

P  
A  
N

11620

*J. Wielmożnemu Panu  
Prof. Dr. Karłowiczowi  
Twardowskemu*

**NOWSZE BADANIA** *u dowód  
wysokiego  
powrótami  
wewnętrzny auto*

**NAD WIEKIEM ŻŁOTYM**

**SZTUKI WŁOSKIEJ**

I ICH WARTOŚĆ DLA ESTETYKI

PRZEZ

11620

WITOLDA RUBCZYŃSKIEGO.



W KRAKOWIE,  
W KSIĘGARNI SPÓLKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.  
1893.

11620



Osobne odbicie z *Przeglądu Polskiego* z Października i Listopada 1892 r.

Nakładem Autora.

Połączone Biblioteki WFIS UW, IFiS PAN i PTF

**P.11620**



1901162000000

K  
18.12.98  
A. 999

W KRAKOWIE, W DRUKARNI »CZASU« FR. KLUCZYCKIEGO I SPÓŁKI  
pod zarządkiem Józefa Łakocińskiego.

H-118737

<http://rcin.org.pl>

11620

(Eugène Müntz: *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. T. II. *Italie. L'âge d'or*. Paris, 1890. — H. Wölfflin: *Die Jugendwerke des Michel Angelo*. München, 1891. — Hermann Bode: *Die italienischen Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1887. — Müller-Walde: *Leonardo da Vinci*. 1889, 1890 i nast. zeszyty. — A. Springer: *Raphael und Michel Angelo*. 2 Ausgabe. 1884. — A. Springer: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. 2 Ausgabe. 1886. — Eugène Müntz: *La vie et les oeuvres de Raphael*. (1 wydanie z r. 1878, 2-gie wyszło w r. 1884). — Crowe: *Raphael*. Deutsche Ausgabe. 1883. — Marco Minghetti: *Raphaello*. 1883).

## I.

Niesłuszne są skargi, które często słyszymy od ludzi, spragnionych wiedzy uniwersalnej i jednolitego poglądu na świat i motywujących tem swe żale na specjalizację i rozdrobnienie umiejętności dzisiejszych, jakoby to koniecznie miało prowadzić do zacieśnienia umysłu, do zamknięcia przed nim rozległych, podniosłych widnokręgów. Przeciwnie: w postępie nauk specjalnych można już stwierdzić to ciekawe, a bardzo pocieszające zjawisko, że one w miarę, jak wzrasta ich dokładność, jak od ogólnego opisu zjawisk poczynają docierać do podstawowych, elementarnych znamion najdrobniejszego faktu, zmuszone są napowrót uciekać się o pomoc do filozofii, do niedawna tak pogardzanej — bo bez pewnych zasad ogólnych, bez pewnych pojęć pomocniczych, wprost nawet metafizycznej natury (jak np. pojęcia energii i zarodków, przyczyn i warunków, organizacyi i substratu, ogółu i jednostek), nie pctrافیby swego gruntu ustalić, ani też

udzielić dalszym dociekaniom płodnych linii wytycznych. Nie trudno byłoby uwidocznic tę sytuację w większej części nauk przyrodniczych; nam jednak w tej chwili wypada tylko wziąć pod bliższą rozwagę doniosłość tego faktu dla umiejętności, badających cywilizacyjny rozwój człowieka, w szczególności zaś dla historii sztuki. Ażeby obraz tej strony rozwoju duchowego, którą ona podaje, mianowicie artystycznej twórczości, był kompletnym i przyczynowo, o ile się da, wyjaśnionym, muszą do rozpatrywania tej nauki wejść nie tylko rezultaty tworzenia, ale także i jego bliższe i dalsze czynniki, a więc warunki fizyczne i społeczne, nadewszystko zaś stany umysłowe i moralne, któremi się tłumaczy charakter artystycznych widzeń, pociągów i uczuć w danej epoce, a temsamem ich naturalny wylew, ich mniej lub więcej instynktowny wyraz w utworach owego peryodu, stają się zrozumiałymi. Otóż, przyglądając się nowszemu postępowi historii sztuki, dostrzeżemy, że w miarę, jak ta nauka od ogólnych rozgrupowań przedmiotu na okresy, style, szkoły, zaczęła przedostawać się drogą gruntownych monografij do zjawisk pojedynczych, jak pokusiła się śledzić krok za krokiem rozwój poszczególnych wybitnych osobistości, oddziaływanie jednych na drugie, ich stanowisko w ogólnej atmosferze moralnej i umysłowej, ich zachowanie się wobec tradycyi, o ile ono było samoistnem lub biernem, czysto negatywnem lub organicznie rozwijajacem—w miarę tego wszystkiego i dzięki temu, nauka ta stała się w znacznej części swych dochodzeń rodzajem zastosowanej psychologii, a więc dyscypliną w swych celach i drogach wielce zbliżoną do rozstrząsania filozoficznego. To zaś przekształcenie zaznaczyło się tem wyraźniej, że zakres objawów duchowych, który historia sztuki traktuje, jest dla urobienia sobie pojęcia o naturze duszy ludzkiej bardzo ważnym, że to czynne upodobanie we formach zjawisk, które duch ludzki objawia, gdy w odtworzone przez się podobizny tychże wnosi nastroje własne, a nawet żądania śmiałe, daje się być specyficznym wytworem jego i jakoby wyróżniającym przywilejem.

