iż miał oddany sobie zwierzchni kierunek prac malarskich w tej wspaniałej świątyni, którą od początku XIV wieku już w malowidła i rzeźby przystrajano. Janowi dano do wymalowania kaplicę del Brizio — sklepienie i ściany. Na pewne za dzieła jego pędzla uważać tu można malowidła w dwóch polach ostrołukowatego sklepienia: na jednym piramidalnie ustawił artysta *Szesnastu proroków* w półpostaciach, na drugim: *Abrahama, Mojżesza, Dawida i Jana Chrzc.* Twarze proroków, szczególnie starszych, wyraziste, pełne godności i piękna zarysowego. Malowidła dwóch drugich pół wykonane są według rysun-

ków artysty przez jego wyżej wzmiankowanego ucznia, a spotkać się można z domysłem, że i Luca Signorelli, pierwszorzędny malarz z Quattrocento w dokończeniu ich przyjmował udział. Na tylnej ścianie kaplicy przedstawił Fra Angelico *Chrystusa sądzącego świat*—utwór słabszy od innych, o wiele niższy od Sądu Ostatecznego Orcagny w Campo-Santo pizańskim. Prace w Orvieto trwały od czerwca do września 1447 roku. Tymczasem zmienili się i panujący w Rzymie; miejsce Eugeniusza IV zajął Mikołaj V, pierwszy rzeczywisty przyjaciel sztuk pięknych na tronie świata; za jego powodem wzięto się do przebudowania dawnej bazyliki Ś. Piotra, z czego, jak wiadomo, wywiązała się później za Juliusza II nowa zupełnie budowa. Papież wezwał Fra Angelica do śpiesznego powrotu; teraz już artysta nie potrzebował wyczekiwać okoliczności sposobnych do pracy. Kaplice Przenajświętszego Sakramentu i Ś. Wawrzyńca w Watykanie przyozdobił freskami. W pierwszej—gdzie, zdaje się, prace są wcześniejsze, opowiedział *Życie Chrystusa*, z portretami współczesnych znakomitości Rzymu; te freski wraz z samą kaplicą zburzył w sto lat później Paweł III. W drugiej kaplicy znajdują się do dziś dnia freski z *Życia ŚŚ. Wawrzyńca i Szczepana*, nadto wyobrażenia ośmiu postaci pojedynczych (4 ewang. i 4 ojców kościoła), a było niegdyś jeszcze i *Zdjęcie z krzyża*, oddawna zawapnowane. Freski opowiadające zajmują trzy ściany kaplicy; inne—przestrzenie u okien i na sklepieniu. Oddzielnych całości we freskach pierwszych jest tylko sześć; właściwie jednak mieści się w nich jedenaste obrazów: sześć z życia Szczepana, pięć z życia Wawrzyńca Świętego.—Wkrótce po ukończeniu fresków d. 18 marca 1455 r. artysta poszedł słuchać muzyki tych chóarów anielskich, które tak często wprowadzał był do swoich apoteoz Matki Boskiej. Złożono go w kościele S. Maria sopra Minerva i pod postacią leżącego mnicha, w marmurze wykutą, podpisano czterowiersz łaciński, pobożne jego natchnienie więcej niż sztukę samą wielbić nakazujący. Pobożności, skromności ducha, życia wewnętrznego, głęboko religijnego, nie lepiej nie dowodzi jak odrzucenie godności arcybiskupa florenckiego, którą mu Mikołaj V ofiarował.—„Nie jestem do rządzenia ludźmi“ miał odpowiedzieć—jak gdyby przeczuwał, że raz znalazłszy się na arcybiskupstwie utraci tę cudowną władzę nad sobą, która mu dawała niezamącony spokój ducha, była jego siłą twórczą, jego natchnieniem—jego dobrym geniuszem w życiu i w sztuce....

Główne utwory poznaliśmy już z życiorysu. Dodać do nich należy jeszcze szacowny zbiór małych malowideł w Akademii florenckiej, *Śmierć M. Boskiej* w Uffizjach (N. 1184), dwóch *Aniołów* w gal. królewskiej w Turynie (N. 94 i 96), dwa obrazy galeryi Städrowskiej we Frankfurcie u. Menem (*Dusza leżąca do nieba* i *Madonna w chwale*), wielkiej wartości *Sąd Ostateczny* (niegdyś ze zbioru kardynała Fesh) i *Zwiastowanie* w Anglii (przed dwudziestu laty u Beckforda) (1).

Wartość główna malarstwa Fra Angelica tkwi w jego stronie duchowej, którą już wyżej starano się scharakteryzować. Strona ściśle artystyczna, ta, która, tem jest dla

(1) W bardzo dobrze napisanym, niejedną monografię zastąpić mogącym, artykule słownika artystów przez Müllera wyliczone są wszystkie bardziej znane utwory Fra Angelica.

obrazu, czem piękne ciało dla istoty ludzkiej, nie stoi na wysokości pomysłów i natchnień psychicznych. Rysunek pozostawia wiele do życzenia, ciała są często wadliwie rysowane, dla tego też artysta strzeże się nagości. Dla dzisiejszych oczu postacie nie mają siły, topnieją we wzroku naszym; koloryt ich nie wydaje nam się prawdziwym. Wykończenie, przy wielkiej liczbie malowideł i zasadzie niepoprawiania ich nigdy, mimo wielkiej pracowitości, bywa niedokładnem. Dla tych wszystkich powodów prace mniejsze, miniaturowo wykonane, lepsze są w ogóle od większych. Trzeba „mieć serce i patrzeć w serce“ tych utworów, aby poznać całą ich podniosłość.—W ostatniej epoce działalności, według wszelkich poznak, uczył artysta braki swego malarstwa. Już w paru freskach cel S. Marco dostrzegać się daje wpływ Masaccia, widoczniejszy jeszcze w owej piramidalnej grupie katedry w Orvieto i w ostatnich dziełach w kaplicy Ś. Wawrzyńca w Watykanie. Nowa sztuka wdzierала się gwałtem na ziemię; poczucie jej przenikało do duszy artysty i kaziło może jej przezystą wiarę we własne siły. Pewnego nie powiedzieć nie można o stosunku FraAngelica do twórcy fresków w kościele del Carmine.

Stendhal nazywa Fra Angelica Guido Renim XV wieku.

Starszy brat Gwidona z Fiesole, Benedykt, zmarł w klasztorze Ś Marka w r. 1448. Malował dobre miniatury i jako wcześniej w sztukę wtajemniczony mógł początków jej Błogosławionemu Bratu Janowi udzielić; pewności jednak żadnej historycy sztuki co do tego nie posiadają. Zostały po Benedykcie ogromne księgi klasztoru powyższego, które pod koniec życia na zlecenie Kuźmy starszego, własną ręką napisał i miniaturami przyozdobił. Jest tego aż siedemnaście woluminów. Istnieje domysł niebezzasadny, że w dziele tem pomocnym Benedyktowi był Fra Angelico. O innych pracach nie powiedzieć nie możemy. Zdaje się, że wyginęły (1).

Najznakomitszym ale nie najwierniejszym uczniem Fra Angelica jest **Benozzo Gozzoli** (Ben. di Lese—Benotius florentinus), urodzony we Florencyi w pierwszym ćwierćwieczu XV stulecia. Ulega on już ogólnemu prądowi, jaki unosił wszystkie umysły i wszystkie talenta wieku. Zwraca się do ziemi, do zewnętrzne go, bezwiednego życia, któreśmy przy szkole holenderskiej poznali; ukazuje swobodne objawy działalności i bytowania tutecznego człowieka; naturę zalegającą przestwór albo odtwarza, albo też zastępuje własnemi pomysłami po większej części architektonicznemi. On jeden z pierwszych po Pawle Uccello maluje krajobraz—wprawdzie jeszcze bardzo niezadawalniający, zawsze jednak usiłowaniami swemi w historii sztuki poczesne zapewnia sobie miejsce. Nie człowiek niebieski, ale człowiek ziemski, ze znikomą sytością bytu, w skrętnem okóło rzeczy małych, przemijających działaniu — stanowi centralny punkt malarstwa Gozzolego; dla tego człowieka poświęca on istotę religijną kompozycyi, osnuwanych jeszcze niezmiennie na wydarzeniach świętych. Chcąc się trzymać ściśle kadrów historii, należałoby artystę pomieścić między malarzami

(1) Pod nazwiskiem *da Fiesole* znani są w historii sztuki trzej rzeźbiarze tokańscy: *Mino di Giovanni* (1400—1486), *Andrea* (zm. 1522) i uczeń tegoż *Silvio Cosini* (1502—1547), wszyscy urodzeni we Fiesole.

XV w., którzy nastąpili po Masacciu; z uwagi wszakże na koloryt, nieurobiony jeszcze w duchu Quattrocentystów rysunek i wdzięk przypominający Fra Angelica, mieścimy go zaraz po tym jego mistrzu.—Gozzoli żył długo i pracował wiele.—Już po przeniesieniu się Fra Angelica do klasztoru Ś. Marka został jego uczniem; pierwszą pracą wspominaną przez kronikarzy są freski malowane wspólnie z nauczycielem, a następnie według jego rysunków dokończone w Orvieto, o których było wyżej. Benozzo nie poszedł za Fiesolem do Rzymu, lecz powędrował do Umbry i tam lat kilka w Montefaleo na południe od Foligno przebywał, zajęty malowaniem tak fresków jak obrazów a tempera, i dla samego miasteczka, w którym się był osiedlił i dla okolicy. Malowidła jego ściennie widziane jeszcze można w chórze kościoła franciszkańskiego; przedstawiają one życie Ś. *Franciszka*. W medalionach umieścił był Gozzoli między innymi portrety Danta, Giotto i Petrarki. Wówczas jeszcze artysta starał się naśladować Fra Angelica. W roku 1459 malował freski w kaplicy przy pałacu Medyceuszów we Florencji. Tu już okazał wyraźnie nastrój swego ducha twórczego: *Pochód Trzech Króli* za gwiazdą dążących technie miłym, czystym, poetycznym realizmem. Pięknie pomysłana jest kompozycja ogrodu różanego, w którym kwiaty podlewają aniołowie. W *Pochodzie* nagromadził Gozzoli wiele powabnych motywów z życia powszedniego i dał własną swą podobiznę. Malowidła florenckie najniekorzystniej w ciemnej prawie sali dziś istniejącej, nie dochowały się w całości. — Od roku 1464 do 7 trwał pobyt artysty w S. Gimignano znanem już nam, obfitującym w pomniki sztuki, miasteczku tokańskim. Tu najgłówniejszą pracą stanowi szereg fresków z życia Ś. *Augustyna* w kościele pod tem wzwaniem,—dzieło odznaczające się pięknymi motywami. Gozzoli malował w S. Gimignano obrazy ołtarzowe, które jednak poginęły; dziś widziane jeszcze można Ś. *Sebastjana* w pomienionej świątyni. Uczniowi Jana z Fiesole przyznają malowidła w domu tamtejszej municypalności. On także odnawiał na pewne fresk Memmiego *Majestas*, a domyślnie fresk Berny ze Sieny w katedrze. W latach 1467 i 8 znajdował się artysta w Rzymie. Pracował w Araceli, w S. M. Maggiore, gdzie były niegdyś większe jego freski; pracować wreszcie musiał dla Watykanu, lecz z wszystkich tych prac nie zostało nic, coby niezawodnie do pobytu w Rzymie odnieść można. Okoliczności nie wyłączają domysłu, że w Rzymie przyjął Gozzoli zlecenie od jakiegoś podróżnika polskiego na wykonanie malowidła przechowywanego dziś w Watykanie, a wyobrażającego cuda jednego ze świętych Polaków. W roku 1468 przez Florencję udał się Gozzoli do Pizy. Tam od roku następnego przez lat szesnaście pracował nad malowniczym opowiadaniem *Dziejów Starego Testamentu, od Noego do Dawida*. Opowiadania te stanowiły uzupełnienie wytworzonych już przez malarza XIV w. *Pietro di Puccio* fresków *Od stworzenia świata do ofiary Noego*—na północnej ścianie nekropoli. Niegdyś było ich dwadzieścia cztery, miały być nadto jeszcze i na ścianie zachodniej; po dziś dzień dochowało się dwadzieścia trzy, a dochowało, przy słabym w ogóle kolorycie Benozza, dość szczęśliwie. Z nich dopiero można nabrać pełnego wyobrażenia o charakterze artyzmu Gozzolego. Jestto jeszcze malarstwo niedołęzne, ale już nie średniowieczne.

Wdzięczni Pizańczycy w r. 1478 przygotowali Gozzolemowi w samym Campo-Santo

grób ozdobiony pomnikiem. Złożono go w tym grobie pod koniec XV stulecia; data śmierci chwieje się pomiędzy 1485, 1497, a nawet 9.

Obrazy Gozzolego, prócz wyżej wspomnianych, są jeszcze w M. Lateranefiskiem, w Luwrze, w galerii berlińskiej.

U Fra Angelica uczyli się jeszcze malarstwa *Zanobi di Benedetto Strozzi* i *Domenico di Michelino*. Pierwszy tylko na wspomnienie zasługuje jako dobry miniaturzysta. Zostawił on po sobie cztery księgi z malowidłami w S. M. del fiore. Tavole jego wyginęły. Urodził się w r. 1412 we Florencyi, żył jeszcze w r. 1463 i na ten rok naznaczonem bywa wykonanie powyższych miniatur, przy pomocy niejakiego *Antonia di Francesco*. — Wielu piszących o sztuce uważa za ucznia Angelica *Kuzmę Rossellego* artystę z Quattrocento, urodzonego we Florencyi w r. 1439. Samo zestawienie dat, nie poparte nawet dowodami ze stylu malarskiego, wystarcza do wykazania bezzasadności tej opinii.

Uczniem Fra Angelica nazywa dalej jeszcze Vasari—jednego z najlepszych malarzy XV wieku, znanego pod imieniem **Gentile da Fabriano** od miasta Fabriano w Marchyach nad-adryatyckich położonego, w którym artysta przyszedł na świat podobno w roku 1370. Twierdzenie Vasarego opiera się nie na świadectwach historii, ale na wnioskach analogicznych wyprowadzonych z podobieństwa dzieł obu malarzy. — Podobieństwo rzeczywiście istnieje, ale nie upoważnia do wniosków tego rodzaju. Gentilego nie można za ucznia Fiesolego uważać dla tej samej przyczyny, jaką powołano dla odparcia wprost przeciwnego mniemania, jakoby Fiesole był uczniem mistrza z Fabriano. Obaj poznać się mogli dopiero około roku 1420 we Florencyi; w rok później widzimy Gentilego wpisanego do stowarzyszenia malarzy florenckich: trudno przypuścić, aby człowiek kilkudziesięcioletni uczył się sztuki, zwłaszcza kiedy sam był już artystą. Bez przeniewierzenia się prawdzie historycznej, można tylko postawić domniemanie, że z zawartej znajomości wywiązał się wpływ artystyczny, że, co więcej, ten wpływ, jak we Florencyi, tak następnie w Rzymie, był obustronnym—ale w każdym razie nieznacznym. W śledzenie go szczegółowe i wykazywanie w pracach dokonanych zapuszczać się tu nie możemy.—Gentile wykształcił się w Umbryi i Marchyach, które niejako jeden wspólny okrąg artystyczny stanowiły. Prawdopodobnie nauczycielami jego byli: *Alegretto Nuzzio*, znany pod nazwą *Gritto da Fabriano* (zm. w r. 1385), malarz miernej wartości i zastarzałego niegiottowskiego jeszcze stylu, oraz *Ottaviano di Martino Nelli*, rodem z Gubbio, zmarły w późnym wieku, w roku 1444, jeden z najlepszych, najruchliwszych malarzy umbryjskich w epoce uwydatnionej pobytem Tadeusza Bartolo ze Sieny. Oprócz działania właściwie nauczycielskiego, wywartego przez wymienionych tu dwóch artystów, przypuszczać można jeszcze oddziaływanie sztuki przyniesionej przez malarza sienkiego, oddziaływanie, któremu i sam nauczyciel Gentilego, *Ottaviano Nelli*, ulegać musiał⁽¹⁾. Pobyt późniejszy artysty we Florencyi i innych miastach tokańskich, jakoteż działalność jego w Wenecyi, mogły do wyrobienia

(1) Ten Nelli pierwsze obrazy swoje malował w Perugii, w tym samym czasie właśnie kiedy do niej zawitał Taddeo.

ostatecznego artyzmu przyczynić się; wszelako pozostał w nim przemagającym charakter pierwotny ze sztuką sienśko-umbryjską zaszczerpiony. Fabriano głównie i najlepiej maluje Madonny, zjawiska spokojne, uczuciowe; wydarzeń opowiada nie wiele, a los chciał, aby i ta trocha przypadła. Dziś znamy tylko Gentilego jako malarza obrazów ołtarzowych, po większej części Madonny wyobrażających. Kompozycje te owiewa rzadki urok poetyczny, czystość, wdzięk i skłodycz Fiesolego przy większej sile zjawiskowej, doskonalszej technice i przewadze kolorytu z ulubioną barwą złotą, której jednak artysta umiał bez niesmaku używać. Wdzięk malowideł Gentilego podyktował Michałowi Aniołowi słowa, że pędzel tego artysty jest jak jego nazwisko (wdzięczny). Obaj z Fiesolem uważani być mogą za ostatnich malarzy sztuki dawniejszej; pierwszy wyższy pod względem religijnym, drugi więcej powabom życia ziemskiego ulegający, objawy jego obficie przedstawia. Można by mu wskazać stanowisko pośrednie, co do istoty natchnień, pomiędzy Bratem Błogosławionym a Gozzolim. Prowadząc dalej porównanie, nazwalibyśmy Angelica wyższym poetą, Gentilego artystą lepszym. Postać to, względnie do czasu, godna czci i szacunku i dziełami swymi górująca nad współczesnością, w której jeszcze chaotycznie przeszłość sztuki ścierała się z przyszłością kryjącą w sobie odrodzenie.

Trudno uporządkować sobie daty artystycznej działalności Gentilego w składną jako taką całość. Do chwili przybycia do Florencyi, zdaje się, że artysta zamieszkiwał w Marchiach i Umbryi. Z tej pierwszej, najbardziej do pracy sposobnej, połowy życia nie zostało dzieł większych, znakomitszych; wszystkie z tego zakresu, jakie do dni naszych dotrwały, pochodzą z drugiej połowy życia, poczynszyszy od roku 1420. Można by nieustalony w datach pobyt w Wenecyi umieścić przed zjawieniem się artysty we Florencyi, lecz temu znowu sprzeciwia się okoliczność, iż o Pisanello, z którym Gentile pracował wspólnie w Wenecyi i pod koniec życia w Rzymie, niema najmniejszej wzmianki z czasów przebywania w stolicy Toskanii, a wiadomo, że związane między obu artystami węzły sztuki były ściśle; bliższym więc prawdy jest domysł, że pobyt w Wenecyi poprzedził działalność w Rzymie i nastąpił w wiele lat po wpisaniu się Gentilego do cechu malarzy florenckich. Prace Gentilego w Toskanii, niewątpliwymi napisami i świadectwami stwierdzone, sięgają do roku 1425; zaliczyć należy do nich w porządku chronologicznym i freski w Orvieto i Sienie, w tym ostatnim roku wykonane. W roku 1430 przebywa artysta w stronach rodzinnych, z tego czasu bowiem pochodzi *Quadro della Romita*, przechowywany dziś w Medyolanie; w tym czasie malowane są obrazy dla Perugii, Urbino, Citta di Castello, Gubbio. miastach około górnego biegu Tybru rozsianych. Pomiędzy rok 1425 a 30 można by wstawić pierwszy pobyt Gentilego w Rzymie. Rozpołowienie działalności w stolicy chrześcijaństwa na dwa peryody, wydaje nam się ze względu na daty historyczne niezbędnem. Jakoż, skoro artysta wezwany został przez papieża Marcina V, a nie przez innego, skoro widocznie na uczczenie jego pamięci i zadośćuczynienie jego woli prace u Ś. Jana Laterańskiego wykonywał, nie można utrzymywać, że wezwany do nich został wtedy, kiedy już papież ten nie żył⁽¹⁾, skon zaś nastąpił w Rzymie nad pracami pomienionemi naka-

(1) Panował od r. 1417 do 1431.

zuje znowu przypuścić drugi pobyt, w jakie kilkanaście lat po pierwszym, już za panowania Eugeniusza IV i Mikołaja V. Najłatwiej rozwiązać wątpliwości z pomocą takiego domniemania, że w czasie wyżej wskazanym Gentile na wezwanie Marcina V zjechał do Rzymu, z powodu jednak przeszkód w pracy, zrobiwszy tylko plan jej i obrawszy dla niej miejsce, po wykonaniu w ciągu lat paru obrazów ołtarzowych i fresku w S. M. Nouva — który właśnie zjednał artyście wzmiankowaną pochwałę z ust Michała Anioła — opuścił Rzym. Intenecye pierwotne nie na tem cierpieć nie potrzebowały; artysta za panowania już Mikołaja V mógł malować i rzeczywiście malował freski u Ś. Jana, zamówione przez Marcina V. W żaden sposób zgodzić się na to nie można, aby jakie lat dwadzieścia pięć od pierwszego zjawienia się w Rzymie bez przerwy zamieszkiwał, skoro zmarł przy pracy, która go tam sprowadziła, a na wykonanie swoje potrzebowała najwięcej lat kilku. Logicznie nastęcza się wniosek z okoliczności, że freski u Ś. Jana nie odrazu po wezwaniu rozpoczętemi zostały, a pobyt w Rzymie za Marcina V przerwany był przez wyjazd na inne punkta działalności artystycznej. W tym stanie rzeczy Gentile mógł po zatrzymaniu się przez czas niedługi w stronach rodzinnych, pomiędzy r. 1430 a 40 do Wenecyi zawitać, w następnem zaś dziesięcioleciu wrócić do Rzymu. Współpracownictwo Pisanello przy freskach laterańskich wytlómaczy się wtedy ciągłością stosunku, który nie mógł być gdzieindziej związanym, jak tylko w Wenecyi lub pobliskiej Padwie.—Nauczycielstwo spełniane na starym *Jakóbie Bellinim* (1400—1470, daty przybliżone), zgadza się najzupełniej z tym stanem rzeczy; błędem jest bowiem mniemanie, jakoby Bellini uczył się u Gentilego w Wenecyi; nauczanie odbywało się we Florencyi, gdzie ojciec Gianbellina w tym samym czasie co i Fabriano przebywał. Ale zaprowadziliśmy wreszcie Gentilego do Wenecyi. Tu powaga jego i wziętość były bardzo znaczne. Artysta wszedł w ognisko działalności artystycznej na wyspie Murano. Stosunki ze Squarcionem wątpliwości ulegać nie mogą; Pisanello, jego uczeń i współpracownik, stał się później przyjacielem i współpracownikiem Gentilego. Pod wpływem nowego już kierunku, wytkniętego przez założyciela akademii w Padwie, Fabriano oderwał się od malarstwa religijnego i na żądanie doży w sali di Gran Consiglio wymalował ową *Bitwę morską między Niemcami i Wenetami z r. 1177*, w której ci ostatni zmógłszy flotę Barbarossy uwięczyli tem zwycięstwem rozprawę pod Legnano i cesarza do ukorzenia się przed papieżem Aleksandrem III zniewolili.—W r. 1574 czego nie dokonała wilgoć, to spełnił ostatecznie ogień; dzieło, mocno już zniszczone, przepadło w pożarze, który tyle pamiątek w popiół obrócił.—W Wenecyi malował Gentile obrazy dla kościołów (Ś. Juliana i Ś. Feliksa) i portrety znakomitości miejscowych. Wydał się do miast weneckich i lombardzkich i między innemi w Brescii zrobił fresk kościelny dla Malatesty, wraz z kaplicą następnie zburzony. — Przyjechawszy z Wiktorem Pisanello (także „Pisano“) pierwszym medalierem nowożytnym do Rzymu, przy jego pomocy malował *Dzieje Ś. Jana Chrzciciela*, zamówione jeszcze przez Marcina V dla bazyliki pod wezwaniem tego Świętego istniejącej. Śmierć go przy tej pracy zaskoczyła w r. 1450. Oprócz fresków wymienionej treści mieściły się jeszcze niegdys na murach świątyni *Postacie pięciu proroków* (jednotonowe), oraz *Portrety Marcina V i jego kardynałów*. Z tego wszystkiego nic nie zostało. Pisanello dokończył pracy przez śmierć przerwanej.

W wieku, w którym starać się zaczęto o wprowadzenie sztuki na tory umiejętności artystycznej, podobno i Gentile przyrzucił od siebie cegielkę do budowy teorii o pięknie w malarstwie i o jego warunkach. Miał napisać parę traktatów (o kolorach i mieszaniu na nie farb, o sposobie prowadzenia zarysów, o powstaniu i rozwoju sztuki). Nie jesteśmy w stanie powiedzieć na pewne: czy prace te doszły do naszych czasów i czy w ogóle istniały kiedykolwiek.

Portret Gentilego robił Jacopo Bellini w jednym ze swych obrazów. On sam odmalował się na obrazie akademii florenckiej, o którym będzie niżej. Portret przechowywany przed trzydziestu laty w Fabriano u Liberalego ma być również podobizną artysty.

Dziełom jego czas dał się mocno we znaki. Z fresków jeden tylko pozostał: w Orvieto, „*Madonna de Raccomandati*“ z r. 1425.—Są jeszcze ślady malowidła w S. M. Nuova w Rzymie, nad grobem kardynała Adimari; przedstawił w niem artysta *Madonnę z Dzieciątkiem i dwoma świętymi*. Z obrazów ołtarzowych wyginęły prawie wszystkie w stronach rodzinnych wykonane. Muzeum Brera przechowuje obraz główny ze sławnego *Quadro della Romita*: widać tu koronację Matki Boskiej (r. 1430); Rafael jeździł umyślnie do Fabriano, aby tę rozgłosnej sławy Madonnę obejrzeć. W akademii florenckiej znalazł schronienie szczęśliwe *Hold trzech króli*, niegdyś w zakrystyi kościoła Trójcy Świętej we Florencyi (r. 1423); jedno z trzech malowideł podstawowych przechowywane jest w Luwrze. Ten obraz za najznakomitsze z dzieł Gentilego uchodzi. Znajdował się niegdyś wielkiej wartości ołtarzyk z r. 1425, (Matka Boska i czterech świętych z małego rozmiaru scenami z życia Ś. Mikołaja) w kościele S. Niccolo; główne malowidło z tego ołtarzyka zaginęło, skrzydła istnieją jeszcze w chórze świątyni. W czasie, z którego najwięcej dzieł posiadamy, w roku 1425, wymalował Gentile *Madonnę (de' Banchetti)* nad głównym wejściem pałacu rzeczypospolitej w Sienie. Mimo dachów i okapów malowidło to przepadło. Podobnemuż losowi uległy freski w S. Severino, w marchyi Macerata. O innych mówiono już wyżej.

Prócz Belliniego i kilku innych mniejszego znaczenia malarzy, Gentile wykształcił jeszcze własnego syna *Franciszka di Gent. da Fabriano*, po którym nieliczne dzieła zostały we Włoszech środkowych. Syn nie okazał się godnym spadku sławy ojcowskiej.—Został w akademii Squarcionego.

Dążenie do uszlachetnienia form sztuki, do pogodzenia ich z rzeczywistością, a przez to i do nadania pięknotwórstwu charakteru prawdy, jakiego była jeszcze za czasów Giotta pozbawioną — dążenie to z całości życia artystycznego w XIV wieku wydzielić się daje jako fakt wyraźny, niewątpliwie jeszcze przed Masacciem występujący. Głównych przedstawicieli tego ruchu ściśle artystycznego, dla wewnętrznych celów sztuki przeznaczonego, poznaliśmy w powyższym przeglądzie malarzy epoki Giotta. Zaszczytą kartę pracowni-

ków, którzy nad udoskonaleniem pięknotwórstwa niezależnie od idealnej lub realnej sfery pomysłów pracowali, wypełniają we właściwym okresie giottowskim: *Stefano fiorentino*, *Giottino*, *Lippo* (1), *Starnina*, *Masolino da Panicale*; nie wahamy się zaliczyć tutaj: *Spinella*, za jego freski w Campo-Santo, *Starszego Orcagny*, który w dziełach swoich tak w rzeźbie jak w malarstwie złożył dowody samoistnego studyowania formy, wreszcie *Pawła Uccello*, który na pograniczu dwóch epok stojąc do każdej z nich należy. Zwróciliśmy wyżej uwagę na zbawienny wpływ, jaki wywierało na postęp sztuki zbliżenie się trzech jej dziedzin: malarstwa, rzeźby i architektury, w sposób pozwalający warunki niezbędne dla jednych zamieniać w warunki potrzebne dla drugich. Wszystkie sztuki oparte na rysunku mają pewien zakres dla siebie wspólny, w którym malarz, rzeźbiarz i architekt współdziałać ze sobą mogą do jednego celu piękna, jakie daje rysunek. Działalność w tym zakresie, o ile będzie porządną, prawidłową, prowadzoną z talentem, musi z siebie wydać postęp, lepsze, doskonalsze formy, piękniejszą stronę cielesną, bez której najpiękniejsza duchowa sprawi tylko wrażenie piękna poetycznego, nie zaś tego, jakiego od sztuki kształtów widomych wymagać mamy prawo. — Dla odrodzenia niezmiernie ważnem było to, aby architekt, rzeźbiarz i malarz stanowili niejako jedną osobę moralną przez wspólność swych dążeń i współczesność pracy, a właśnie z początkiem XV wieku we Florencyi zjawił się cały zastęp artystów powołanych do działania w tym duchu. Pomiedzy 1400—1420 r. żyli w głównym grodzie Toskanii: *Starnina*, *Masolino da Panicale*, *Uccello*—specjalni reprezentanci malarstwa; obok nich występuje nierozdzielna w historii sztuki włoskiej trójca: *Brunelleschi* (*Brunellesco*—1377 lub 9, zmarł 1446); *Donatello* (1383, 6 lub 8, † 1466); *Ghiberti Lorenzo* (1378—1455), pierwszy z nich jako architekt, dwaj drudzy jako rzeźbiarze niezapomnianych nigdy zasług dla pięknotwórstwa. Jeżeli do tych sześciu artystów pracujących nad wydoskonaleniem rysunku i kolorytu, dodamy jeszcze twórcę *Fonte Gaya* w Sienie, rzeźbiarza *Jakóba della Quercia* (1374—1437), będziemy mieli głównych pracowników, którzy na barkach swoich sztukę na wyżynę odrodzenia ponieśli w początkach XV wieku. Nie śmiemy tego twierdzić, lecz bodaj czy malarstwo nie zawdzięcza swego postępu, jakiego z *Masacciem* dokonało, głównie architekturze i rzeźbie, to jest metodom właściwym każdej z tych sztuk, i czy użycie właśnie tych metod, które naprzykład *Masolina da Panicale* doprowadziło przez oświetlanie kształtów rzeźby do światłocienia malarskiego, nie powtórzyło się w wyższym stopniu w działalności genialnego jego ucznia; czy nie tej pracy drobnej, analitycznej, wiodącej, jak mówi rozumnie *Coindet*, przez prawdę do piękna idealnego *Masaccio* zawdzięcza swoje podniosłe stanowisko w sztuce? Wiemy, że *Masolino* uczył go rysunku i kolorytu, że *Brunelleschi* nauczał go perspektywy i wykreślenia mass architektonicznych; te nauki poparte własnymi studjami stworzyły podstawę dla talentu, dały mu grunt silny pod stopy w umiejętności artystycznej, bez której każdy talent będzie

(1) Prace jego wyginęły. Żył od r. 1354 do 1415. Używał wielkiej powagi u współczesnych za umiętny kierunek swego kunsztu. Chwalono w nim śmiałość rysunku i pełność — oczywiście względną — kolorytu.

jak Ikar lecący na skrzydłach do nieba: niewiele zdziała i prędko przepadnie. Chcąc postęp sztuki i objawianie się talentów w niej zrozumieć, trzeba koniecznie zapatrywać się na nią ze strony umiejętności nabywanej przez czas i przez pracę, ale pracę samodzielną, możliwą tylko dla rzeczywistych zdolności. W tych samych kolejach jak i indywidualum, duch ogólny przechodzić musi peryod pracy, która rozpoczyna się od niedołęztwa, a przy łasce nieba, najwyższą potęgą się wieńczy. Jak piękne drzewo z brzydkiego, drobnego ziarna wyrasta, tak rośnie wszystko w nauce, umiejętności i sztuce—w całym świecie duchowym, pod najwyższe panowanie idei Boga oddanym. On sam tylko wzrostu nie potrzebuje.

W takich warunkach, w pośród takich ludzi rozwinął się, wzrósł i dojrzał talent Masaccia. Bynajmniej mu nie odejmuje wielkości to, że miał poprzedników, towarzyszków i nauczycieli, którzy zebrali dlań owoce pracy przygotowawczej: bo i do skorzystania z nich jeszcze własnej dzielności było potrzeba i nie z nich tylko samych składa się artyzm przejawiony we freskach kościoła del Carmine, główną spuścizną po drugim z rzędu wielkim Toskańczyku stanowiącym. Twórca tych malowideł przez wehłonięcie w siebie pewnych żywiołów ze współczesności nie traci tytułu do miana artysty oryginalnego, który pchnął sztukę na nowe tory i dokonał odrodzenia rozpoczętego przez Giotto. Tytuł ten każdy mu przyznaje i kto na dzieła jego patrzeć umie, sztukę najwyższą, rafaelowską, nazwie tylko doskonałym wyrazem sztuki Masaccia. Między obu talentami zachodzi niemałe podobieństwo. W obu przebija się szlachetność, powaga, godność; w obu kształt ma tylko służyć myśli i wypadkowi i nigdy nad nimi zapanować nie może; żaden z nich nie ubiega się za efektami, każdy przedstawia zjawiska ze zrozumiałością i prawdą, która w rzeczywistość ich wierzyć każe.—Dla obu talentów harmonia jest konstytucyjnym przymiotem sztuki; drobiazgowość życia powszedniego—czynnikiem obcym, nieupoważnionym *jure proprio* do występowania w pięknotwórstwie. Zarysy oblicz, piękność ich, mileżąca wymowa nazywana *expressyą*, kształty postaci i sposób cały odrysowywania człowieka, proporce głowy i ciała, kształt czaszki, prawdziwość ruchów, ich siła i umiarkowanie zarazem, nadające im szlachetność, osadzistość, że tak nazwiemy dar trzymania się o własnej sile, jakiej nie mają jeszcze postacie Giotta: wszystko to stanowi znamiona wspólne obu artystom. Nie wiemy jak daleko byłby zaszedł Masaccio, gdyby mu śmierć drogi nie przecięła; ale wiemy, że Rafael z wielkim zamiłowaniem podczas pobytu swego we Florencji (1504—1508) we freski Masaccia wpatrywał się, wnikał, przerysowywał je, żywcem nawet niektóre postacie do malarstwa swego wprowadzał; wiele jego twarzy w Watykanie przypomina oblicza z del Carmine. Różnicę pomiędzy tym, kto odrodził sztukę, a tym, kto odrodzoną ukoronował, stanowi kierunek natchnień, duch ludzki sprzymierzający się z duchem artystycznym na chwilę powstawania pomysłów. Rafael ma więcej uczucia od Masaccia. Jedne i te same wypadki religijne opowiedane są z większym namaszczeniem przez malarza z Urbino niż przez jego poprzednika. Rafael w swoim monumentalnym malarstwie jest, równie jak i w *Madonnach* charakteru sienśko-umbryjskiego, malarzem religijnym; z tego zaś, co zostawił po sobie Masaccio, możnaby wyprowadzić domniemanie—niczego z góry nie przesądzające—że przy dłuższym życiu, byłby się wyrobił na wielkiego

malarza historycznego, w ścisiejszem znaczeniu. Zestawiając obu artystów, nie chcemy ich bynajmniej równać pomiędzy sobą; czujemy całą podniosłość geniuszu Rafaela i chcieliśmy tylko uwydatnić jednorodność sił artystycznych, bez względu na ich potęgę i urobienie się w życiu pod wpływem uczucia i woli.

Stając przed Masacciem znajdujemy się już na progu rzeczywistego odrodzenia sztuki. O artyście, który tak wielkie znaczenie ma w historii, pragnęłoby się coś więcej wiedzieć nad to, co przekazał Vasari, a co poprawiły i uzupełniły skrzętne poszukiwania po archiwach florenckich, za naszych już czasów dokonywane. Wiadome dziś szczegóły z życia artysty są bardzo nieliczne i niepewne. Wątpliwości nie ulega to, że się urodził w S. Giovanni, miasteczku w dolinie Arno, pomiędzy Florencją a Arezzo położonem. Pochodził z rodu Guidich, na chrzcie otrzymał imię Tomasz, Tommaso. Ojciec jego nosił nazwisko Giovanni di Mone; niektórzy dodają partykułę „Ser“, która oznaczała urodzenie szlacheckie, a w szczególności używaną była przez notaryuszów. Uważają go też jedni za notaryusza, inni za szewca, inni wreszcie za malarza; w tym ostatnim wypadku byłby to artysta bardzo podrzędny, weale przez kroniki nie wspominany. Z okoliczności, jakie do wiedzy naszej doszły, wypada urodzenie **Tomasza Guidi** przezwanego **Masacciem** naznaczyć na rok 1401 lub 2. Pierwszym nauczycielem jego był *Masolino da Panicale*, wyżej już kilkakrotnie wspominany, z tych samych stron co i on pochodzący. Nauka nabyta od Masolina we Florencji, nie mogła być zupełną, skoro nauczyciel na parę lat przed rokiem 1420 zajęty był freskami w S. Clemente w Rzymie, a młodzieniec liczył podówczas najwyżej lat siedmnaście życia. Ta nauka wszakże, przy metodzie, jaką wznowił później Tintoretto własnym siłom pozostawiony, gruntowną być musiała. Wprowadziła ona młodego zwolennika sztuki na właściwą drogę pracy umiejętnej, wytrwałej, do samego dna artyzmu sięgającej; raz wprowadzony talent nie potrzebował już przewodnika, miał go bowiem we własnym rozumnym patrzeniu w siebie, a żyjąc w sferze działalności Brunelleschiego, Donatella i Ghibertego, znajdował w około siebie dość żywych pomocy do postępowania na szczeble coraz wyższe. Wpływ Brunelleschiego i Ghibertego stanowi fakt niezawodny. Pierwsze drzwi chrześnicy florenckiej, pierwsze plany nakrycia przecięcia krzyżowego w S. M. del fiore kopułą, jakiej świat wówczas jeszcze nie miał—dokonywały się wśród nauczycielskiego wpływu, jaki obaj artyści na młodego swego towarzysza wywierali: on sam był prac tych świadkiem i wrażenia od nich odbierał dla swej sztuki. Z konieczności wypada przyjąć, że najpierwszemi co do czasu utworami Masaccia były *tavole*, które wyginęły i po dziś dzień jako dzieło autentyczne na kontynencie dochowała się tylko *Matka Boska ze Ś-tą Anną*, niegdyś w S. Ambrugio, obecnie w akademii florenckiej. Słusznie Stendhal uważa ją za dzieło młodości; była ona może nawet jeszcze pracą ucznia. *Głowa starca* w Uffizjach, (N. 1167) malowana na tablicy glinianej, a wyobrażająca oblicze mnicha, nie jest dość wiarogodną. Portretu samego artysty w Pinakotece mnichowskiej (N. 558 Cab.), pochodzącego z pałacu Torrigiani, nie można za dzieło Masaccia uznać. Agincourt, idąc za ogólnem mniemaniem, przypisuje twórcy fresków w del Carmine obraz a tempera przechowywany za jego czasów (w końcu zeszłego wieku) w Rzymie, w którym przedstawione jest *Cudowne wskrzeszenie dziecka* pewnej kobiety

przybyłej z Galii do Florencyi, przez biskupa tego miasta Zenona czy Zenobiusza. Malowidło to może być pędzla Lippięgo młodszego, o którym wiemy na pewne, że podobny przedmiot do malarstwa swego obierał. Dwa obrazy Liverpool-Institution: *Męczeństwo Ś. Sebastjana* (1) i *Kuszenie Ś. Antoniego*, jedynie z uwagi na podobieństwo stylu artyście, którym się teraz zajmujemy, przyznane być mogą. Na wystawie Manchesterkiej znajdowały się trzy portrety Masaccia: jeden jego własny, dwa domysłaie dwóch członków rodziny Gherardi przedstawiające. Znakomity ikonograf Bürger nie wątpi o ich autentyczności i nazywa je arcydziełami.—Obrazy te nie wyszły od roku 1857 z Anglii, która prawdziwie szczyć się może ich posiadaniem, wielce cennem z powodu rzadkości dzieł pędzla Masaccia.

W roku 1423 Masaccio przyjęty został do stowarzyszenia malarzy; jestto data jego pełnoletności artystycznej, ocenianej według zwykłych sądów ludzkich. Dopiero po wejściu do zgromadzenia mógł otrzymać zlecenie względem przyozdobienia kaplicy rodzinnej Brancaecich przy kościele del Carmine we Florencyi. Do roku 1426 możnaby trwanie pracy w tym kościele zakreślić, ale data powstania fresków nie jest wiadomą. Praca postępowała zwolna, w coraz większej doskonałości talentu. Artysta musiał być źle za nią wynagradzanym, skoro w roku 1427 występuje na liście podatkowej w kategorii biednych. Stosunki rodzinne postawiły go w złem położeniu majątkowem. Mógł się z niego wydostać przez hojne wynagrodzenia za prace malarskie przez oszczędność i zabieглиwość; ale on cały zatopiony w sztuce swej nie pamiętał o chlebie powszednim—i nie zniżył się nigdy do produkcji rzemieślniczej. Mógł do Umbryi lub Sieny wywędrować, gdyby mu Florencya zarobku nie dała i tworzyć malowidła jarmarczne; ale on wolał w cichości, bez uznania nawet materialnego lecz z zadowoleniem wewnętrznem, pracować—dla przyszłości. Przytem samo jego przezwisko wskazuje, że się rządzić nie umiał, że może nawet rozmyślnie grosza nie szanował i ztąd wysmiewany był przez kolegów. Nie będzie zbyt dalekim od prawdy domysł, że wziętość niezwykła, jakiej w tym samym czasie używał we Florencyi Gentile da Fabriano, oraz zajęcie się Fra Angelikiem, szkodziły należytemu ocenieniu talentu Masaccia. Uderzającym faktem jest małe zainteresowanie się współczesności dziełami, które dla późniejszych jeszcze geniuszów będą przedmiotem podziwu.

W ramach życiorysu Masaccia swobodnie pomieścić się może pobyt w Rzymie, to też w aktach florenckich, w dawniejszych kronikarzach i w Vasarim znajdują się wyraźne świadectwa, że artysta w samej rzeczy w Mieście Wiekuistem przebywał i nawet prace w niem wykonywał. Freski, w kaplicy Ś. Katarzyny (dell' Passione) przy kościele Ś. Klementa, mają być wspólnem dziełem jego i Masolina. Dziś trudno wyróżnić z całości pracy dzieła ucznia; krytycy są w wielkiej ze sobą niezgodzie. Utwory w S. Clemente stoją o wiele niżej od florenckich i chyba później od nich wykonanemi być nie mogły. Niegdyś

(1) Może być, iż ta nazwa przysługuje niewłaściwie obrazowi, który w katalogu wystawy manchesterkiej zatytułowany był jako *Święty Wawrzyniec*, malowidło podznaczone imieniem Masaccia.

przypisywano wszystkie freski wielkiemu uczniowi Masolina; dziś główny tytuł mistrzowi zaprzeczanym nie jest; wątpliwość tylko zachodzi co do pewnej części pozostałego zbioru. Kto nie wymagając dokumentów rzymskich na stwierdzenie pobytu Masaccia, nie wątpi o nim, ten musi dać jakieś zajęcie artyście w Rzymie, a pod rękę same nasuwają mu się niedokończone prace Masolina — lecz pewności żadnej w tej mierze mieć nie można. Z jaką łatwowiernością pochwymano pierwsze lepsze podania, tego najlepiej dowodzi trzywiekowa wiara w autorstwo Masaccia odnośnie do wszystkich, jakie są, fresków w S. Clemente. Dziś ta wiara obalona co do większej, znacznie przeważającej części fresków, jutro w skutek nowych poszukiwań runąć może i w części jeszcze pozostającej. Malowidła o których mowa, przedstawiają sceny z życia *S. Katarzyny*, *Ukrzyżowanie* i pojedyncze postacie *Ewangelistów*. O Ukrzyżowaniu już wspomniano, jako o utworze prawdopodobniej od innych Masacciowi przyznać się dającym.

Nie wiemy na pewne, gdzie i kiedy umarł wielki artysta. Listy do poboru podatków we Florencyi układane w roku 1429 opiewają, że według posłuchów Tommaso Guidi zmarł w Rzymie; zgadza się to ze świadectwem Vasarego, że artysta żył lat 26, oraz z powszechnie przyjmowaną datą urodzenia. Skon zaznaczony w roku 1429, mógł rokiem wprzód nastąpić. Według innych źródeł artysta dożył do roku 1443 i w tym roku padł we Florencyi ofiarą zawiści: otruł go jakoby jeden ze współzawodników. Pod powyższym rokiem istnieje ślad pochowania zwłok w kościele del Carmine we Florencyi. Fakt wydaje się niewątpliwym, może być jednak, że szczątki śmiertelne sprowadzono wówczas już z Rzymu, a pogrzeb był tylko aktem sprawiedliwości dla wielkiego talentu, zbyt lekceważonego za życia.

Rzadko spotkać można twarz równie wyrazistą, energiczną, piękną jak oblicze Masaccia. Prawdziwości rysów mających pewne piętno klasyczne, dowodzi tożsamość trzech portretów: jednego we freskach del Carmine, drugiego w posiadaniu lorda Northwick, trzeciego w Monachium (ob. wyżej). — Potężnie rysuje się oblicze Masaccia, jak gdyby ze sobą niosło swe przeznaczenie ⁽¹⁾.

Freski w kościele del Carmine stanowiące epokę w historii sztuki włoskiej na obszerniejsze wspomnienie zasługują. Mieszczą się one w kaplicy rodziny Brancaccich, głównie na ścianach lewej i ołtarzowej, są jednak i na prawej od wejścia. Tę samą kaplicę przyozdabiali Masolino i Filippino Lippi; przy braku dokładnych opisów, któreby każdemu z trzech artystów wydzieliły utwory będące rzeczywistym owocem jego pracy, powstać musiało zamieszanie w przyznawaniu tytułów twórczych i krytyka ściśle historyczna ustąpić była zmuszoną estetycznej, kierującej się charakterem stylów i znajomością objawów

(²) Poeta włoski Anibal Caro (1507—1566) na nagrobek Masaccia ułożył następujący czterowiersz, który zamieszczamy tu w przekładzie udzielonym nam przez p. Felicyana Faleńskiego:

Ruch, czucie, prawdę—słowem wszelkie życie
Z duszy mej w pędzel tchnąłem niedaremnie;
Gdyż sam to Michał Anioł wziął odemnie,
Czego od niego drudzy się uczycie.

pięknotwórstwa w każdej danej niemal chwili dziejowej. Taka działalność krytyczna nie doprowadziła po dziś dzień jeszcze do stałego określenia autorstwa przy każdym z utworów pojedynczo branych. Głównie spór toczy się między Masacciem i jego nauczycielem. Wiadomo, że Masolino powołany był do malowania fresków w kaplicy Brancaccich; wiadomo, że ich nie dokończył i zadania tego podjął się Masaccio. Granicy, na której zatrzymała się praca Masolina, z dokumentami historycznymi w ręku wytknąć nie można. Obaj artyści malowali temata z Nowego Testamentu, uwzględniając przeważnie przygody Piotra Świętego; malowidła ich nie tworzą wszelako jednej systematycznej całości. Widocznie Masaccio, nie zadawalniając się sposobem przedstawienia pewnych tematów, na nowo je podejmował i stawał w nich do materyalnie ujęć się już dającego współzawodnictwa z nauczycielem. Do tego rzędu należą: Wskreszenie, Grzech pierworodny, Uzdrawianie. Masolino według zgodnych dotychczas świadectw, wymalował *Upadek Ewy*, *Wskreszenie Tabity* (Dz. Ap. rodz. IX), *Uzdrowienie Chorego* — czego nie uznają Crowe i Cavalcaselle; — te same przedmioty napotykamy we freskach Masaccia Pędzlowi Masolina przyznać jeszcze wypadła *Zaprzanie się Piotra i Burzę*. Pozostałe freski w kaplicy, o ile nie są wyraźnie przyznane Lippiemu lub innym, z wszelkiem prawdopodobieństwem należą do Masaccia. Musimy jednak powiedzieć, że niezaprzeczone przez nikogo są tylko: *Wypędzenie z raju*, *Chrzest Piotrowy*, *Wskreszenie syna królewskiego z Nauczaniem* znanem pod nazwą „Predykacyi“, *Znalezienie pieniążka w rybie* (Mat. rodz. XVII), *Uzdrowianie chorych i Jalmużna* rozdzielana przez apostołów. *Powołanie Andrzeja i Piotra* do apostołstwa (Mat. rodz. IV), *Ś. Piotr w więzieniu pocieszany przez Pawła Świętego* i *Uwolniony* przez anioła, wreszcie *Ukrzyżowanie Piotra* — podawane są w wątpliwość; przez mgłę tej wątpliwości jednak krytyka estetyczna przedziera się do domniemania najbliższego prawdy i każe uważać wszystkie te freski za dzieła Masaccia. Jakoż porównanie ich z freskami w S. Clemente w Rzymie, w Kollegiacie i w Chrzestnicy Castiglione di Olona, wykazuje taką ogromną odległość między jednymi i drugimi utworami, że ich w żaden sposób za dzieła jednego i tego samego mistrza Masolina, przypuszczając nawet różnoczesność powstania, uważać nie można. Tymczasem Stendhal naprzykład mówi o *Powołaniu*, jako o niewątpliwym utworze Masolina. — W ogóle krytyka ma tu jeszcze bardzo wiele do zrobienia i można mieć nadzieję, że skrzętna działalność historyograficzna Milanasego, który głównie dziś archiva florenckie przetrząsa, wyprowadzając z nich dane bardzo szacowne, przyczyni się do spotęgowania pewności, jaką daje myśl światła ze stanowiska samej sztuki.

Dwanaście zatem przedmiotów w dziewięciu osobnych freskach przedstawił Masaccio na ścianach kaplicy Brancaccich. Nie wszystkie te freski są jednakowych rozmiarów. Do największych należą: *Ukrzyżowanie*, *Wskreszenie*, *Powołanie*. *Piotr uwięziony i uwolniony*, *Adam i Ewa wypędzani z raju*, zawierają po parę tylko postaci. Co do zakresu kompozycji środek trzymają: *Uzdrowianie*, *Chrzest*, *Jalmużna*. *Ukrzyżowanie* połączone ze *Skazaniem* apostołów Piotra i Pawła na śmierć jest obszerną kompozycją, a raczej zcaleniem dwóch kompozycji, jednej o trzynastu, drugiej o jedenastu postaciach. Widziemy tu już twarze nieustępujące w piękności obliczom odrodzenia: taką jest twarz człowieka podpartego na

kiju najgłębiej w perspektywie, a najbliżej środka obrazu od lewej strony. Ten zadumany świadek męczeństwa przypomina niejednego Ś. Józefa z Rodzin Świętych Rafaela. W obu katach wieszających Ś. Piotra—nogami do góry, stosownie po podania — objawiają się już ruchy pełne prawdy, w takim stopniu u najlepszych Giottystów jeszcze nie bywałe. Nieśmaczne wrażenie sprawia krzyż i cały przyrząd blokowy; w ogóle nieestetycznym jest sam rodzaj śmierci Piotrowej. Po lewej stronie krzyża stoją świadkowie męczeństwa, może chrześcijanie tajemni, żałujący apostoła w spokojnem, nieafektowanem uczuciu, po prawej dozorey. Role te wskazane są w charakterze oblicz. Obie grupy ubrane po florencku; w lewej na przodzie człowiek w zbroi z odkrytą głową. W drugiej kompozycyi tego samego fresku narysowanej we wspólnej z pierwszą przestrzeni, widzimy cesarza czy prokonsula na tronie z baldachimem pomiędzy dwoma dostojnikami. Przed tronem niewyraźna, jakgdyby w cieniu odbita, postać dziecka, dalej dwaj apostołowie. Piotr bliżej stojący, zdziwieniem odpowiada na zarzut z ust oskarżyciela wychodzący. Około nich kilka postaci, jedna duchowna. Za tronem dwóch świadków sceny. Na pierwszym miejscu w tej kompozycyi kładziemy twarze władcy i apostoła Piotra.—To, cośmy widzieli w tym pierwszym fresku, dostrzeżemy i w następnych: mianowicie architekturę i stroje florenckie. Nie trzeba jednak mniemać, aby Masaccio zarywał w swoim opowiadaniu Ewangelii i Dziejów Apostolskich o malarstwo rodzajowe. Tło wydarzeń u niego nie mieści w sobie nigdy nic obcego dla przedmiotu, nie takiego, coby było przedmiotu tego lekceważeniem, częsteczką owego życia ogólnego, bezwiednego, wdzierającego, się z bezmyślnością zwierzęcą w działanie ludzkie świadome, około jednego celu ześrodkowane. Artysta trzyma stale kompozycje swoje na stopie odpowiedniej godności. Draperye jego —tak proste i piękne—nie są na ślepo brane z mody współczesnej; owszem, w wyborze ich panuje ta myśl przewodnia: aby świadków tylko, widzów, uczestników podrzędnych odziewać w stroje współczesne; bohaterów zaś legendy chrześcijańskiej okrywać w draperye idealne, jakie przystają do całego idealizmu ich postaci. Ztąd też Chrystus i Apostołowie nie są nigdy u Masaccia Florentczykami: tak w ich obliczach, jak w odzieży, panuje charakter wynoszący je nad współczesność, nad rodzaj ludzki w danej chwili żyjący, a zatem ponad pospolitość ubliżającą malarstwu historycznemu. O ileż wyższym jest ze względu na tę szlachetność stylu Masaccio, rozpoczynający dopiero malarstwo nowożytne, od Rembrandta, który je na północy w półtrzecia wieku później do doskonałości doprowadził!—*Wskrzeszenie* dokonane przez Ś. Piotra i Pawła na osobie chłopięcia krewnego cesarskiego. Jeden święty złożywszy dwa palce uzdrawia dotknięciem, drugi klęczący prosi o cud, który w tej chwili urzeczywistnia się; młodzieniec ożył już i dziękuje swoim zbawcom. Na jednej z nim linii w głębi obrazu dwaj rozmyślający nad cudem, młody i stary, twarze bardzo wyraziste. Do koła otoczenie z dwudziestu trzech osób; od tłumu ustawionego dość jednostajnie, ale dobrze indywidualizowanego, odbijają się dwie grupy: jedna z trzech, druga z pięciu osób. Środek obrazu dokończony został przez Filipina Lippi w pół wieku później. Na prawo od sceny powyższej w tym samym fresku mieści się *Nauczanie*. Piotr przedstawiony jest na wysokiem wzniesieniu, raczej w ekstazie niż przy wygłaszaniu słowa bożego. Moznaby w tej scenie widzieć podziękowanie za cud. Wchodzi do niej dziewięć osób. Zwraca tu na siebie uwagę

jedna głowa z prawej strony. — *Powołanie Piotra i Andrzeja do apostołstwa* jest trzecim z rzędu wielkim freskiem w Brancacci. Chrystus z ośmioma apostołami przybył nad morze Tyberyadzkie i zatrzymał się w pobliżu mieszkania dwóch braci, których uczynić ma rybitwami ludzi. Jeden stoi już przy nim i odbiera wezwanie, drugi jeszcze zajęty czynnością swego zawodu widzieć się daje w głębi sceny. Na stronie rozmawia apostoł jakiś z domownikiem. Pięć jeszcze innych postaci z ludu występuje w obrazie; nadają one równowagę estetyczną grupie ewangelicznej, która mimo pewnej symetryczności na krańcach, w ogóle odznacza się bogactwem w ustosunkowaniu zarysów ją składających. Postać Chrystusa jest zanadto szeroko udrapowana. Twarze wszystkie szlachetne. Ten fresk pod względem światłocienia wysokie już zajmuje stanowisko w postępowym rozwoju sztuki.—Jedną całość, rozpołowioną o tyle, o ile tego wymagała dwoistość wydarzenia, stanowi *Ś. Piotr pocieszany przez Ś. Pawła*, który stoi u jego kraty więziennej: postać nakazującej wielkości. Rafael bardzo do niej podobnym uczynił swojego Pawła apostoła w Areopagu ateńskim, wchodzącym w skład znanych kartonów ewangelicznych. Drugą częścią tego fresku jest *Uwolnienie więźnia przez anioła*. W pierwszej znajdowały się dwie, w tej są trzy postacie; perspektywa wiele tu do życzenia pozostawia. — Najwyżej pod względem piękna plastycznego objawionego w postaci człowieczej, stoją Adam i Ewa w *Wygnaniu z raju*, małej, z trzech tylko figur złożonej kompozycji. Wielkim wdziękiem spromienione są te postacie. Ewa żałośnie, ale bez boleści głębszej, ku niebu piękną twarzą spogląda; Adam przeciwnie oblicze w dłonie ukrył i idzie za wrota raju w padół znoju i cierpień. On nie śmie na niebo spojrzeć, bo w nim może uczucie sprawiedliwości i winy żywsze, silniejsze; ona spodziewa się jeszcze łaski, on już żadnej. Ewa jest tak piękna, że gdyby spojrzała w niebo greckie, wyrok mógłby być przez wzgląd na nią odwołanym. Anioł w powietrzu mieczem na nich ściągniętym wygnania dokonywa. Obie postacie Adama i Ewy żywcem prawie wzięte zostały do Logii Rafaelowskich. Dostatecznie już to samo świadczy o ich wartości. Z fresków Masaccia wziął Rafael jeszcze „Ś. Pawła“ do kartonu: „Elymasz dotknięty ślepotą“, oraz „człowieka zatopionego w rozmyślanii“ do Areopagu. — W szóstym fresku Piotr zlewa wodą chrztu głowę młodzieńca, który stoi w rzece nagi. Na brzegu w liczbie jedenastu postaci młodzieniec również bez odzienia czekający z kolei na sakrament, drży widocznie z zimna; Vasari i Stendhal chwalą niezmiernie tę postać. Ugrupowanie mile wpada w oko.—*Uzdrowianie chromych* ma dwa oblicza kalek potężnie scharakteryzowane; widzieć je można na tablicach Agincourta. Piotr i Jan przechodzą obok chromych, z których dwaj leżą na przodzie obrazu, wyciągając ręce o pomoc. Piotr wysuwa prawą rękę dla dotknięcia nią schorzałego ciała.— W *Wyjęciu pieniążka z ryby*, postać Ś. Piotra doskonale jest pochyloną; energiczniejszego rysunku trudno wymagać. W tym fresku pod postacią jednego z apostołów odsuniętych w głąb artysta przedstawił samego siebie. Obyczajem ówczesnym wymalował też w kaplicy i oblicze swego nauczyciela. — Ostatnim, dziewiątym freskiem jest *Jalmużna* rozdawana przez Piotra i Jana; znajduje się ona na ścianie ołtarzowej.

W roku 1771 kościół karmelitów florenckich nawiedzonym został przez pożar, który wielkie sprawił zniszczenie, nie tknął wszakże, szczęśliwym zrządzeniem losu, fresków Ma-

saccia. — Carlo Lasinio, znakomity sztycharz włoski z bieżącego stulecia, wyrył freski z kaplicy Brancacci według własnych rysunków.

Oprócz dzieł wyżej wspomnianych doszedł do nas jeden jeszcze utwór Masaccia: uszkodzony fresk *Trójcy Świętej* z kościoła S. M. Novella. Vasari zamalował go swoją „Madonna del rosario“. W roku 1857 obraz pierwotnie wymalowany odkryto, odrestaurowano i przeniesiono na płótno; widzieć go można we Florencyi.

Pokolenia całe kształciły się na freskach Masaccia. Historia zanotowała imiona najpierwszych artystów, którzy w kaplicy Brancaccich znajdowali dla siebie źródło szcawnej nauki. Chronologicznie szereg ten rozpoczynają: Piero della Francesca, dwaj Lippi, ojciec i syn, cenni malarze XV wieku; po nich idą: Leonardo da Vinci, Bartolomeo della Porta, Andrea del Sarto, Michał Anioł, wreszcie Rafael, o którym wspomniano już niejednokrotnie wyżej. Uczniów właściwych Masaccio nie miał, szkoły po sobie nie zostawił. Freski jego założyły mu szkołę, kiedy już sam dawno w grobie spoczywał ⁽¹⁾.

Najlepsi artyści XV wieku kształcili się na wzorach zostawionych przez Masaccia. Obaj wyżej wymienieni Lippi, zaszczytnie reprezentują szkołę florencką. Piero della Francesca, przejęty Masacciem, nauczał Perugina i Signorellego, a może nawet i Melozza z Forli; ostatni ten stosunek nauczycielski nie jest dostatecznie udowodnionym, przyjmujemy go jednak za prawdopodobny w danych okolicznościach. Otóż jeżeli w malarstwie Perugina panuje duch, a po części i forma odrębna od tej, jaka nas wita ze ścian kaplicy Brancaccich, to Signorelli i Melozzo, dwa najwyższe moze talenta drugiej połowy XV wieku, w działalności swej okazują więcej pokrewieństwa do Masaccia. W ogóle wpływ tego genialnego człowieka potężnieje z biegiem czasu: silniejsze są węzły pomiędzy nim a wielkimi mistrzami odrodzenia, aniżeli te, jakie go łączyły ze współczesnością i całym wiekiem XV. Malarstwo jego przypadało więcej do serca naturom wybrańszym, wielki tłum szedł dalej torem ubitym. Kierunek umysłów we Florencyi zwracał się ku rzeczywistości, oddalając się postępowo od Giotta, a nie zawsze schodząc z Masacciem w tem, co twórca fresków w del Carmine miał w sobie realistycznego. — Całe włoskie *Quattrocento*

(1) Za rzeczywistego ucznia możnaby uważać tylko *Andrzeja del Castagno*, o którym zanotowano podanie w kronikach, że zostawał na nauce u Masaccia. Castagno jest tragiczną postacią z legendy związanej z wprowadzeniem do Włoch wynalazku farb olejnych. Castagno malując wspólnie z Domenico Veneziano w S. M. Nuova we Florencyi powziął zawiść ku niemu, a wtajemniczony w odkrycie flamandzkie postanowił przez morderstwo usunąć sobie współzawodnika z drogi. Jakoż zabił go i na łożu śmierci dopiero wyznał zbrodnię. Castagno należy do lepszych malarzy florenckich XV w. W nielicznych pozostałych po nim dziełach przebija się inteligencya. Podobnie jak Giotto w dzieciństwie pasterz trzód w prowincyi Mugello zawdzięczał wywierowanie się na malarza jednemu ze szlachty florenckiej. Żył od r. 1406—1480. Fakt zabicia Dominika nie jest pewnym. Dominik żył od roku 1420—1460; pochodzi z Wenecyi.

jest drobiazgowem, poziomem powszedniem, gmin artystyczny nie pojmuje i nie szuka sztuki wielkiego stylu. Quattrocentyści we Florencyi kształcą malarstwo rodzajowe w formach religijnych, a głównie doskonałą technikę, artyzm ściśle malarski. Obrazy życia codziennego jakie przed nami roztoczył w opowiedaniu Biblii Benozzo Gozzoli znajdują się powtórzone przez niejednego malarza z XV wieku. *Potoczność* pomysłów znamionuje szczególnie szkołę florencką, o którejby powiedzieć można, że wydaje z siebie gawędy nie poemata, jeśli byśmy już utwory jej rzucać mieli na probierczy kamień poezyi. — We Florencyi głównie rozwinęło się dążenie do wiernego naśladowania natury, t. j. do osiągnięcia tego stopnia prawdy estetycznej, przy której poczyna się piękno. Do tego też stopnia, do początku piękna, nie dalej — doprowadzili sztukę przedstawiciele naturalizmu florenckiego; do rzędu ich należą: trzej Pollajuolo, Verroschio, Ghirlandjo, sam Leonardo da Vinci, który przed wyjazdem do Medyolanu, w trzydziestym jeszcze roku życia, więcej próbował, doświadczał, studyował i rozmyślał z pomocą ołówka i pędzla, niż właściwie tworzył. — Cały wiek XV od śmierci Masaccia z wyjątkami, w których występują najpierwsze twórcze syntetyczne talenta w dwóch jednoczesnych stanach swoich uważanym być może: raz jako wytwórca dzieł pięknych względnie do ducha, do pojęć i środków, jakie posiadał, drugi raz jako pracownik w wewnętrznym laboratorium sztuki, zbierający i doskonalący te właśnie środki, które miały postęp zapewnić. W tym drugim stanie z całą summą zdobytych zasług zjawia się przed nami szkoła florencka. — Przy powinowactwie i współdziałaniu wszystkich trzech sztuk opartych na rysunku — powinowactwie i współdziałaniu, na które niejednokrotnie już wyżej położono nacisk — wydoskonalił się stopniowo rysunek ciała ludzkiego, rysunek przestrzeni, czyli perspektywa wykreślna, koloryt przestrzeni, czyli perspektywa powietrzna; zjawiska w obrazach nabierały stopniowo głębokości przestworu rzeczywistego; wynurzał się z wolna na jaw istotnego artyzmu krajobraz; utwory zbliżały się do prawdy zewnętrznej, stając się zarazem i coraz lepszymi piastunami innej prawdy: wewnętrznej, tej jakiej wymaga dla siebie żywa, żyjąca myśl, uczuciem i wolą dusza ludzka. — *Brunelleschi*, *Uccello*, *Pietro Borghese* (wyżej wspomniany Piero della Francesca) pracują nad perspektywą wykreślną; ostatni przyczynia się wielce do udoskonalenia rysunku. *Polajuolo Antoni* i *Szymon* uplastyczniają grę muskułów, w czym za nimi podąża *Verrocchio*, uczeń Donatella. *Signorelli* i *Mellozo* ryzwijają wielką dramatyczność, bogactwo i prawdziwość kształtów; dają widzieć swej sztuce skróty i zagięcia, których się Michał Anioł powstydić nie mógł, które nawet, nie z braku oryginalności, ale przez uznanie artystyczne do swej sztuki przyjmował. *Ghirlandajo Dominik* (ojciec), wynalazca perspektywy powietrznej, wprowadził pierwszy tak doskonałe stopniowanie tonów i oddziaływanie jednych na drugie, jakiego jeszcze przedtem nigdy nie było. — Wreszcie choć szkoła florencka i inne w środkowych Włoszech nigdy nie doszły do mistrzostwa w krajobrazie, wiek XV ukazuje już we Florencyi, pomijając Gozzolego, cenne usiłowania w sztuce *Ucella* i pomienionego *Ghirlandaja*. Podczas kiedy naturalisci florency i artyści wyższego stylu, *Signorelli* i *Mellozo* uszlachetniali rysunek ciał nagich, *Bartolomeo della Porta* już na schyłku XV wieku żyjący, układał draperye w formy proste i wdzięczne, rozpowszechniając w ten sposób jeden z najważniejszych przymiotów artyzmu, którego był

uczniem pośrednim, przez dzieła w del Carmine, i wielbicielem. Znaczny, bardzo dotykany już postęp dokonał się przez wiek XV w kolorycie. Dom. Ghirlandajo doszedł w malowaniu fresków do takiego stopnia wyrobienia, na jakim już mogli byli bez ujmy dla swego malarstwa zatrzymać się Rafaël, Michał Anioł i inni im spóźnieśni. — Niezmiernie do wykształcenia kolorytu przyczynił się wynalazek farb olejnych, wprowadzony pomiędzy 1450—60 do Włoch z Flandryi przez *Antonella z Messyny*, uprzystępniony przez *Dominika z Wenecyi* i *Andrzeja del Castagno*. Z początku był on trzymany w tajemnicy jak wiedza kapłanów egipskich. Wolno było takiemu olbrzymowi jak Michał Anioł dopuszczać się lekceważenia względem malarstwa olejnego, nikt jednak nie zaprzeczy, że dla właściwego czysto malarskiego arcyzmu farby olejne stanowią środek o wiele dzielniejszy od farb wodnych; pozwalają one na działalność daleko wszechstronniejszą, bogatszą a delikatniejszą, aniżeli ingredyencye używane w malarstwie al fresco. W tem Michał Anioł miał słusność, że dla sztuki monumentalnej, takiej, do jakiej rwał się od dzieciństwa już niemal jego duch wyniosły i wynoszący się nad powszedniość i znikomość, malarstwo al fresco jest najodpowiedniejszym, a nieszczęśliwe próby Leonarda da Vinci przekonały, iż w malarstwie tem, jako rozezyn farby, woda nie da się nigdy olejem skutecznie zastąpić. W orzeczeniu zatem wielkiego Florentczyka przebija się ostatecznie na samym dnie myśli, jedynie zeznanie wyższości malarstwa pomnikowego nad potoczne, rodzajowe czy religijne.— W malarstwie pomnikowym, gdzie obok kolosalności kształtów i harmonijności, t. j. artystycznego rozumu kompozycyi występować powinna idea, gdzie górującym przymiotem jest wielkość duchowa pomysłu—choćby tylko wielkość względna do czasu—gdzie jednym słowem z dwóch żywiołów, jakie w sztuce przyjmujemy, poetyczności i arcyzmu, pierwszy posiada większe, bezpośrednie znaczenie od drugiego:—tam też w tem pomnikowym malarstwie mniej mają wagi wszystkie te szczególne delikatne efekta malownicze, które niemożliwe są prawie, a co najmniej niezmiernie trudne przy używaniu farb wodnych, nawet klejowych i żywicznych, jakimi były farby w malarstwie *a tempera*. Przeciwnie, farby roztwarzane olejem otwierają artyście na oścież podwoje do piękna czysto malowniczego, porywającego oko, a za okiem pociągającego i wyobraźnię. Do malarstwa *al fresco* potrzeba posiadać ducha bogato wyposażonego, aby jak najwięcej treści duchowej w sztuce swą wmieścić; potrzeba przytem robić szybko, niczego nie można poprawiać i uzupełniać: zaprawa muru sennie prędko, a farba zupełnie wsiąknąć w nią musi, jeżeli fresk ma być rzeczywistym freskiem i trwałym malowidłem. Przeciwnie, obraz olejny nigdy, wyszedłszy nawet ze stadium podmalowania, nie wykończy się jeszcze tak, jak ostatecznie wychodzi; efekta malownicze wydobywane są przez nieznaczne, a drobiazgowo pociągi pędzla. Delikatność, miękkość światłocienia, przechodzącego przez wszystkie poddziały tonów do tonu zasadniczego, nie da się nigdy w pełni osiągnąć w malarstwie al fresco. Obrazy olejne Correggia, tego arcyministra techniki malarskiej, porównane z jego freskami dobitnie prawdę powyższą stwierdzają. Pomyślny, czem byłoby malarstwo holenderskie i flamandzkie, czem Rembrandt i nawet o wiele duchem silniejszy odeń Rubens, gdyby nie farby olejne!— To też malarze włoscy XV wieku bardzo wiele przez wynalazek farb olejnych zyskali; przypomnieć jednak potrzeba, że farby te dopiero w końcu stulecia szersze znalazły zasto-

sowanie i jeszcze w pierwszych latach XVI wieku nie były powszechnie a wyłącznie używanymi.

Religia nie przestawała być księgą otwartą dla artystów. Czerpano z niej trwale temata do kompozycji. Jak w czternastym wieku tak i teraz obok obrazów modlitewnych występują opowiadania przygód z Ewangelii, ze starego testamentu, z żywotów świętych, z podań ludowych na tle wiary katolickiej wytwarzanych — Czysta rodzajowość w znaczeniu, jakie jej nadał Caravaggio — choćby tylko w takim — jeszcze nie występuje, okrywa się zawsze pozorami religijnymi. — Obok malarstwa, trzymającego się oburącz jeszcze obrazów idealnych katolicyzmu, świeckie niezmiernie mało miejsca zajmuje. Allegorya mniej może jeszcze jest uprawianą niż w wieku poprzednim. Pod koniec stulecia pojawiają się ilustracje do poematów klasycznych, np. do Wirgilego. — Mantegna robi karty do grania — które były wówczas nowością — w sposób kunsztowny z widokami świeckimi. Mitologia grecka i rzymska wchodzi dopiero w zakres malarstwa wraz z *Pierem de Cosimo* (1441—1521). To, cośmy widzieli już w wieku poprzednim, było zaledwie mglistym przypomnieniem świata pogańskiego (1).

Liczba antyków w XV wieku była jeszcze bardzo małą, jednakże i antyki nie pozostały bez wpływu na malarstwo ówczesne. Florencyja mniej była na wzory starożytne zapatrzoną niż Padwa, którą *Squarcione* zaopatrzył w owoce swych pracowitych poszukiwań otwierając talentom północno-włoskim drogę do studyowania kształtów prawdziwie, choć może dla nowożytnego człowieka zbyt spokojnie, pięknych. *Squarcione* sam jest głównie nauczycielem, akademikiem, mniej malarzem samotwórczym. Sztuka jego nie dawała adeptom swoim wszystkich żywiołów do wykształcenia potrzebnych, wykształcenie to wszelako prowadziła w kierunku szlachetnym, poprawnym, uzacniająca artystę. Na pracy *Squarcionego* oparły się talenta takie jak: *Marco Zoppo*, (ur. 1445, żył jeszcze 1498), nauczyciel Bolończyka Francii a współuczeń *Andrzeja Mantegny* (1431—1506); *Lorenzo Costa* (1460—1535), oraz jego uczeń *Lodovico Mazzolino* (1481—1513), dwaj ostatni Ferrarejczycy, celujący kolorytem. — W ogólnym obrazie sztuki włoskiej XV wieku żywioł antyczny w słabym jeszcze występuje natężeniu i przejawianiu się jego, przeważnie w rzeźbie, jako fakt powszechniejszego znaczenia przypada dopiero na epokę rozkwitu sztuki, zwaną epoką renesansu, odrodzenia.

Obok Florencyi i Padwy występuje jako trzecie główniejsze ognisko malarstwa w XV w. Perugia z pomniejszych miastami Umbryi. Talent *Mikołaja Alunno*, pierwszego samodzielniejszego malarza w tamtych stronach, daje popęd do postępu sztuki. Ponad wiele imion, kurzem czasu dziś pokrytych i ledwie do odczytania możliwych, wzbijają się nazwiska: *Perugina*, *Rafaela*, *Ludwika de Assisi* zwanego „*L'Ingegno*“, dwa ostatnie już do XVI wieku należące. Szkoła umbryjska wykształciła w sobie ten sam pierwiastek, który

(1) Postacie mitologiczne Tadeusza di Bartolo ze Sieny w pałacu Rzezypospolitej w temże mieście. T. IV, str. 58.

wniósł był do niej Taddeo di Bartolo, pierwiastek szczerzej religijności, czystości, prostoty w kompozycyi, ujmującego serdecznego wdzięku. — Kiedy szkoła sieńska przez wiek piętnasty w zakresie malarstwa wypoczywa, zdaje się jakoby ją wyręczała umbryjska, tworząc dalej w duchu, którego zarody znajdują się już w Ducciu. Umbryjczycy, z Peruginem na czele, są ostatnimi, najpóźniejszymi przedstawicielami sztuki dawniejszej, nie w tym charakterze jednak jak Fra Angelico, któregośmy za ostatniego piastuna artyzmu średniowiecznego uznali. W Peruginie spotykają się wieki dawne z nowymi, tak jednak jeszcze, że pierwsze mają nad drugimi przewagę. Taine powiedział, że Perugino maluje ciała już nowożytnie, ale dusze jeszcze średniowieczne: spostrzeżenie to jest nietylko dowcipu, ale i właściwego rozumienia rzeczy wyrazem.—Z zastrzeżeniem co do Sodomy i Beccafumiego, z uznaniem odmienności w artyzmie Dolcego i Sassoferrata postawić można zdanie, że w sztuce Perugina i początkowej rafaellowskiej, występuje poraz ostatni czło-wiek dawny—słabszy, mdlejszy od nowożytnego, mniej w sobie skupiony, a więcej na zewnątrz wylany, w nowożytniejszych kształtach, w zjawiskowej sile wyższej niż u Fra Angelica. Perugino stoi już na brzegu odrodzenia, ale jeszcze tworów swoich nie wrzuca w rwący potok szesnastego wieku, w którym społeczeństwo europejskie na wszystkich punktach i we wszystkich kierunkach odnajdywało młodość swą zatraconą pod zbroją rycerską, pod kapturem mnisim, za zwodzonymi mostami panów feudalnych.

Inne ogniska sztuki będą takie same jak w wieku XIV; do współrzędności z Florencją, Padwą i Wenecją, dochodzi Neapol, bardzo powolnie. Rodzimych talentów brak ciągle; rozplómiwienie się sztuki malarskiej nastąpi tu później niż gdzieindziej, bo dopiero w XVII wieku. Po licznych malarzach rodziny Stefani, współczesnych Giotto, po Simone maestro, jego współpracowniku, aż do *Colantonio del fiore* (1377—1450), nie znajdziemy nazwisk wybitniejszych. Zięć *Colantonio Zingaro* (żył w drugiej połowie XV w.), pochodzi z Wenecyi, ale najlepsze utwory swoje zostawia w Neapolu. W XVI wieku przyjdą dopiero Dominichino, Lanfranco i Ribeira—wszystko obcy. Z powietrza i gruntu neapolitańskiego wyrosła roślina jest, z pomiędzy lepszych, jeden tylko Salvator Rosa.

W Bolonii wyższy od innych *Francesco Francia* (około 1450—1518), uczeń Marka Zoppo, postawiony pomiędzy Padwą i Ferrarą a Umbryą, niema własnego oblicza, jest eklektykiem mieszającym duchowe pierwiastki Perugina ze ściśle artystycznymi Squarcioneo i Costy. Usposobienie do eklektyzmu było jak gdyby przyrodzoną właściwością Bolonii. W sto lat po Francii akademicka, wszystkie kierunki, wszystkie objawy talentów, wszystkie metody i środki w jedną całość zlepić usiłująca szkoła Caraccich w stolicy legacji papieżkiej powstała.

W Rzymie artyzm malarski występuje ciągle jeszcze jako siła przybywająca z zewnątrz. Począwszy od Marcina V zjawiają się papieże protegujący sztukę. Mikołaj V i Sykstus IV, od którego pochodzi nazwa kaplicy w Watykanie, popieraniem pomysłów i sił artystycznych zasłużyli sobie na zaszczytne wspomnienie w historii. Najpierwsi malarze jak: Fra Angelico, Gentile da Fabriano, Luca Signorelli, Cosimo Rosselli, Perugino, Ghirlandajo, Melozzo da Forli i inni pomniejsi na wezwanie papieżkie przyozdabiali Miasto Wiekuiste dziełami swego pędzla. — Ruchu artystycznego dość było, ale na własne

talenta brakło sił Rzymowi; artyści przybywali doń z Florencyi, lub przez Florencyę, jeśli z innych stron pochodzili. Samo Miasto Wiekuiste było ciągle bezpłodnem; może do tej bezpłodności przyczyniało się papieżstwo otoczone instytucjami, które wszelką samodzielność w jednostkach zabijały — zajęte przytem sprawami dalekimi od przedsięwzięć, trosk i rozkoszy artystycznych. Dobrze jeszcze, że się znaleźli w Watykanie mecenas, jako tako na nazwę tę zasługujący. Jakaż różnica pomiędzy Rzymem a Florencyą! W Rzymie lud szamotał się, upajał lub ziewał, we Florencyi, za Medyceuszów pierwszej epoki, żył w doskonałej na owe wieki pełni bytu i nigdzie życie w najważniejszych swoich zakresach nie stało podówczas tak wysoko jak w głównym grodzie Toskanii. Blane we wstępie do historii malarzy holenderskich uwydatnia ten związek życia artystycznego z ogólnem, rozwijającym się na podstawie demokratycznej.

Były jeszcze pracownie malarskie w Genui, w Medyolanie, w miastach Emilii i Marchii. Wszędzie gdzie się objawiło życie w ciągu XIV wieku, tam już tętna jego nie ustawała w XV; krew mogła tylko płynąć słabiej, tak jak w Sienie, żywotność wszakże nie znikwała. Nigdzie i nigdy tyle uzdolnień, tylu pracowników na polu pięknotwórstwa nie pojawiło się jak we Włoszech w tym błogosławionym XV wieku. Niderlandy jedne tylko będą mogły obok nich stanąć, gdy zajdą o dwa stulecia dalej na drodze czasu. Najżyźniejszą ciągle jest ziemia Toskanii, a w niej Florencya. Nieprzeliczona moc nazwisk wyłania się z kronik, z rejestrów cechowych, z aktów cywilnych. — Działalność artystyczna jest tam i jakościowo i ilościowo najwyższą, posiada najgłębiej rzeźbione rysy charakteru. Na innych punktach, o ile nie zachodzą okoliczności wyżej wskazane, trudno jest ujmować ją w stałą jaką charakterystykę. To pewna, że większa część szkół w XVI wieku znanych wytworzoną została jeszcze w wieku poprzednim. Do mniejszości należą szkoły: rzymska lombardzka i nowobolońska. Szkoła neapolitańska, jeśli działalność trzech wspomnianych wyżej artystów w pojęciu odrębnej miejscowej szkoły zamknąć można, jakoteż szkoła pejzażu rzymskiego, stoją już w obrębie siemnastego stulecia. Historyzofia sztuki we Włoszech jest zadaniem zbyt ciężkiem, aby je tu podejmować można; wydzielenie szkół pojedynczych z całości ruchu i pracy, racjonalne rozgraniczenie jednych od drugich, według jednej niewzruszonej, rzetelnie estetycznej i prawdziwie życiowej zesady, stanowi ostatni, najtrudniejszy do osiągnięcia szczybel pracy dziejopisarskiej w zakresie sztuk pięknych. We Włoszech trudności są niezmierne; znamiona wspólne tłumnie występują, a różnice subtelne, przy doskonałym tylko znawstwie i długoletnich badaniach porównawczych pochwyconemi i w jednej formule obejmującej wszystkie wielotysięczne objawy, jednym niejako słowem wyrażonemi być mogą. — Lanzi przyjmuje aż czternaście szkół, więcej się geografją niż estetyką kierując. Te szkoły Lanzięgo mianowicie są: florencka, sieńska, wenecka, mantuńska, modeńska, parmeńska, kremonska, medyolańska, ferrarejska, bolońska piemoncka, genuńska, rzymska, neapolitańska. Historyk włoski nie mówi nie o szkole umbryjskiej, którą wyluszczyć można z trzech szkół rzymskiej, bolońskiej i sieńskiej. Szkoły w Mantui, Modenie, Parmie, Kremonie i Medyolanie, szkoły piemoncka i genuńska, służą za nazwy raczej dla działalności na pewnych punktach, niż dla pewnych w odrębności swej określić się dających systematów artystycznych. Najpowszechniej przyjmo-

wany podział jest ten, w którym na Włochy północne przypada szkoła wenecka i lombardzka; na środkowe—floreńska ze sieńską, pod jedną nazwą tokańskiej mieszczona, bolońska, umbryjska i rzymska; na południowe neapolitańska. W ten sposób otrzymujemy siedm lub ośm ognisk działalności artystycznej.

Po tej ogółowej charakterystyce, dla wypełnienia niezbędnego szematu historycznego wyliczamy tu w krótkości głównych przedstawicieli malarstwa w XV wieku, Quattrocentistami zwanych. Przyjmujemy porządek chronologiczny pojawiania się talentów, oddzielając Toskanię od innych ziem włoskich.

W tej idealnej szkole, jaką wytworzyły sobie dzieła Masaccia, bo nie sam człowiek, występuje przed innymi **Piero della Francesca** v. **Pietro Borghese**, także *Pietro di Borgo S. Sepolero* od miejsca urodzenia w Toskanii, przy granicach umbryjskich, nazwany. Jestto talent samodzielny, związany ze ścisłym matematycznym umysłem. W dziełach jego przebijają się znamiona sztuki florenckiej, padewskiej, umbryjskiej, wcale jednak nie w znaczeniu eklektycznym, jakie ma na schyłku XVI w. malarstwo Caraccich w Bolonii. Piero della Francesca na wszystkie strony sztuki spóczesnej uwagę swą i kształcącą działalność skierował i starał się sztukę tę wszechstronnie udoskonalić, w czem przychodziła mu z pomocą niepospolita wiedza artystyczna, dobry, szlachetny smak i pracowitość wielka. W malarstwie jego widać dzielność charakterystyczną Florentczyków, koloryt silny, jaki współcześnie rozwijała w sobie szkoła Squarcioneo w Padwie; rysunek ciała, tak w spoczynku jak w ruchu, z nastrojem zupełnie już nowożytnym, wdzięk i uczuciowość szkoły umbryjskiej — a nad tem wszystkim górujące dążenie do przejścia sztuki jak największym życiem i prawdą. Wykształcony pierwiastkowo na freskach Masaccia, mógł doznać następnie wpływu pobudzającego szkoły padewskiej za pośrednictwem Ferrary. W zależności od niej jednak nie zostaje iraczej przedstawia się jako spadkobierca artyzmu fresków w del Carmine, z którym najsilniejsze łączą go węzły.

Pietro Borghese urodził się według Vasarego w roku 1398, w miejscowości wyżej wspomnianej. Müller w swoim Słowniku Malarzy datę tę opóźnia; trzymając się podania, że artysta żył lat 86, w związku z okolicznością, iż jeszcze w roku 1494 przy życiu został, autor niemiecki przyjmuje przybliżoną datę r. 1408. Nauczyciele Piotra wcale nie są znani. Staje on w historii odrazu jako artysta. Najpierwsze prace wykonywał w Urbino, pod protekcyą tamtejszych książąt; z nich dotrwało do dni naszych tylko *Ubiczowanie Chrystusa*, jeden z najpiękniejszych utworów sztuki malarskiej w XV wieku. Następnie widzimy artystę kolejno w Pesaro, Ankonie, Rimini i Ferrarze. Malowidła ołtarzowe wykonane w tych miastach, w części utrzymały się, choć nie na dawnych już miejscach. W katedrze w Rimini znajduje się *Malatesta kłęczący przed Ś. Zygmuntem*, fresk nad grobem jednej z osób rodziny panującej; ale wszystkie freski w pałacu książęcym w Ferrarze zniszczały. Z wykonanych następnie w Watykanie dla Mikołaja V dwóch

malowideł ściennych po siedmdziesięciu latach nie było już śladu; zburzono je, aby zrobić miejsce dla pędzla Rafaelowskiego, który tutaj, w tej samej sali (Camera di Eliodoro) malować miał *Mszę bolsenską* i *Wygnanie Heliodora* (1). Z Rzymu powrócił Borghese do miasta rodzinnego i dłuższy czas w niem przebywał. Tu są jeszcze jego obrazy kościelne w S. Chiara, w Misericordia, w katedrze; z fresków dochowały się: *Zmartwychwstanie* przy Monte di Pieta i *Ś. Ludwik* w sali trybunału (z r. 1460). Prace *al fresco* w Loretto porzucił Borghese chroniąc się przed zarazą do Arezzo, gdzie zostawił najpóźniejsze i najlepsze dzieła swoje. Tu mianowicie, w kościele aretyńskim Ś. Franciszka, dotrwało po dziś dzień *Znalezienie krzyża świętego*, opowiedziane wraz z przygodami ubocznymi z czasów panowania Konstantyna W. w szeregu fresków na ścianach chóru kościelnego. Poprzedził to opowiadanie artysta przedstawieniem *Pogrzebu Adama*. Oprócz właściwych fresków opowiadających, znajdują się jeszcze dwie postacie święte, oraz *Ś. Magdalena*. W Sargiano pod Arezzo był niegdyś *Chrystus na górze Oliwnej*; zniszczono to malowidło w zeszłym wieku. Wszystkie utwory Piotra z Borgo S. Sepolero powstały przed rokiem 1470. W sześćdziesiątym roku życia, według podania Vasarego, zdolny artysta doznał strasznego kalectwa ślepoty i pracować już nie mógł.

Wspomnieliśmy już o wielkich zasługach, jakie Piotr Borghese położył dla nauki i umiejętności perspektywy. Temu działowi sztuk pięknych poświęcił artysta osobne traktaty; pisał też o geometryi, a w młodości swej nauczał matematyki.

Obrazy Borghesego *sopra tavola* znajdują się jeszcze prócz miejsc wyżej wymienionych we Florencyi, Perugii, Wenecyi. Rodzina Franceschich w Borgo S. Sepolero posiadać miała przed trzydziestu jeszcze laty malowidło, które uchodziło za podobiznę artysty. Po za granicami Włoch dzieła Piera della Francesca są niezmiernie rzadkie. Znaczna ich liczba w samych Włoszech wyginęła.

Z pomiędzy uczniów Piotra Borghese najwyżej wzbił się **Luca Signorelli** (da Cortona). Można by go nazwać Michałem Aniołem XV wieku. Jestto bez żadnej wątpliwości najznakomitszy rysownik w owym stuleciu. Idąc za przykładem nauczyciela i dalej rozwijając nabytą od niego umiejętność, osiągnął on w traktowaniu kształtów ludzkich tego stopnia wyrobienia, na którym można już mówić o doskonałości. Niema położenia tak trudnego, przed którymby się cofnął był zniewolony, kiedy ruchy ciała ludzkiego przedstawiał: znajdujemy też w jego dziełach, zwłaszcza we freskach, które więcej do tego dawały pola, najśmielsze pochylenia, poruszenia i skróty. Nauczycielowi brakło pomysłowości; uczeń jest zawsze oryginalnym; wynalazczość jego nie krępuje się żadnym konwencyonalizmem w sposobie przedstawienia przedmiotów do tworzenia obieranych. Kompozycje jego tryskają życiem; w obrazach najbardziej religijnych, modlitewnych niema nigdzie tego biernego spokoju, który u dawniejszych malarzy był bezwładnością niedołęztwa duchowego, ilekroć uczucie silniejsze, jak w szkole sienkiej lub u Fra Angelica, nie przejmowało artysty. Siła znamionuje kompozycje Signorellego, który i z tego względu,

(1) W tej samej sali mieszczą się: *Attyla bram Rzymu* i *Oswobodzenie Piotra S. z więzienia*.

rozwijając przede wszystkim żywił energii duchowej w człowieku, podobnym jest do Michała Anioła. Tam nawet, gdzie pomysł artystyczny nie stoi na wysokości wydarzenia, które ma illustrować, siła i śmiałość, złożone z prostotą uciekającą od rzeczy dodatkowych dla skupienia się w głównej—nadają utworom Signorellego powagę, nakazującą zapominać o niedosć głębokiem pojęciu kompozycyi. Niepospolita dramatyczność przejmuje dzieła Łukasza; przymiotem tym góruje artysta nad Masacciem i w całości też swej pracy stoi na wyższym od niego szczeblu. Po raz pierwszy od upadku sztuki greckiej zjawia się w jego obrazach nagie ciało ludzkie w tak doskonałych formach artystycznych. Obok zamiłowania życia, siły i prawdy, widoczne jest dążenie do szlachetnego piękna i szczególnie twarzy kobiece z rafaelowskimi mierzyć się mogą. Poetyczność Signorellego nie zawsze wielka, podniosła, nigdy jednakże nie wpada w drobiazgowość życia powszedniego, w realizm pospolitych Florentczyków. Signorelli ze wszech miar każe się uważać za talent wyższy nietylko w granicach samego Quattrocento, ale w ogóle na całym obszarze dziejów sztuki włoskiej.

Luca Signorelli urodził się w Kortonie, mieście tokańskiem na południo-zachód od Arezzo w roku 1439 lub 1441. Pó powrocie Piotra della Francesca z Rzymu poszedł do niego na naukę—najgruntowniejszą, jaką w Toskanii podówczas znaleźć było można. Najpierwsze obrazy, do wiedzy naszej doszłe, malował w Arezzo; żaden z nich nie dotrwał do dziś dnia. Okolice miasta Cortona w Toskanii i Umbryi obdarzał wczesnie dziełami swego pędzla; tam dziś jeszcze w znacznej ilości widzieć je można. Wyruszywszy z rodzinnego gniazda przebywał w Perugii, w Volterra, w Sienie, w Monte Oliveto, w Rzymie. Koniec stulecia zastaje go w katedrze w Orvieto nad freskami w kaplicy Matki Boskiej, rozpoczętymi przez mnicha z Fiesole. Na jakie dwadzieścia lat przedtem miał sobie powierzoną pracę w kaplicy Sykstyńskiej, świeżo wzniesionej. Pracował w późnym jeszcze wieku i zadziwiająca jest, w stosunku do ogólnej ilości dzieł, liczba obrazów oderwanych i fresków, które powstały już w XVI wieku i na schyłku XV. Są obrazy Signorellego z roku 1515; artysta długo dochował czerstwość swego talentu. Między dziełami ostatniej epoki znajdują się dzieła najlepsze (*Koronacya Matki Boskiej* w mieście umbryjskiem Citta di Castello, *Komunia apostołów* w Perugii—pierwsze z 1515, drugie z 1512 roku). Po długim, pracowitym i pełnym zasług dla sztuki żywocie artysta zmarł w r. 1523.

Talent i wysoka umiejętność Łukasza z Kortony objawiają się szczególnie w freskach. Tworzył je w klasztorze Monte Oliveto na południe od Sieny (Monte Uliveto maggiore), w kaplicy sykstyńskiej Watykanu i w katedrze Orvietońskiej. Najwcześniejszą jest praca rzymska, wykonana jeszcze za Sykstysa IV, pod sterem Boticellego, któremu papież zwierzechni kierunek robót był powierzzył. Do ostatnich czasów uważano Signorellego za autora dwóch fresków z pomiędzy dwunastu, jakie kaplicę przed powstaniem *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła zdobyły. Obecnie przyznają mu tylko *Ogłoszenie dekalogu przez Mojżesza*; *Mojżesz z Zeforą w podróży* ma być pędzla Perugina. — Freski w Orvieto rozpoczęte około roku 1499, uzupełniają zamiar twórczy Fra Angelica; postacie apostołów i aniołów na sklepieniu są podobno według jego rysunków malowane przez Signorellego. Własne, całkowicie oryginalne dzieła Kortończyka w kaplicy Madonny del Brizio, stano-

wią cztery wielkie freski wyobrażające cztery ostateczne momenta ludzkości, według wierzeń katolickich: *Zjawienie się i upadek Antychrysta*, *Zmartwychpowstanie*, *Przyjęcie błogosławionych do nieba* i *Strącenie potępionych do piekieł*. W kompozycjach tych przeważną rolę odgrywa przedstawianie ciał bez draperyi, w najrozmaitszych położeniach, skrętach i skurczach. Szczególniej *Strącenie*, w którym aniołowie źli lecąc w przepaść, pociągają za sobą dusze potępionych, zawiera mnóstwo szacownych szczegółów i kiedy Vasari mówi, że Michał Anioł kilka postaci z tego fresku wziął do swego Sądu Ostatecznego, bez trudności można mu przyznać słusność, skoro się tylko porówna oba freski na rysunku. W przyjęciu błogosławionych do nieba, bardzo wdzięcznej kompozycyi, obok wielkiej umiejętności w rysowaniu ciał przejawia się piękno plastyczne i wyrazowe; celują niem postacie w tłumie kobiecym przyjmowanym do nieba. Anioł jeden w górze przygrywający i siejący różę między tłum zbawiony — ma prawo stanąć obok najpodnioslejszych wytworów rozkwitłego w XVI wieku odrodzenia sztuki. W tym fresku upatrują niektórzy estetycy prototyp Aleybiadesa ze Szkoły Ateńskiej. W *Antychryście* śmiały rysunek łączy się z energią kompozycyi. Tu artysta przedstawił jakoby samego siebie w rozmowie z Fra Angelikiem: obie postacie poważne, dobrze namalowane. — Najpóźniej powstały freski w Monte Oliveto. Jest ich dziewięć; przedstawiają sceny z legendy o Świętym Benedykcie. Porównanie tych utworów z freskami Spinella z Arezzo, ten sam przedmiot plastycznie opowiadającymi (w S. Miniato pod Florencją), wykazuje cały postęp, jaki przez sto lat dokonała sztuka w Toskanii. Mimo względnej wartości Spinella, praca jego wydaje się jak dziecięca, lękliwa próba w obec męskiej już, świadomej siebie i odważnej działalności. We freskach Signorellego o Ś. Benedykcie znajdują się postacie młodzieńcze ujmującej piękności i siły.

W tavolach swoich Signorelli najlepiej przedstawiał momenta z Męki Pańskiej. Do przymiotów zewnętrznej energii i dramatyczności, jako pierwiastku duchowego pojmowanej, dołączał tu potężną uczuciowość. *Zdjęcie z krzyża* w katedrze kortońskiej, *Placz nad Ukrzyżowanym* w Borgo S. Sepolero, *Chrystus na krzyżu* w Urbino — dowodnie spostrzeżenie to stwierdzają. Piękne są też Madonny: jedna w Perugii, którą Burekhardt za prawdziwe wytechnienie po słodkich ekstazach Perugina uważa, dwie w Uffizjach. Madonna katedry perugińskiej siedzi na tronie; otaczają ją czterej święci: anioł przygrywa na lutni. Z pomiędzy Madonn florenckich jedna przedstawiona jest na łonie Rodziny Świętej. — Miasto Citta di Castello, które nadało Signorellemu prawo obywatelstwa, dziś jeszcze posiada wiele jego cennych obrazów. Oryginalność Signorellego wydała z siebie nowy zupełnie sposób przedstawienia momentu, w którym Jezus Chrystus ustanawia sakrament ciała i krwi pańskiej. Apostołowie stoją uszykowani w dwóch szeregach; środkiem przechodzi Chrystus i obdziela ich hostyami; Judasz chowa swoją do skarbonki. Dla Gianmaria w Rzymie wykonał Signorelli *Pietę*, w której upatrują podobieństwo do znanej grupy Michała Anioła z kościoła Ś. Piotra. — Przedmioty ze starożytności greckiej nie były zupełnie nieprzystępnymi dla artysty poświęcającego się malarstwu katolickiemu: Akademia sienieńska posiada *Pożar w Troi* pędzla Signorellego.

Uczniem Łukasza z Kortony jest *Girolamo Genga* (1476—1551), architekt, rzeźbiarz i malarz, rodem z Urbino, artysta dość głośny w XVI wieku, a ojciec Bartłomieja, którego uczył Vasari.—Perugino nie pozostał bez wpływu na Heronima Genga.

Stanowisko pośrednie pomiędzy Piotrem della Francesca a Signorellim zajmuje współpracownik tego ostatniego oraz Perugina, opat w S. Clemente w Arezzo, *Bartolommeo della Gatta*. Początkowo malował on miniatury, później około roku 1470 przerwano się do malowideł większych, ołtarzowych. Pracował w kaplicy sykstyńskiej około fresków zarządzonych przez Sykstusa IV. Obrazy jego widzieć można dziś w Arezzo i okolicy. Daty urodzenia i śmierci nie są podawane w biografjach.

Trzecie z kolei stanowisko podnioslejsze po Masacciu zajmuje **Melozzo da Forli** (1448—1494). Właściwego jego nazwisko jest Marco degli Ambrogi. Jakkolwiek urodzony w posiadłościach papieżkich, z wykształcenia swego należy on do Toskanii i przez węzeł nauczycielski łączy się z Piotrem di Borgo; domyślają się też niektórzy wpływu Squarcioneo. Pierwszym nauczycielem Melozza był niejaki Baltazar Carrari, artysta posledniej wartości. Mamy świadectwa, że Melozzo uczył się u Borghesego i jakkolwiek ogólniejsze uboczne fakta świadectwa tego nie wspierają, jakkolwiek nie widzimy obu artystów obok siebie, czy to w szkole, czy na szerszym wolnym już obszarze życia, możemy jednak uznać Melozza za rzeczywistego ucznia artysty toskańskiego, któremu dano było wyprowadzić z powijaków trzy pierwszorządne talenta włoskiego Quattrocento: o Signorellim już wspomniano, z Peruginem spotkamy się, gdy wyjdziemy z Toskanii.—Melozzo w roku 1472 mając za sobą protekcyę rodziny Riarii i della Rovere, rządzącej w Forli, dostał się do Rzymu, gdzie wówczas panował papież do rodziny tej należący, Sykstus IV. W Rzymie Melozzo główne dzieło swoje zostawił: było to *Wniebowstąpienie* przedstawione w półkolu kaplicy u ŚŚ. Apostołów. Na pół wieku przed Correggiem malarz z Forli wykształciwszy się pod takim przewodnikiem, jakim był Pietro di Borgo, przedstawił zjawisko malarskie z góry na powierzchni kulistej—i na owe czasy, cztery wieki temu, okazał wielką umiejętność rysowniczą. Niedarmo też otrzymał przydomek „Inventore degli scorei“. Chrystus wzbijał się w przestwór, otoczony mnóstwem aniołów, które pięknoscią swoją, szlachetnością i uczuciem religijnem, dorównywały najpiękniejszym utworom sztuki współczesnej, jeśli ich nie przenosiły. Wniebowstąpienie było kompozycyą niezwykłą, jedną z tych, któremi się postęp sztuki oznacza; było, mówimy, bo dziś oglądać je można tylko w odłamach, świadczących jedynie o wysokim talencie, ale niezdolnych dać wrażenia wspaniałej całości. W odłamach tych znajdują się twarzyczki i całe postacie drobnych aniołów tak niepośledniej piękności, że sam Correggio i Rafael Melozza za godnego siebie poprzednika uznać mogli. Zniszczenie fresku Wniebowstąpienia tem dotkliwiej uczuć się daje, że przy małej niesłychanie ilości prac pozostałych po artyście uważać je było potrzeba za jedyną prawie spuściznę artystyczną Melozza.—Fresk trzymał się szczęśliwie na swoim miejscu do początku XVIII wieku; wtedy to, w r. 1702, przy przebudowywaniu kościoła, zdjęto malowidło z murów. Może stan nadwreżony fresku, a może niezręczność przy oddzielaniu tynku od powierzchni samego sklepienia, sprawiły, że dzieło, które z konieczności przekrajać było potrzeba, aby je zdjąć, w znacznej części rozkruszyło

się i doszło do nas w stanie oplakany. Jedną część, większą, przeniesiono do Kwirynalu; przedstawia ona uroczyscie szaraktoryzowaną postać Chrystusa w gronie weselących się aniołów. Ten odłam do dziś dnia oglądać można nad wschodami głównymi Kwirynalu. Druga część w kilku okrucach pomieszczonej została zrazu w Belwederze Watykańskim, następnie przeniesiono ją do Stanza Capitolare Zakrystyi Ś. Piotra, gdzie się dziś jeszcze znajduje. Jeden jeszcze fresk, wykonany w Rzymie dla papieża, przedstawia Sykstusa IV w kole krewnych, obsypywanych zaszczytami wypromieniającemi się ze szczęśliwie zdobytej tyary. Ten fresk lepiej się dochowal, ale ma znacznie mniejszą wartość od poprzedniego. Jestto wielki portret *al fresco*; przechowują go w galeryi Watykańskiej.

Na sklepieniu w S. Biagio e Girolamo w Forli pokazują śmiało rysowane postacie, zadziwiająco doskonałością swej sztuki. — Nic więcej nie zostało po Melozzu; nie mogliśmy znaleźć żadnej wzmianki o obrazach malowanych na drzewie i płótnie i zdaje się, że prócz wyżej wymienionych fresków żadne inne utwory malarza z Forli nie doczekały XIX w.

Melozzo był architektem; jemu to przypisują plan kościoła katedralnego w Forli.

Uczniem Melozza jest *Marco Palmezzano*, którego obrazy oltarzowe i w ogóle kościelne znajdują się w Forli, w Rzymie (Lateran), w Brera, w Uffizjach. Zasluguje na uwagę w całości jego pracy działalność zmierzająca do wytwarzania krajobrazów. Palmezzano pochodzi, równie jak i jego nauczyciel, z Forli; żył jeszcze w r. 1537.

Do szkoły Piotra della Francesca należą dwaj malarze z Urbino: *Fra Carnevale* vel Carnovale, właściwie *Bartolommeo Corradini* mnich-dominikanin, którego obrazy religijne znajdują się w Urbino, w Sinigaglia, w Perugii, w Brera medyolańskim. Corradini pracował w drugiej połowie XV wieku współcześnie z Peruginem. Uchodzi on za jednego z najpierwszych artystów, którzy do obrazu historycznego wprowadzili portret. Przy niskim stanie sztuki w Urbino, mimo licznych tam pracowni, posiadały dzieła Corradiniego wysoką miejscową wartość; wieść niesie, że na nich kształcił się Rafael i jego krewniak Bramante, wielki architekt, który przed ostatecznym skryształizowaniem się talentu, miał powołanie do wszystkich sztuk opartych na rysunku. — Carnovale zmarł w rok po narodzeniu się Rafaela (1484).

Współzawodnikiem Corradiniego w samem Urbino był *Giovanni Santi*, urodz. w Colbordolo pod Urbino, ojciec „Boskiego Młodzieńca“, jak zwano Rafaela w Rzymie. Najlepszy utwór Santiiego, fresk, przechowuje miasteczko Cagli w kościele Ś. Dominika; przedmiot jego stanowi *Zwiastowanie*, które artysta często w malowidłach swych wyobrażał. Inne utwory Santiiego, wszystkie religijne i oltarzowe, w naszym wieku istniały jeszcze w Urbino, Fano, Sinigaglia, w Ankonie, Pesaro, Montefiore, Pieve di Gradara — miastach późniejszego państwa papieżkiego, głównie przy Adryatyku położonych. Santi nadawał Madonnom swoim wdzięk umbryjski, starał się o dobry rysunek, w kolorycie jednak bardzo był jeszcze surowym; w skutek tego obrazy jego, ponieważ się i pomysłami nie odznaczają, wyższego znaczenia dla estetyka posiadać nie mogą. Santi pisał rymowaną kronikę książąt Urbino, był bowiem nietylko malarzem, ale i poetą. Podobno pozostały po nim także jakieś pisma odnoszące się do teoryi i historyi sztuki. Santi nauczał swego syna

w bardzo wczesnym wieku: pacholę miało zaledwie jedenaste lat życia, kiedy je ojciec odumarał w r. 1494.

W jednej grupie artystów z Borghesem, Signorellim i Melozzem, choć o wiele od nich niższy, występuje urodzony we Florencyi w roku 1439 **Cosimo Rosselli**, którego nazwisko pisane także bywa *Roselli*. Nauczycielem jego miał być Neri di Biceci, malarz florencki (1419—1486); po nim źródłami nauki były dla Rossellego freski w del Carmine. W początkach zawodu talent Rossellego kroczył torem wskazanym przez Fra Angelika, którego artysta mógł jeszcze w dzieciństwie swoim znać we Florencyi; lecz uczniem jego nie był; chybabymy przypuścili węzeł nauczycielski już w ósmym lub dziewiątym roku życia ⁽¹⁾. Prawdą jest, że Rosselli w młodocianym już wieku był artystą skończonym — musiał się więc w dzieciństwie jeszcze wykształcić. Z roku 1456 pochodzi fresk w jednej z kaplic Ś. Ambrożego we Florencyi przedstawiający *Przeniesienie kielicha ze Świętym Sakramentem* z tegoż kościoła do pałacu biskupiego—wydarzenie ważne w życiu społeczno-religijnem Florencyi. Kompozycya ta, pomimo niektórych pięknych szczegółów, w ogóle poczętą jest niedołążnie, bez przewodniego uczucia piękna, z natłoczeniem postaci i epizodów jednych na drugie. Rysunek ciała ludzkiego, w całej szkole Piotra Borghese z zamiłowaniem szczególnem uprawiany, i u Rossellego także stanowi najlepszą stronę pracy artystycznej; łączy się z nim szlachetniejszy typ oblicz życiem natchnionych. — Główną spuścizną Rossellego są freski w kaplicy Sykstyńskiej wykonane w jednym czasie z freskami Signorellego, Botticellego, Perugina pomiędzy rokiem 1470 i 80. Jest ich cztery: dwa ze starego, dwa z nowego testamentu. Widziemy tam *Faraona ginącego w morzu*, *Cześć Złotego Cielca*, z rozbijającym tablice dziesięciorga przykazań Mojżeszem, *Nauczanie na górze* (Błogosławieństwa u Ś. Mateusza) i *Wieczerzę Pańską*. Freski te mniej są cenione od innych współcześnie z nimi w tej samej kaplicy powstałych; przejawia się w nich jednak charakter ogólny sztuki Masaccia, przez zaniedbany tylko rozwój niedość czysto i silnie występujący. Kompozycya *Złotego Cielca* pełna jest życia, a niektóre postacie rysowane z prawdą, jakiej powaga przedmiotu wymagała. W ogóle znać w Rossellim artystę zdolnego, ale źle wykształconego; niedostateczność edukacji artystycznej i jak gdyby lekceważenie pracy przebija się we wszystkich jego malowidłach. Burckhardt zarzuca mu brak samodzielności, mówiąc, że brał motywa od innych i żył nie swojemi myślami. Zobrazów *sopra tavola* najgłośniejszą jest *Koronacya Matki Boskiej* w S. Maria Maddalena de' Pazzi we Florencyi. Długo: czas uważano ją za dzieło Fra Angelika. We Florencyi znajduje się więcej jeszcze utworów Rossellego; są też i w galeryach poza-włoskich, między innymi w Muzeum Berlińskim.—Rosselli żył jeszcze w r. 1506.

U Rossellego uczył się przed wykształceniem artyzmu swego na Masacciu i Leonardzie **Fra Bartolommeo Baccio della Porta**, nazywany „**Il Frate** (Braciszek), o którego postępowej działalności w układaniu draperyi wyżej już wspomniano. Artysta ten we Florencyi w roku 1469 urodzony, miał dwie epoki w swem życiu, dwa niejako żywoty arty-

¹⁾ Porówn. Życiorys Brata Błogosławionego. T. IV, str. 60—64

styczne; pierwszym należy do XV, drugim do XVI wieku. Z pierwszego niewiele dzieł zostawił po sobie; małe obrazki w Uffizjach z tego czasu pochodzić mają. Sam przyczynił się do zmniejszenia ich liczby, pod wpływem fanatyzmu religijno-społecznego, jaki zapanował we Florencyi pod koniec życia Wawrzyńca Wspaniałego. W biografjach jego znaleźć można wzmiankę, że w roku 1489 ulegając gromom krasomówczym Savonaroli znosił własne prace na stos publicznie urządzony. Rozgorzały na idee reformatora, po jego męczeńskiej śmierci wpadł w żal wielki, zerwał zupełnie ze światem, z przeszłością, ze sztuką i lekceważąc pracę własną, przez cztery lata nie tknął się malarstwa. Lecz się w nim wypalił wulkan żalości i czas, który wszystko goi co rozjątrzył, zagoił też i rany zacnego serca. Pogrzebany dobrowolnie w trumnie zupełnej abnegacyi, powstał z niej Baccio w r. 1504 już jako mnich zakonu kaznodziejskiego Świętego Dominika. Ocknął się w tych samych murach, z których przed pięciu laty wywleczono przyjaciela jego na stracenie. Zjazd wielkich artystów do Florencyi w tym czasie przypadły, (Rafael, Perugino, Francia, Leonardo), nie pozostał bez wpływu na przywołanie Bartolommea do życia. Młody jeszcze i pełen zasobów duchowych człowiek przeprosił się z pędzlem i paletą, a zapatrzony na Michała Anioła i Rafaela, czując całą podniosłość nowego artystyzmu, tajemnice jego prędko zbadał, rzucił się na tory odrodzenia i choć niewiele, pięknie jednak przez lat kilkanaście dla sztuki pracował. Obrazy jego z XVI wieku znajdują się we Florencyi, w Luce, w Paryżu, w paru galeryach Angielskich. Na kontynencie poza granicami Włoch dzieła „Braciszka“ rzadko się napotyka. — Za najznakomitsze uważa krytyka: *Złożenie do grobu*, *Madonnę*, ostatnią pracę artysty (Uffizji), *Zmartwychwstanie* (Pitti); *Ś. Marka* (tamże) *Ś. Sebastjana*, o którym Viardot notuje tę wzmiankę, że go zakonnicy w S. Marco przesłali od siebie Franciszkowi I, jedynie tylko dla pozbycia się przedmiotu, pięknoscią swoją sprawiającego wiernym dystrakcyę podczas nabożeństwa. — Frate zmarł w klasztorze S. Marco w roku 1517. Malował same tylko tavole. Należy do rzędu wyższych, najbardziej syntetycznych, o wszystkie strony piękna dbałych malarzy florenckich. Jedna z galeryi we Florencyi posiada własny jego portret.

Cosimo Rosselli miał drugiego jeszcze ucznia; opiekował się nim od dzieciństwa i sam go na malarza wykształcił. Tym uczniem jest **Piero di Cosimo**, (1441—1521) Florentczyk z pochodzenia. Leonardo da Vinci, z którym artysta współzawodniczyć lubiał, mimo tego współzawodnictwa i chociaż sam był młodszym, dokonał dziełami swemi wychowania artystycznego Piera w dojrzałych już latach jego życia. Malarz jednak tu wymieniony należy do XV jeszcze wieku i właściwie dla siebie znajduje miejsce pomiędzy Quattrocentistami. Piotr di Cosimo okazuje się artystą bardziej pomysłowym od swego przybranego ojca i nauczyciela; ale, podobnie jako on, nie zawsze staranny w kompozycyi, niedość cierpliwy, w rysunku zaś znacznie niższy, ze słabszem dążeniem do piękna oblicz — obok stron dobrych: delikatności pędzla i wdzięku malowniczego, razi niemiłym grupowaniem, dziwaczniemi postawami, do karykaturalności płaszczonemi postaciami ludzkiemi. Jak ciała Parmegianina, Primaticcia bywają zbyt wydłużane, tak ciała Cosima znowu cierpią w ogóle na brak wzrostu.

Obrazy Cosima znajdują się głównie we Florencyi; są to wszystko tavole. Malował jednak artysta i freski. Największego rozgłosu między utworami Piera używa *Niepokalane Poczęcie* w Uffizjach. W galeryach europejskich nazwisko Piera di Cosimo zjawia się przy wielu utworach, które nie przez niego malowane były.

Piero pomagał nauczycielowi swemu przy wykonywaniu fresków w Sykstyń. Po powrocie z Rzymu występuje już zupełnie samodzielnie i doznaje wielkiej wziętości we Florencyi.—Wiódł życie dziwaczne; od nadzwyczajnej wstrzeźliwości przerzuczał się do zbytków szalonych i rozpusty; raz leciał w objęcia świata, to znowu uciekał od niego, trwoniąc siły brakiem umiarkowania. Ten sposób życia nie mógł pozostać bez wpływu na rozwój talentu i działalność artystyczną.

Przy polotności swej Piero nie mógł się zamknąć w granicach malarstwa religijnego i po słabych początkach, jakie przed nim uczyniono, pierwszy na obszerniejszą skalę wziął się do obrazowania scen mitologicznych. Jest kilka jego malowideł przedstawiających *Marsa i Wenerę*; w Uffizjach widzieć można cztery obrazy z podania o *Perseuszu*, pogromcy Meduzy.

Historycy sztuki uwydatniają zasługi Piotra di Cosimo w malowaniu krajobrazu.

Najznakomitszym uczniem Piera di Cosimo jest *Andrea del Sarto*, artysta z XVI w. jeden z największych talentów, jakie wydała z siebie Florenca (1). Początkowo uczył się u niego jeszcze Pontormo (Carucci).

Następuje szereg malarzy, w których najsilniej przebija się charakter ówczesnej sztuki florenckiej. Różnią się przedstawiciele tej szkoły czysto-miejscowej od artystów dotąd wyliczonych, zamiłowaniem wielkiem życia codziennego i jego maluczkich form, uciech i wdzięku. Twórcy tych malowideł wyciskają na nich częstokroć piętno naiwności nie tylko przez pomysły, ale i przez drobiazgowość w wykonywaniu najmniej dla idealnej treści

(1) Wzmianka o *Andrea del Sarto* weszła do objaśnień wstępnych przy Tomie II-m M. Szt. Eur. Wypada tu dodać, że rok urodzenia artysty bywa posuwany wstecz o lat dziesięć, na r. 1478 r. Przy takim przyspieszeniu daty urodzenia nauczycielski wpływ Rossello, o którym tam wspomniano, nabiera większego prawdopodobieństwa. Faktycznie stwierdzonem wszakże pozostaje tylko to, że *Andrea* uczył się malarstwa od ucznia Rossello, Piotra. Obok krawiectwa, które miało być zawodem jego ojca, występuje kowalstwo. W biografach mniej źródłowo opracowanych wątpliwość rozjaśniona nie jest dotychczas, któremu z tych dwóch zawodów ojciec A. rzeczywiście się oddawał. — W obrazach A. del S. napotykają się zarysy klasycznej piękności. Małe dzieciątka są cudnie piękne. Kompozycyom A. del S. zarzucić można brak ożywienia. Utwory *al fresco* we Florencyi i okolicach. Obrazy olejne i *a tempera* we Florencyi, Pizie, Rzymie, Neapolu. Najwięcej dzieł pozostało w mieście rodzinnem artysty. Uczniami jego są: dziejopis sztuki włoskiej i sam malarz, *Giorgio Vasari* (1512—1574 r.), oraz *Jakób Pontormo* (1493—1558) naśladowca Michała Anioła i Rafaela; Michał Anioł dostarczał mu kartonów do malowideł.

obrazu potrzebnych szczegółów. Portret gra wielką rolę w tej rodzajowo-religijnej szkole: niektóre utwory są istnemi galeryami współczesnego obywatelstwa—*majorum* i *minorum gentium*. Równoległe z portretem i pod naczelnym wpływem tego uczucia, tej woli artystycznej, która wprowadziła portret do kompozycji, rozwija się inne jeszcze dążenie; artysta wymaga nie tylko prawdy w twarzach, ale i prawdy w ciałach, w ich kształtach, w ich zewnętrznej powłoce, — dąży do realizmu anatomicznego. Jakoż rzeczywiście pod koniec stulecia w kole malarzy florenckich zjawiają się pierwsze studia anatomiczne, prowadzone z ostrożnością, jaką nakazywały panujące jeszcze uprzedzenia — uprzedzenia z nadmiaru idealistycznej zacności wynikające — według których krajanie ciał było grzechem. Artysci tego odcienia łączyli zawsze prawie malarstwo z rzeźbą; ich działalność da się związać z pracą Donatella, który występuje jako pierwszy, choć surowy jeszcze, realista we Florencji. To ugania się za naturą, tam gdzie się ona przed wzrokiem artystycznym ukrywała i umyślnie odszukiwaną być musiała, jak w owem studiowaniu mięśni w ruchu i spoczynku; oraz to czerpanie pełnemi garściami z życia rozwijającego się na bezwiednej naturze ludzkiej—nadały artyzmowi obu sztuk, malarstwa i rzeźby, miano naturalizmu, od którego samych działaczy przezwano *naturalistami*. Ta nazwa w naszym języku używać się nie da. Do rzędu artystów uganiających się za naturą, aby ją dla umiejętności przedstawiania ciał pochwycić, zaliczamy: *Andrzeja del Castagno*, o którym było wyżej, *Antoniego* i *Piotra Pollajuolo* obu malarzy i rzeźbiarzy ⁽¹⁾ *Aleksandra* (*Alesso*) *Baldovinetti*, *Andrzeja Verrocchio*. Wszyscy ci artyści mniej więcej wpadają w przesadę muskularności i ruchów ją objawiających, — wszystkim można uczynić zarzut bezmyślności lub surowości, niedość delikatnego uczucia piękna w pomysłach. Ten drobiazgowy realizm florencki uważany nie jako objaw wewnętrznego życia szkoły, jako praca, która w sztuce bez śladu zginąć była powinna, lecz jako już gotowa produkeya artystyczna, wiąże się z artyzmem takich ludzi jak *Signorelli* i *Melozzo* z *Forli* — lecz niższą jest od niego o całą skalę pięknotwórstwa. W dziełach tych dwóch artystów praca w istocie ginie w sztuce; wchodzi w nią jak pokarm mający się organicznie przetworzyć tak, aby organizm wzmógł się tylko jego pierwiastkami, a nie całkowitą substancją—praca jest tylko przygotowaniem do sztuki; w przedstawicielach naturalizmu florenckiego jest sztuką samą.—O wiele wyżej stoją artyści, którzy odtwarzali nie mięśnie i ruchy, ale życie człowieka, przede wszystkim takie, na jakie patrzyli. Są to właściwi artyści, mali mistrze włoscy z *Quattrocento*, przedstawiający wydarzenia religijne w formach jak najpowszedniej ludzkich—bez właściwego natchnienia, bez rozumienia rzeczy nakazanego przez sam przedmiot. Obok religii dostarcza im tematów życie publiczne Florencji i innych miast to-

(1) Oba byli braćmi: *Piotr* uczył się malarstwa od *Andrzeja del Castagno*, a następnie nauczał swego brata. W S. Miniato *Zwiastowanie*. *Antoni* ur. 1486, był malarzem, rzeźbiarzem, medalierem, rytownikiem. Początkowo oddawał się samej tylko rzeźbie. Obu braci zabrala w roku 1498 ta sama zaraza, której ofiarą padł *Ghirlandajo*.—*Szymon Pollajuolo* był bliskim krewnym dwóch poprzednich. Odznaczył się w architekturze, znany pod nazwą „Cronaca“. Imię jego „Szymon“ niewłaściwie nadane zostało wyżej (str. 79) *Piotrowi*.

skzańskich: zachodziły wypadki, które trzeba było bezpośrednio własnym ich odbiciem w sztuce uświetniać. Lecz nawet i wtedy, gdy dołączymy mitologię, allegoryę, ilustrowanie rękopismów świętych i świeckich, pod koniec stulecia silnie rozwinięte, to jeszcze przewaga po stronie tematów religijnych będzie niezmiernie wielką, jeszcze spostrzeżemy, że duch owego naturalizmu w szaty religijności przyoblekać się musiał—aby się podobać. I podobał się istotnie i dziś jeszcze oczy nasze, a niekiedy i dusze sobie zjednywa. — Nie można mijać tych utworów bez zatrzymania się przy nich, bez wrażenia. Twórcy ich posiadają silne uczucie piękna zjawiskowego, prawie wszyscy spokojni, łagodni, słodko uśmiechnięci w dziełach swych występują; łączy ich rzewna nie zadowolenia z bytem ogólnym, do którego sami w życiu należeli, którego rozkosze z własnego doświadczenia odczuwają. Idą po poziomie własnego życia—ale idą wdzięcznie, z urokiem serc czystych, szczęśliwych, poprzestających na tem, co posiadają.—Niekiedy jednak wzbijają się wyżej—szczególniej we freskach, które samą pomnikową, wieczystą niejako formą swoją dopominały się i pomnikowych treści. Ilość jednak takich utworów jest bardzo mała i w ogóle artyzm florencki szedł dołem, górne drogi zostawiając dla geniuszów XVI w. Przecięciowo powiedzieć można, że pod względem pomysłów wyżej stała szkoła Giotta. Obrazy są głównie a tempera i olejnymi farbami na tavolach lub płótnie malowane; freski wszakże w znacznej występują ilości. Scharakteryzowane tu malarstwo uprawiali: **Filippo Lippi (Fra Filippo)**. Data urodzenia niepewna, cofaną bywa po rok 1412, lecz, o ile z okoliczności życia widać, znacznie późniejszą być musi. Lippi był sierotą przygarbnietym przez zakonników jednego z klasztorów Florencyi; zakonnicy kierowali go na mnicha i stąd jego nazwa „Fra Filippo“. Pociąg do malarstwa rozwinął się w nim bardzo wczesnie: chłopiec wymykał się z klasztoru i nieraz dni całe spędzał na oglądaniu malowideł zapełniających świątynie jego rodzinnego miasta. Przywiązał się szczególnie do fresków Masaccia i otrzymawszy od jakiegoś miłosiernego artysty pierwsze początki — sam się później na wzorach Masaccia wykształcił. Malarstwo jego jednak niema charakteru, jakiśmy uwydatnili mówiąc o freskach w del Carmine. Masaccio jest poważny, idealny, myślący; Lippi przeciwnie uśmiechnięty, realistyczny, bez myśli rzucający się w rwący potok życia. Z Masaccia wziął Lippi uszlachetnioną, zadaniom sztuki odpowiadającą formę — i w tem się zależność jego od wielkiego, już poznanego, artysty przejawia. Życie Lippiego jest jednym romansem pełnym przygód i nadzwyczajności. Przed dwudziestym jeszcze rokiem życia opuścił Filip klasztor i zamknął się do Ankony. Tułał się na poboże Adryatyku, dopóki mu pewnego dnia korsarze afrykańscy nie dali bezpłatnej żeglugi przez morze śródziemne do Berberyi. Talent uwolnił go stąd po półtorarocznem więzieniu: Lippi zrobił portret najstarszego barbarzyńcy z taką wiernością, że nietylko wolność lecz i pieniądze na drogę otrzymał. — Powróciwszy do Florencyi zajął się pracą, ale więcej jeszcze miłością i życiem wesolem.—Kuzna, ojciec Wawrzyńca Wspaniałego, kazał go zamknąć—aby czasu marnie nie trawił a żył więcej dla sztuki niż dla siebie: Lippi zrobił sobie sznur z przescieradeł i wyslizgnął się z pod przemożnej opieki. W roku 1468 malując w Prato u zakonnicy, poznał piękną Lukrecyę Butti i uprowadził ją z klasztoru. Trzeba było uciekać z tą zdobyczą daleko. Lippi zapędził się aż do Neapolu, był potem w Padwie—pro-

wadząc życie koczujące, zatrute groźbą zemsty rodzinnej. W wielu jego obrazach Madonna jest portretowaną ową Lukrecyą; rysy piękne mogły rzeczywiście obudzić namiętność, która w tak gwałtownych przejawiała się formach. W r. 1469, przebywając w Spoleto, artysta zmarł nagle. Mówiono, że go dosięgnęła zemsta rodziny Buttich, którzy postarali się o zadanie mu trucizny. Podobno także dawne rachunki były już załatwione, a Lippi przeniewierając się Lukrecyi, zaciągnął nowe długi, które śmiercią zapłacić musiał. Jestto jeden z najbardziej burzliwych żywotów artystycznych, które w ogóle nie odznaczają się spokojem.

Lippi malował obrazy *a tempera* i freski. Pierwsze znajdują się głównie we Florencyi: w akademii, w dwóch galeriach publicznych, w pałacu Corsini.—Są także w Prato; za granicami Włoch, bardzo mało autentycznych (Luwr). Freski zostawił Lippi w Prato pod Florencyą i w Spoleto; przy tych ostatnich śmierć go zaskoczyła. Wyższe są wcześniejsze. Wyobrażają one *Sceny z życia ŚŚ. Jana Chrzciciela i Szczepana*. Napotkać w nich można szczegóły bardzo piękne. W absydzie chóru katedralnego w Spoleto przedstawił artysta kilka wydarzeń z życia Matki Boskiej, oraz *Koronację* na półkuli sklepieniu. Ten sam przedmiot z całą naiwnością wyobraził Lippi w jednym ze swych malowideł sopra tavola, jako wydarzenie odbywające się na ziemi, w najzupełniejszych warunkach życia ziemskiego. Fakt ten wymownie popiera powyższą charakterystykę.

Burekhardt zwraca uwagę na budowę czaszki nadzwyczajnie rozszerzanej w górze; dla określenia jej używa wyrazu „Stierkopf“. O zarysowywaniu uszu, właściwem Lippiemu starszemu, wspomniano już wyżej (1).

Sandro Botticelli, właściwie **Aleksander Filipepi** (ur. 1447) Florentczyk, był wraz z *Pesellinem* i *Fra Diamante* uczniem Lippiego starszego. Dwaj jego współuczniowie są bez znaczenia, on wybił się na wierzch. Idzie śladem nauczyciela, równie jak on stara się być powabnym, łagodnym, uśmiechniętym do życia—w spokojnych wyobrażeniach postaci i idealnych scen religijnych. Jego Madonny odznaczają się wdziękiem; najlepsze w Uffizjach. W obrazach opowiadających, we freskach — widać więcej energii, śmielsze ruchy, a mniej staranne wykonanie. Botticelli na wezwanie Sykstusa IV objął kierunek prac al fresco w kaplicy wzniesionej przez tego papieża. Z pomiędzy dwunastu malowideł dawniejszych, zdobiących przybytek modlitwy i sztuki, trzy są pędzla samego kierownika: *Mojżesz w Egipcie*; *Ukaranie Datana, Abirama i synów Arona*; oraz *Kuszenie Chrystusa przez czarta*; nadto dwadzieścia ośm postaci papieży świętych.—Z fresków tych za najlepszy uważają *Ukaranie*. Botticelli zajmował się symboliką i allegoryą; okazy z tego rodzaju malarstwa widzieć można w Uffizjach. W tym samym rodzaju skomponowane są miedzioryty do wydania Dantego z roku 1481. W sposobie Botticellego i prawdopodobnie przez niego samego wykonane zostały rysunki do przechowywanego w Watykanie rękopismu Arystotelesa „O zwierzętach“. Pod koniec życia artysta sam zajmował się rytownictwem. Botticelli obok Piera di Cosimo, lubo nieco później, występuje ze sztuką mitologiczną. Chwalona jest jego *Wenus Amfitryte* w Uffizjach. Jemu przypisują portret

(1) Ob. wyżej str. 28.

Pięknej Simonetty, w pałacu Pitti; w ostatnich czasach jednak wiara w to autorstwo zachwiana została. — Tavole Botticellego znajdują się głównie w galeryach Florencyi; najbogatsze w tym względzie są Uffizji. Piza posiada także obrazy Filipepiego. Z niemieckich galeryi najliczniejsze okazy malarstwa Botticellego mieści w sobie M. Berlińskie. Data śmierci naznaczoną jest na rok 1510 lub 1515.

Filippino Lippi (ur. około 1460 w Prato), był synem Fra Filippa i porwanej przez niego Lukrecyi. Ojciec odumarł go bardzo młodo i nie mógł być sam jego nauczycielem. Rola ta dostała się Botticellemu, który poduczyszony Lippiego, wziął go ze sobą do Rzymu. Filippino jest podobnym do ojca swego, wszelako mniej posiada od niego tej gorączki życia, która każe zapominać o tem, że każdy przedmiot religijny wymaga religijnego też przejęcia się i przedstawienia. Więcej w nim dostrzedz można powagi w kompozycyi, za to mniej poczucia harmonii ogólnej. Pędzel syna nie tyle jest wprawnym i delikatnym ile ojca. W ogóle jednak różnica między nimi nie wielka, a tylko Botticelli wydaje się niższym od Filippina pod względem polotu artystycznego. Zdania o wartości dzieł Lippiego młodszego są dość podzielone. Stendhal uważa syna za niegodnego spadkobiercę imienia, jakie ojciec wyrobił sobie w historii sztuki. Przedmioty malarstwa Filippina są takie same jak i obierane przez Fra Filippa. Syn malował więcej al fresco. Co do fresków za najwcześniejsze a zarazem najlepsze uważanych (Burekhardt), w kaplicy Brancaccich, panuje wątpliwość o ile je artysta według własnych pomysłów wykonał, a o ile miał gotowe rysunki Masaccia. Odwołując się do tego, cośmy o wielkim poprzedniku Lippiego powiedzieli, wspomniemy tutaj, że za dzieła pędzla Lippiego, według kartonów Masaccia wykonane, uważają niektórzy *Pawła odwiedzającego Piotra w więzieniu* i *Uwolnienie Piotra*. *Ukrzyżowanie Piotra* ma być całkowicie rysowane i malowane przez artystę, o którym tu mowa. Powiedzieliśmy przy Masacciu, że *Wskreszenie syna królewskiego*, dokończone zostało przez Filippina. W S. M. Novella, w kaplicy Strozziach opowiedział Lippi młodszy *Cuda Świętych Jana i Filipa*; w kościele Sopra Minerva w Rzymie wyobraził we fresku *Ś. Tomasza w chwale* — praca to niższa od innych. — Tavole Filippina znajdują się głównie we Florencyi, najlepsza w dawnym Opactwie (Badia), przedstawia *Ś. Bernarda w obec Matki Boskiej* — kompozycya charakterystyczna z bogatemi planami dalszemi. Obrazy Lippiego młodszego przypisywane bywają jego uczniowi *Raffaellino del Garbo* (1476—1524), który naśladował zrazu swego nauczyciela, następnie Rafaela i innych malarzy XVI wieku i wykonywał z wielką starannością i wdziękiem dzieła w małych formatach. Pod koniec życia, obciążony liczną rodziną, zaniedbał się i tworzył malowidła bez wartości.

Filippino Lippi zmarł w roku 1504 lub 5.

Andrea Verrocchio, złotnik, rzeźbiarz i malarz, urodzony we Florencyi w r. 1432, zajmował się głównie dobieraniem i odtwarzaniem czystych form ciała ludzkiego i przeważnie też działalność swą na polu rzeźby objawił. Najwięcej jego posągów i grup odlanych jest z brązu. We Florencyi odznaczają się: *Dawid w Bargello*, *Geniuszek z rybą* w Palazzo Vecchio i *Chrystus w Or. S. Michele*. Wenecya posiada największy utwór rzeźbiarski Verrocchia: *Posąg konny Kondotiera Colleone*, którego sam nie dokończył, straciwszy wiele czasu na przygotowania i nieporozumienia z rządem republiki. Verrocchio

robił wiele nagrobków we Florencyi i innych miejscowościach. Malarstwu oddał się Verrocchio w dojrzałych już latach życia, a otworzywszy pracownię wkrótce ją zamknął i sztukę w niej uprawianą porzucił, gdy się ujrzał prześcigniętym daleko przez ucznia swego *Leonarda da Vinci*. W akademii florenckiej znajduje się *Chrzest Chrystusa*, na którym anioł malowany jest przez Leonarda; ten anioł miał właśnie zniechęcić artystę do malarstwa.—Znaczenie Verrocchia jest większe w rzeźbie niż w sztuce oddawania zjawisk za pomocą kształtów i barw. Naturalistyczny kierunek sztuki florenckiej silniej niż w innych artystach w Verrocchii się przebija, a w anatomicznych wysiłkach zatracą się godność sztuki. Podczas pobytu swego w Rzymie, dokąd udał się dla dopełnienia odlewów srebrnych do kaplicy Sykstyńskiej—zabrał Andrea znajomość z antykami, co oczywiście bez wpływu na umiejętność modelowania kształtów pozostać nie mogło. Dodatnią stroną artyzmu Verrocchia są wdzięczne głowy kobiece. Obrazy jego należą do rzadkości, wiarogodnych jest bardzo mało; fresków wcale niema.—Verrocchio zmarł w Wenecyi w r. 1488. Oprócz Leonarda miał jeszcze za ucznia *Perugina* i *Wawrzyńca (Lorenzo) di Credi* (1454—1513), dość wziętego malarza ze szkoły toskańskiej. Poświęcał się muzyce.

Domenico Ghirlandajo di Currado di Dozzo Bigordi (ur. w 1449 lub 51, zm. w 1498), jest najlepszym z malarzy rodzajowych włoskiego Quattrocento we Florencyi. Szczególniej we freskach talent jego wzbija się ponad inne, jakkolwiek i tu na wysokości malarstwa prawdziwie pomnikowego nie staje. Jestto artysta samodzielny, pracuje nad udoskonaleniem artyzmu i gdyby nie więcej nie zrobił nad wzbogacenie sztuki prawdą perspektywy powietrznej, miałby już prawo do poczesnego miejsca w panteonie artystów włoskich.—Ojciec jego będąc złotnikiem wyrabiał dla kobiet Florencyi girlandy, które tak się podobaly, iż twórcy ich dano nazwę „ghirlandajo“ albo „grilandajo“; nazwa ta z ojca przeszła na syna.—Nauczycielem Dominika był *Alesso Baldovinetti* (1422—1499), po którym został fresk w Annunziata we Florencyi. Nie bez wpływu na wyrobienie młodocianego talentu pozostały dzieła Rossellego i Lippięgo. Ghirlandajo należy do najpracowitszych malarzy; znaczna liczba wytworzonych przez niego fresków pracowitości tej dowodzi. Rozgłos, jaki pozyskały pierwsze prace Dominika w Ognissanti we Florencyi, otworzył mu progi Watykanu. W kaplicy Sykstyńskiej pracował Ghirlandajo wspólnie z innymi malarzami florenckimi, Z dwóch fresków: *Powołanie Piotra i Andrzeja do apostołstwa* i *Zmartwychwstanie Chrystusa* pierwszy posiada wysoką wartość. W Rzymie, w kościele sopra Minerva, wymalował Dominik freski z życia *Ś. Jana*, *Ś. Chrzcziciela* i *M. Boskiej*, z których dziś już niema śladu. Po powrocie do Florencyi przyozdobił najpierwej kościół i klasztor Ognissanti. Tu są jeszcze jego: *Wieczera Pańska* (w refektarzu), i *Ś. Heronim*; *Ś. Jerzy* uległ zniszczeniu. Z roku 1485 pochodzą freski w S. Trinita we Florencyi, opowiadające *Legendę o Świętym Franciszku*. Malował je Ghirlandajo przy pomocy uczniów, stopień ich wykończenia nie jest zatem jednostajny; utrzymały się dość dobrze. W nich bardzo wyraźnie poznać się już daje skłonność artyzmu Ghirlandaja do portretowania współczesności; w portretach tych żyje cząstka przeszłości Florencyi.—Nieoznaczony jest czas powstania *Fresków w kollegiacie w S. Gimignano*. Wyobrazają one sceny z życia S. Finy i pojedyncze postacie Proroków i Ewangelistów. Na lata 1485—1490 przypada najważniejsza praca Curradięgo al

fresco: *Sceny z życia Matki Boskiej, Ś. Jana Chrzciciela i innych Świętych* w S. Maria Novella, w chórze kościelnym. Znajduje się tu między innymi i *Rzeź niewiniątek*, (wspomniana w II T. tego dzieła). Charakter ogólny fresków w S. M. Novella stawia je w jednym rzędzie z utworami w S. Trinita. Wartość wszakże czysto malarska jest wyższa. Artysta udoskonalając ciągle koloryt miał kilka lat czasu na spotęgowanie sił swoich i zasobniejszy już w działacze artystyczne do pracy przystępował.—W katedrze pizańskiej nad głównym ołtarzem ustawił Ghirlandajo w roku 1494 sześć rzędów aniołów; fresk ten doznał na sobie nienawistnego działania czasu. Freski Ghirlandaja znajdują się jeszcze w S. Croce ⁽¹⁾, w S. Marco (powtórzenie z Ognissanti), w pałacu Signorii, w S. Niccolo—we Florency; w okolicach zaś miasta w Casa Macherelli i w Settimo. Burekhardt stawia domniemanie, że może fresk wyobrażający *Pietę* w murze miejskim, niedaleko od bramy S. Frediano, jest dziełem Ghirlandaja.

Tavole Ghirlandaja w dość znacznej ilości napotykają się nietylko w samych Włoszech, ale i w galeryach europejskich. Wszystkie, o ile nie są portretami, mają osnowę religijną. Najwyżej ceniony jest *Hold pasterzy* w akademii florenckiej; godne widzenia obrazy w Rimini, w Pinakotece mnichowskiej, w M. Berlińskim i w National-Gallery.

Oprócz malarstwa zwykłego Ghirlandajo uprawiał jeszcze i mozaikowe. Działalność jego w tym zakresie rozwija się dopiero około roku 1490. Pochop pierwszy mógł wyjść jeszcze od nauczyciela, o którym wiemy, że robił mozaiki. W skutek wielkiej powolności robót, długiego czasu z samej istoty swojej wymagających, w skutek nieprzyjaznych okoliczności, artysta zostawił po sobie bardzo mało prac mozaikowych. Miał przyozdabiać S. M. del fiore, otrzymał zamówienie do katedry sieńskiej; ale działalność jego przeciął skon Wawrzyńca Wspaniałego, który głównie roboty popierał. Nad jednym z bocznych wejść do S. Maria del fiore utrzymało się dobre *Zwiastowanie*. Ghirlandajo wysoko stawiał malarstwo mozaikowe dla jego niespożytości. Jak Michał Anioł nadawał wyłączny przywilej freskom, tak Ghirlandajo za jedynie pomnikową sztukę uważał mozaiki.

Śmierć zaskoczyła artystę niespodziewanie podczas zarazy, jaka panowała we Florency w roku 1498. Ghirlandajo miał właśnie przed sobą wykonanie większych prac dla kościołów katedralnych w Sienie i Pizie.

W działalności Ghirlandaja trzy wybitne punkta zasługi jego artystycznej stwierdzić należy: udoskonalenie perspektywy powietrznej; umiejętność portretowania—z szerokim zastosowaniem, nietylko we freskach (szczególniej w S. M. Novella i w Trinita) ⁽²⁾, ale

⁽²⁾ Przygoda z życia S. Paulina w kościele S. Croce dziś już nie istnieje; karton do fresku *Wniebowzięcia*, który się utrzymał w całości, jest dziełem samego Ghirlandaja, wykonał go tylko farbami na murze, uczeń jego Sebastiano Mainardi.

⁽¹⁾ Ghirlandajo malował, według ustalonego mniemania, podobiznę Kopernika podczas pobytu jego we Włoszech w latach 1496 - 1500. Portret Kopernika znajduje się w zbiorze portretów znakomitości w Uffizjach.

i w osobnych tavolach i wreszcie wyrugowanie złota, którem przeładowywano malowidła jeszcze w XV wieku.

Pracownia Ghirlandaja we Florencyi używała wielkiej wziętości. Śpieszyła do niej młodzież, nietylko z samego grodu i okolic, lecz i ze stron dalszych i mało jest artystów którzyby wpływ swój nauczycielski tak szeroko jak Bigordi rozpostarli. Uczniowie bywali mu pomocnikami w pracy i z tego względu nierozłącznymi od niego się wydają. Dwaj tu szczególnie zasługują na uwagę: *Bastiano Mainardi z S. Gimignano*, szwagier artysty i Florentczyk *Francesco Granacci* (1477—1544). Od Dominika uczyli się malarstwa dwaj jego bracia *Dawid* i *Benedykt*, oraz pobierał początki syn *Rudolf Ghirlandajo* (ur. 1482, wr. 1534 jeszcze przy życiu), z początku dość dobry artysta, później rzemieślnik. Jako uczniów Dominika, prócz powyższych, wymienić wypada *Jakóba del Tedesco* i *Franciszka* zwanego *l'Indaco*, obaj odgrywali pomocnicze role w pracach Renesansu, przy potęgach Rafaela i Michała Anioła. W roku 1488 weszło do pracowni Ghirlandaja na naukę trzynastoletnie dziecię, które miało większym od innych splendorem okryć imię Ghirlandaja jako przewodnika młodzieży na pracowitych, a nieraz ciernistych drogach sztuki: dziecięciem tem był Buonarrotti (1).

Za przykładem Florencyi poszła **Siena** i przejęła się realizmem — ale odtwarzała go nieestetycznie, bez żadnych warunków piękna, choćby tylko do rysunku i barwy ograniczonego. Dawna uczuciowość jeszcze się jak płomyk gasnącego kagańca przejawia, lecz niema już własnego charakteru i uważać się każe za proste niedołęztwo do przedstawiania czynu, rozumu i energii. Wielki rozwój Florencyi odjął udzielną artystyczną Sienie. Sztuka była wprawdzie uprawianą, żadne jednak nazwisko nie zasłużyło sobie na przychylnie wspomnienie. Najgłośniejszym jest *Matteo di Giovanni*. Życie tego artysty ustanawiane bywa na lata 1435—1495; obrazy znajdują się w Sienie: w katedrze, u Ś. Dominika, w S. M. della Neve. Matteo znany jest jako twórca *Rzezi niewiniątek w Betleem*, którą wymalował w trzech okazach (w Sienie i Neapolu); obraz ten był dla obfitości przedstawionych w nim ciał ludzkich słynnym w swej epoce; odrysowany przez Agincourta (2).

(1) Ob. T. II M. S. E. str. 4. Należy sprostować pomyloną tam datę śmierci Ghirlandaja 1495 na 1498, oraz wzmiankę o wczesnym skonie Granacciego, współucznia i młodego przyjaciela Michała Anioła.

(2) W Toskanii wykształcił się *Lorenzo da Viterbo* malarz z drugiej połowy XV w. W mieście rodzinnem zostawił on po sobie wcale udatne freski, w których rysunku czuć wpływ Masaccia, w kompozycji zaś — Florentczyków.

W północnych Włoszech w XV w. najpiękniej zakwitła sztuka w Padwie, rozszerzając wpływ swój na Wenecję, Ferrarę i Bolonię, ku zachodowi zaś na pracownię lombardzkie, które niewłaściwie byłoby w owym już wieku pod zbiorową nazwą szkoły lombardzkiej w jedną całość łączyć. Ruch postępowy rozpoczyna się od Squarcionego; w samej Padwie przechodzi na Mantegnę, w Bolonii na Francię. Oni dwaj obok Squarcionego najważniejsze zajmują stanowiska w historii sztuki uprawianej w tamtych stronach. Zoppo, Costa i inni podrzędne mają znaczenie. Pamiętać trzeba, że pomiędzy Padwą, Ferrarą i Bolonią następowała ciągła wymiana prac i myśli artystycznych, tak, iż właściwych szkół, t. j. odrębnych systematów pięknotwórstwa, niema dopóty, dopóki nowy nie wstąpił żywioł w artyzm zaszczerpiony przez Squarcionego. Tym żywiołem jest uduchowanie postaci ludzkich, zjawiające się około roku 1490, w działalności Francii. Squarcione uczynić chciał malarstwo sztuką form żywych, dokładnych i pięknych; tę wolę jego spełnił Mantegna, przechylając się więcej na stronę prawdy niż piękna. Francja poszedł dalej i z formą usiłował połączyć ducha. Jest on mniej samodzielnym, mniej silnym i pomimo dążności swojej, mniej do duszy przemawiającym od Mantegny.

Squarcione Francesco (1394—1474), młodość poświęcił na podróże, w których zbierał zabytki rzeźb starożytnych, zdejmując rysunki z tych, których zabrać nie mógł. Był w Grecji; zwiedził wiele ziem włoskich. Nie mógł znać antyków najlepszych, które dopiero w samym końcu XV w. z nasypów i rumowisk wychylać się zaczęły, jednak z bogatym zbiorem wrócił do rodzinnej Padwy i założył tu teoretyczną szkołę malarstwa. Wyszło z niej stu trzydziestu sześciu malarzy północno-włoskich. Szkoła istniała do ostatniego dziesięciolecia XV wieku. Następczynią jej była akademia Leonarda da Vinci w Mediolanie.—Mimo całej niechęci i lekceważenia, jakie ściąga na siebie ta akademicka działalność Squarcionego, nie można zamykać oczu na jej doniosłość. Chociażby przez nią tylko wykształcił się Mantegna, to i tak jeszcze Squarcione nie byłby bez zasługi dla malarstwa we Włoszech.—Sam wiele ucząc, mało malował: pomysły swoje i kompozycje kazał wykonywać uczniom. Obrazy Squarcionego są bardzo rzadkie. Dwa znajdują się w Padwie, jeden w Dreźnie. Zarzucają im sztywność w zarysach—skutek wyłącznego studyowania rzeźby.

Andrea Mantegna. Wiemy już, że go uczył Squarcione. Mantegna posiada wiele energii w przedstawianiu życia i charakteru, atoli bez głębszego duchowego wyrazu. W pomysły obfity, — obok przedmiotów religijnych obiera allegoryczne. W kompozycji nie zawsze ład utrzymać umie i nadmiarem ją szczegółów ornamentacyjnych przesyca. Rysunkowi jego zarzucają szorstkość, kolorystowi brak wdzięku; nie trzeba jednak zestawiać Mantegny z Michałem Aniołem, ani z Correggiem: należy go brać w epoce w której żył, z epoką tą nierozdzielnie. Mantegna jest najlepszym artystą na północy przed Leonardem da Vinci i Lanzi podobny sąd o nim wydając, w niczem nie uwłacza prawdzie. Malarstwo jego obudza zajęcie, zatrzymuje przy sobie, podnieca myśl krytyczną. Mantegny nie można mijać obojętnie. Zresztą obrazy jego późniejsze nie mają wad, jakie dostrzegamy w pierwotnych; nie tracąc siły charakterystycznej zyskują wdzięk. Mantegna malował freski, obrazy a tempera, farbami olejnymi i wodnymi, na drzewie i płótnie, rysował i ryl

na miedzi. — Utwory jego osnuwane są bądź na historii starożytnej i mitologii, bądź na wypadkach współczesnych, bądź na podaniach religijnych — są wreszcie i samoistne pomysły czerpane wprost z życia. W obrazach małych rozmiarów panuje nadzwyczajna staranność wykończenia.

Freski Mantegny znajdowały się: w Mantui w dawnym pałacu Gonzagów, dzisiejszym archiwum — *Obrazy z życia Ludwika Gonzagi* z mitologicznymi postaciami na plafonach; w Padwie, w Eremitani, główne dzieło religijne artysty, szereg fresków opowiadających *Przypadki ŚŚ. Jakóba i Krzysztofa*; wreszcie w Rzymie, w kaplicy watykańskiej Innocentego VIII. Z tych pierwsze są mocno podniszczone. Freski w pałacu Doria w Rzymie nie wydają się wiarogodną pracą Mantegny. Artysty temu przypisują wiele malowideł szczególniejszej tabeli i ram, które robione były albo przez jego dwóch synów, albo przez współuczniów, nawet przez obcych zupełnie malarzy z Padwy i Ferrary. — W malowaniu fresków padewskich pomocnikami byli Mantegny współuczniowie. Po freskach największym dziełem jest *Pochód tryumfalny Cezara* w szeregu obrazów wykonanych farbami wodnymi na płótnie. Pozostałość ta przechowywana w Hampton-Court, doznała srogiego nadwerżenia przez czas. Najlepsze autentyczne obrazy Mantegny znajdują się w galeriach północno-włoskich: Turynie, Medyolanie, Bergamo, Weronie; zasługują jeszcze na uwagę okazy Uffizjów, Muzeum Neapolitańskiego, Luwru i M. Berlińskiego. W katalogach nazwisko Mantegny zapewnia niejedną kartę, lecz liczba dzieł, co do których niema żadnej wątpliwości, jest poza granicami Włoch szczupłą.

Mantegna urodził się w Padwie w roku 1430 lub 31. W dzieciństwie był podobno pastuszkim. Wyszedłszy z pracowni Squarcionego zawiązał bliższe stosunki ze starym Bellinim i w następstwie pojął córkę jego za żonę. To poróżniło go z nauczycielem, który będąc współzawodnikiem Belliniego, w związku tak bliskim dojrzał dla siebie objaw nieprzyjaźni. Mantegna musiał znosić niechęć Squarcionego, który surowo obraży jego sądził i psuł mu opinię. Pomimo tego artysta wyrobił sobie imię rozgłośnie, tak, iż sławę samego zazdrośnika przyćmił. Przyjęty na dwór Gonzagów, doznawał ich poparcia aż do śmierci. W roku 1488 na wezwanie Innocentego VIII pojechał do Rzymu, wykonał freski, o których było wyżej, oraz wiele tabel. W roku 1490 do Mantui powrócił. Zwiedzał miasta północno-włoskie, każdemu coś zostawiając. Zmarł w późnym wieku w Mantui r. 1506.

Francesco Francia (1450—1517 lub 8) Bolończyk i główny przedstawiciel tamtejszego malarstwa. Był z początku złotnikiem i medalierem przy mennicy bolońskiej; późno wziął się do pędzla, jednakże przy staranności i wrodzonym poczuciu piękna daleko zaszedł. Sztuka jego stoi pośrodku między Padwą, Ferrarą, Weroną, a Umbryą. Takie jej stanowisko wynika ze stosunków życiowych i artystycznych tak z Wawrzyńcem Costa jak i Peruginem. Francia pędził życie spokojne, wyłącznie sztuce oddane. Zawód jego malarzski rozpoczyna się dopiero około roku 1485. Głównymi pracami są płótna i tavole, występujące dziś przeważnie po kościołach i zbiorach Bolonii. Znajdują się także w Turynie, Ferrarze, Parmie, Rzymie. Z galerii poza-włoskich najlepszymi malowidłami Francii pochwalic się mogą Belweder wiedeński i Pinakoteka mnichowska: obie posiadają Madonny rzadkiej uczuciowej piękności. — Francia nie uprawiał innego malarstwa prócz reli-

gijnego. W rodzaju też religijnym jest jedyna jego praca *al fresco*: dwa obrazy u Ś. Cecylii w Bolonii, należące do szeregu fresków wykonanych przez całą szkołę. — Francia oddawał się miedziorytnictwu. — Składał przytem wiersze. Uczniami jego są: najpierw syn własny, *Jakób Francia (Raibolini)*, krewniak *Guilio Raibolini* i znany odtwórca dzieł Rafaelowskich w sztychu, przytem malarz *Marek Antoniusz Raimondi* nazywany „*Marcantonio*“ (niekiedy jeszcze z dodatkiem: *del Francia*)—urodzony w roku 1475, nie żył już w 1543 r.

Staraliśmy się już poprzednio (T. II str. 66—75) scharakteryzować malarstwo w **Wenecyi**, dając w krótkim rysie obraz jego pochodzenia historycznego. Znajdują się tam pewne dane, na podstawie których powziąć można ogólowe wyobrażenie o kolejach przebytych przez sztukę wenecką w XV wieku. Tu dodamy jeszcze kilka słów uzupełnienia. W wieku XIV działalność artystyczna ześrodkowuje się na wyspie Murano. W samym początku XV wieku występują z tłumu zapomnianych lub wcale nieznanymi pracownikami: *Jan, Antoni i Andrzej da Murano*. Ostatni z nich wtajemniczył w sztukę rodzinę *Vivarinich*, która mieszkała na wyspie, a raz wszedłszy na drogę pracy artystycznej wydała parę po sobie następujących pokoleń malarzy. Do licznej tej rodziny należą: *Jan Alamanus* (obrazy z r. 1440), współpracownik Antoniego z Murano, *Vivarini starszy Antoni* i dwaj młodsi *Bartłomiej* i *Ludwik*, sięgający do ostatnich lat XV wieku. Pomiędzy rokiem 1430 a 50 przybywają do zastępu malarzy pracujących w Wenecyi *Jakób Bellini* (1400—1470), jego mistrz *Gentile da Fubriano* wraz towarzyszem swoim *Pisanellem*. W środku stulecia żyje *Jacopo del fiore*, nauczyciel *Wiktora Carpaccio* „*Scarpazza*“ (1450—1522), który pracował już współcześnie z Tycyanem. W drugiej połowie stulecia obok *Vivarinich* młodszych, *Carpaccia*, *Belliniego Jakóba*, staje *Carlo Crivelli* (zm. w r. 1486 w Ascoli), oraz dwaj synowie *Jakóba*: *Jan* i *Gentile Bellini* (1426—1516 i 1421—1501). Na samym schyłku stulecia *Gianbellin* do pracowni swej przyjmuje dwóch uczniów: *Giorgionego* (*Giorgio Barbarelli*)⁽¹⁾ i *Tycyana*. W pierwszym sztuka się jeszcze łamie pomiędzy dawnym a nowym prądem; w Tycyanie jest już zupełnie nowożytną. Szkoła wenecka wcześniej i dokładniej od innych zaprowadziła u siebie farby olejne. *Antonello z Messyny* (urodz. około 1414, zmarł 1493), najpierwszą Wenecję obdarował odkryciem van Eycków; w Brugii był podobno w roku 1443, już po śmierci obu braci, do Wenecyi przybył około 1450. *Domenico Veneziano*, uważany za ofiarę zawiści *Andrzeja del Castagno*, był towarzyszem prac *Antonella*, pierwszym uczestnikiem nowej zdobyczy dla sztuki. Pomijamy wiele innych nazwisk, uwzględniając tylko najistotniejsze. — Wszyscy prawie malarze weneccy

(1) Wzmianki biograficzne o obu Bellinich synach *Jakóba*, oraz o *Giorgionem*--w objaśnieniach wstępnych do Tomu I M. S. E.

rodzili się i umierali w swoim mieście rodzinnem; wszyscy od początku okazywali pochop do odtwarzania rzeczywistości, którą się kiedyś upajać mieli; wszyscy zostawali choć nie bezpośrednio, to jeden przez drugiego, w stosunkach z Niemcami i Flandryą.—Doskonali się stopniowo pod wpływem Padwy. Siły ich szły na wytwarzanie obrazów ramowych, w wielkich nieraz rozmiarach, z treścią pod koniec wieku dopiero czysto świecką, do tego czasu zaś bez wyjątku prawie religijną. Fresk małą gra rolę w ich działalności. Chwyćwszy się farb olejnych, chcieli z ich pomocą najwyższego stopnia malowniczości osiągnąć. Pomimo całej wyrazowości, jaką umieli twarzom nadawać, sztuka ich była, i za Tycyana pozostała, przeważnie sztuką form na zmysły więcej niż na duszę działających.³

Ze szkoły weneckiej wyszedł **Antoni Solario (Zingaro)**, którego niewłaściwie założycielem szkoły neapolitańskiej mianują. Zingaro przebywał tylko i pracował w Neapolu i zostawił tam kilku uczniów, niezem się nieodzaczających. W klasztorze neapolitańskim S. Severino, pokazują dzieło Zingara: dwadzieścia fresków z życia *Świętego Benedykta*—utwory wysokiej wartości. O Solarim krąży romantyczne podanie, jakoby przez miłość dla córki Colantonia del fiore, kowalstwo swoje na malarstwo zamienił. Nauczycielem jego miał być niejaki *Lippo Dalmasio*. Wiarogodnych dzieł jego jest bardzo mało. Daty urodzenia i śmierci niewiadome. Działalność w drugiej połowie stulecia.

Wiemy już jaki charakter nosiła na sobie szkoła umbryjska. Wpływ doniosły na wyrobienie się tego charakteru, obok przyczyn miejscowych przypisaliśmy sztuce sienkiej. Znane nam już jest nazwisko *Mikołaja Alunno*, który na tradycjach Taddea ze Sieny oparł własną swoją działalność. Dzieła tego Mikołaja — urodzonego około 1440 w Fuligno, zmarłego w końcu stulecia XV lub początku XVI—znajdują się dziś rozproszone po Umbryi i należą do najlepszych zabytków sztuki XV wieku; daty ich powstania sięgają z jednej strony do r. 1458, z drugiej do 1499.—Uczniem Mikołaja Alunno, najwyższym malarzem ze szkoły umbryjskiej, uwieńczającym kierunek uczuciowy, jest: **Pietro Perugino** z ojca **Vannucci**, urodzony w Citta della Pieve, mieście umbryjskiem w r. 1446 (a nie 1440). Z łacińska artysta sam nazywał się „*Petrus de chastro (sic) plebis*“; „*Peruginus*“ oznacza przymiot zyskanego obywatelstwa w Perugii.—Z lat młodzieńczych, z czasu nauczycielskiej działalności Mikołaja, żadne obrazy po Peruginie nam nie pozostały; pędzel jego mógł wszakże przyjmować udział w malowaniu utworów nauczyciela pomiędzy r. 1465 i 1470 powstałych. Około tej ostatniej daty umieścićby można rok wywędrowania Piotra do Florencyi. Nie wystarczyło mu to, czego Perugia nauczyć go była w stanie: młodzieniec pospieszył do ówczesnej stolicy sztuki (1). Verrocchio nie dawno był zwrócił się do malarstwa; do jego pracowni zawitał dwudziestokilkuletni młodzieniec. Głównie chciał się nauczyć rysowania ciała ludzkiego, w czem Perugia najmniej pomocną mu być mogła, dbając więcej o duchowy wyraz swych postaci, niż o zewnętrzny ich, artystycznie doskonalszy, harmonijny i w szczególności bogaty przejaw. Artyści florency wyjeżdżający do Rzymu na

(1) Przedtem był jeszcze na nauce u Piotra Borghese.

wezwanie Sykstusa IV zabrali ze sobą i młodego umbryczyka. Tutaj w kaplicy Sykstyńskiej znajdują się trzy jego freski w stylu florenckim, nie pozwalające nawet odlegle odgadnąć przyszłego twórcy *Madonn tęsknych, uśmiechniętych na smutek* — napiętnowanych tym wdziękiem, który następnie w Rafaelu stał się niewypowiedzianą słodyczą duszy chrześcijańskiej. Kto znając tylko *Madonny* stanie przed freskami kaplicy Sykstyńskiej, ten w nich nie rozegna dzieł Perugina — i zdziwi się, gdy mu to później sam przewodnik powie. Trzy freski wyobrażają: *Mojżesza z Zeforą, Chrzest Chrystusa* i *Wręczenie Piotrowi kluczy od królestwa niebieskiego* — ostatni najlepszy, zajmuje stanowisko pośrednie pomiędzy sztuką Signorellego a Ghirlandaja. — W innych, późniejszych freskach swoich Perugino przypominał sobie jeszcze ów styl florencki, nabyty w gronie najpierwszych ówczesnych malarzy; nigdzie jednak tak czysto a silnie styl ten już nie wystąpił. Przy niedbałości, która znamionuje działalność artysty, ten styl przeważnie do wielkich opowiadań we freskach nadający się wymagał zbyt długiego czasu, zbyt głębokich a wytrwałych studiów, aby go sobie w zupełności i na stałe przyswoić było można. Perugino okazujący w całej działalności swojej coby to mógł zrobić, gdyby go wspierała staranność i cierpliwość, nie miał powołania do malarstwa opowiadającego, historycznego, które właśnie dwóch tych przedmiotów potrzebuje dla siebie od artysty. Zresztą malarstwo *al fresco* w całości pracy Perugina występuje w drugim i trzecim rzędzie.

W kaplicy Sykstyńskiej było jeszcze więcej fresków Perugina; te jednak zniszczeniu uległy. We Florencyi w Maddalena de' Pazzi znajduje się fresk *Chrystusa na krzyżu*, w epoce pomiędzy pracami w Watykanie a osiedleniem się w Perugii powstały. Dzieła z tej epoki są jeszcze rzadkie. Pełną działalność rozwija artysta dopiero w ostatnim dziesięcioleciu XV w. i pierwszych czterech lub pięciu latach wieku następnego. W tym piętnastoletnim przeciągu czasu Perugino osiedliwszy się w Perugii (około 1495) natworzył najlepsze swoje: *Madonny, Glorye, Zwiastowania, Ukrzyżowania* — w stylu niezem ani do wyższego, ani do niższego realistycznego kierunku sztuki florenckiej niepodobnym. Odznacza je uczuciowość tęsknego jakiegos rozmarzenia — pobożność ziemską zapruszona troską, odmienna od tej, jaką w swoich obrazach uwidamiał Fiesole. U Brata Błogosławionego wdzięk tkwi w radości dusz czystych, miłujących Boga i tą miłością rozpromienionych; u Perugina jest jakimś uczuciem biernego cierpienia, tłumionego myślą o Bogu. Pierwszy unosi się ponad ziemią, drugi o nią zaczepia skrzydłami. Nie wiemy, o ile Leonardo, współczesny u Verrocchia, lecz o lat kilka młodszy wpłynął na Vannucciego. Wpływ ten mógł być w zakresie techniki malarskiej dość wybitnym, ale i pod względem wyrazowym układ ust w *Madonnach* peruginowskich zdradza doznane oddziaływanie ze strony wielkiego Toskańczyka. Do obrazów, o których tu mówimy, Perugino niekiedy jeszcze w XVI wieku używał farb a tempera; koloryt w nich mdłym jest w ogóle, lecz niekiedy przy dobrej woli artysty świetnie jaśnieje. Pomysły w kompozycjach rzadko odznaczają się oryginalnością. Żywioł dramatyczny posiada tak mało w nich napięcia, że się nawet do grupowania nie wzbija. Postacie stoją jedna obok drugiej lub jedna nad drugą — (w *Gloryach*). Przykład szkoły florenckiej nie na długo starczył Peruginowi. Ciała w ogóle lepiej malowane niż przez kogokolwiek innego (poza Signorellim i Melozzem), mają na

sobie piętno nowożytne: są plastyczniejsze niż u innych Quattrocentystów. Wszelako i im także niezmierną krzywdę przynosi niedbałość, apatya jakaś w całym życiu artysty przejawiająca się. Draperye stanowią najmniej może dodatnią stronę artyzmu Vannucciego. — W ogóle widać w nim talent wielki na drodze do pierwszorzędnego artyzmu wstrzymany przez lenistwo duchowe.

Przez ostatnie dwadzieścia lat życia Perugino był więcej rzemieślnikiem niż artystą. Poszukiwano malowideł „z wyrazem“, urobił więc sobie Vannucci stały patron z wyrazu, jaki Madonnom swoim nadawał. — W tej epoce ostatniej żył bez powagi istotnej, bez interesu dla wielkiej sztuki rzymskiej, żył też i bez wiary. Vasari nazywa go ateuszem—był Perugino ateuszem na starość, to jest wtedy, kiedy w zwykłym trybie rzeczy wszystko w duszy człowieczej, po doznanych zawodach życia, do nieba się garnie. Rzemiosłowość łączyła się w jego talencie z niewiarą, która powodowała brak natchnień i ostatecznie sztukę z wyżyn jej ściągnąć musiała. Najcharakterystyczniejszym objawem działalności w ostatniej epoce Perugina jest *S. Sebastyan* robiony dla kościoła Ś-go Franciszka w Perugii.

Oprócz wyżej wspomnianych malował Perugino jeszcze freski w Collegio del Cambio w Perugii i w S. Francesco del Monte pod tem miastem, oba w r. 1500. Pierwsze dzieło utrzymało się na miejscu, drugie przeniesiono w ostatnich czasach do Pinakoteki miejscowej. W pierwszym mieszczą się *Sceny biblijne*, oraz pojedyncze postacie rzędami poustawiane: *Sybill, Proroków, Bohaterów*, nadto postacie allegoryczne; w drugim wyobraził artysta *Boże Narodzenie z holdem pasterzy*. W mieście rodzinnem Castello della Pieve wykonał Vannucci w r. 1503 lub 4 *Hold trzech króli*. Znajduje się nadto jeszcze al fresco jego *Pietà* w katedrze w Spello i *Postacie Świętych* w San-Severe, malowane już po śmierci Rafaela (w r. 1521).

Pozostałość artystyczna po Peruginie jest bardzo obfita. Wybrać z niej trzeba dzieła w rzetelnem artystycznym usposobieniu wykonane. Do takich należą: *Hold Dzieciątka* z Villa Albani (r. 1491); *Zdjęcie z krzyża* w gal. Pitti (r. 1495), *Zmartwychwstanie* w Watykanie, *Glorya* w Belwederze (r. 1493), *Ukazanie się M. Boskiej S. Bernardowi* w Monachium, *Tryptyk z Rodziną Świętą i dwoma archaniołami po bokach* w National-Gallery. Dzieła Perugina staranniej wykończone uchodziły czas długi i dziś jeszcze przy sprzyjających okolicznościach uchodzą za rafaelowskie. Wszystkie prawie obrazy z Perugii i okolic zebrane są teraz w tamtejszej Pinakotece.

Perugino do samej śmierci prawie nie wypuszczał pędzla z ręki. Przeżył o cztery lata Rafaela, którego już będąc pięćdziesięcioletnim mężem do pracowni swej w Perugii był przyjął jako trzynastoletniego młodzieniaszka. Stało się jednak, że drobna roślina hyzopu w cedr wspaniała wyrosła — i sędziwy nauczyciel uczniem swego ucznia stać się był powinien.

Stajemy u celu. Zamiarem naszym było przedstawienie tych głównych kolei, przez jakie przeszła sztuka malarstwa we Włoszech od zmierzchu barbarzyństwa do jasnego dnia odrodzenia. Ten dzień rozpałała dla niej trójca geniuszów, których działalność starano się poprzednio już zarysować.

Utrzymało się w kronikach zapyłonych podanie o niejakim Bartolommeo malarzu florenckim z pierwszej połowy XIII wieku—a więc z czasu, kiedy jeszcze sztuka łańcuchów bizantyńskich otrząsnąć z siebie nie zdołała. Ten Bartolommeo pracował w klasztorze przy kościele znanym dziś pod nazwą „Nunziata“. Męczył się i biedował i kroplistym zlewał potem nad obrazem Zwiastowania, który u niego mnisi zamówili. Chciał stworzyć arcydzieło—bo kochał Matkę Boską i nie rad był w niegodnej przedstawiać ją postaci. Pomysły przychodziły mu do głowy — ale żaden nie zadawalniał zacnego uczucia. Znużony walką z ideałem upornym, Bartolommeo zasnął nad malowidłem... a wtedy zestąpili z nieba aniołowie i sami wymalowali postać Najświętszej—oszczędzając artyście w ten sposób dalszej walki i wynagradzając go za wiarę i miłość...

W niespełna trzy wieki później tym aniołem przychodzącym w pomoc niedoleżącej dłoni artystycznej jest sam geniusz... Rafael ma takiego anioła pracującego—w samym sobie.—Sztuka odzyskuje tron, na jakim zasiadała przed wiekami w Grecyi.

KONIEC TEMU IV-go





ANDREAS SARTVS
FLORENTINVS





DANIEL CHODOWIECKI.



CLAUDE LORRAIN.





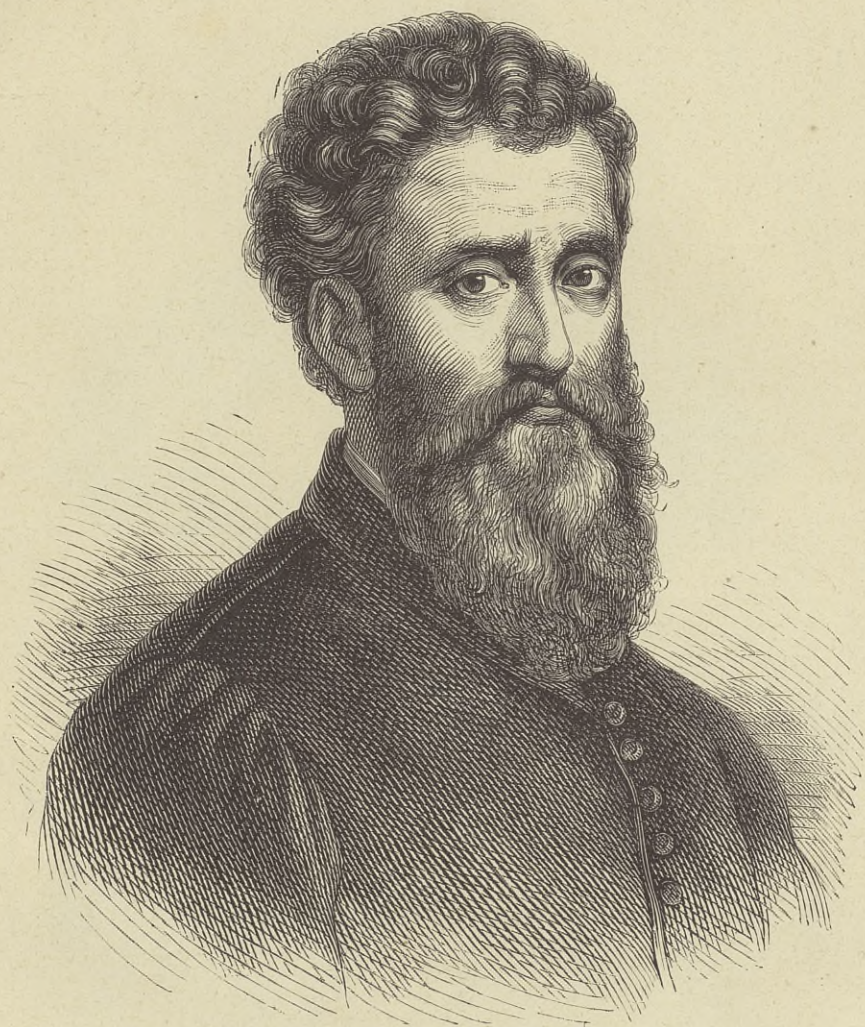
BRACIA VAN EYCK.



GIOTTO.



OTTOLD



Julio Romano

Julio romano





HANS HOLBEIN.



MASACCIO

la map





MURILLO.



WYDZIAŁ



~P E T R U S · P E R U G I N U S





raffaello Santi



S. 61



GIORGIO VASARI.

L № 000998 A



5/18

C e n a

zł 600, gr

DK wzór 217 „Prasa“ Bydg. 2336 51

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



IV-302045

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000348961