Cała też historia sztuki przedstawia jeden ciąg dobijają się o wyraz odpowiedni dla wezbranych jakąż szczególnie bogatą lub znaczącą treścią stanów duszy. Stany te jednak i wyrazy, już skutkiem społecznego pożycia i zachodzącej w niem wymiany myśli i uczuć, nie mogły pozostać czemś czysto indywidualnem i odosobnionem. Nawet kaprysy artystów, ich dziwaactwa lub maniery, nie dadzą się zazwyczaj wytłumaczyć samą organizacją osobistą ich ducha, ale czerpią w sposób naturalny najpoważniejszą część soków swych ze wspólnego gruntu moralnych przejść epoki, odzwierciedlają bardzo często jej stadya krytyczne. Cóż dopiero, gdy mowa o oddźwięku w znaczeniu dodatniem! Aby artystyczny wyraz wewnętrznych stanów znalazł w otoczeniu społecznem powodzenie i przeszedł do potomności jako rzecz cenna i trwała, potrzeba do tego dla formy zmysłowej wyrazu, łącznie z jego treścią, warunków ściśle przedmiotowych, niezależnych od czasu, miejsca i osoby. Nawet estetyk, tak hołdujący subiektywizmowi w sztuce, jak Véron, który mierzy wartość dzieł jej potęgą osobistości twórcy, z nich przezierającą, przyznaje wpływ natury tematów na mniej lub więcej bogaty i skomplikowany rozwój owej indywidualności, co powinna rozstrzygać jego zdaniem. Przedmiot, przedstawiający wiele stron ściśle ze sobą powiązanych i nawzajem oddziaływających, może ćwiczeniem spotęgować władze artysty, byle się nim żywo i do głębi przejął. Tu niemniej, jak w innych dziedzinach ludzkiej kultury, zasób energii duchowej rozszerza się do pewnych granic równoległe ze stawianemi mu zadaniami, jak naodwrot, zbyt nisko zakreślane cele, usypiają nawet wielkie talenta. W nowszej szczególnie cywilizacji, każdy wielki rozkwit sztuki nosi wyraźne ślady współdziałania tych przeciwległych sobie potęg: pierwiastku czysto podmiotowego, talentu, którego śmiała interwencya wymyka się z pod wszelkich przewidywań i obliczeń—i czysto przedmiotowego w odniesieniu do tworzącej jednostki czynnika, którym jest cały zasób idei, tematów, zagadnień ze sfery umysłowej i moralno-społecznej, wreszcie typów wymarzonych i upragnionych jako bohaterские i wybawcze, co wszystko

nurtuje w umysłach, wyobraźniach i uczuciach społeczeństwa wydającego sztukę, a im żywsze i szersze te fale, im więcej krzyżowań się i kombinacyj, tem lepiej dla postępu sprawy. Jestto owo słynne *milieu*, środowisko, czyli atmosfera duchowa, do której Taine zbytnią wagę przywiązuje, z niej niemal wyłącznie tłómacząc charakter dzieł sztuki. A tymczasem jestto tylko objaśnienie ułamkowe, i nie udziela pożądaných probierzy dla krytyki wartości estetycznej, nawet gdy obok tego środowiska przyznamy jakąś mistyczną opatrnościową misję talentom i geniuszom, wykonawcom zadań przeczutyh i przygotowanyh przez ogół. Wystarczy wejrzeć dokładniej w historię wielkikh epok artystycznych, żeby spostrzedz, że w kolejach każdego takiego pochodu dziejowego, główny nacisk usilowań spoczywa na wyrobieniu i wydoskonaleniu rzeczy, jakoby zawieszonej w pośrodku między owymi przeciwległymi działaczami i potęgami, tj. między jednostką i duchem społecznym, rzeczy, która ani nie jest czysto osobistą i podmiotową, jak talent każdy, ani czysto rzeczową, w oderwanych, ogólnych formułach dającą się zamknąć. Tą rzeczą są pewne zalety formy, t. j. pewna ich wszechstronna odpowiedniość dla zmysłów i umysłu, dla woli i dla uczuć, która wbrew wszystkim przychylnym i nieprzychylnym, na faktyczny rezultat składającym się potęgom, zachowuje swe prawa, zadania i cele własne niezależne. Są one konsekwencyą milezących, bo zrozumiałych przez się założeń, wśród których artystyczny utwór powstaje. Nawet bowiem i wtedy, gdy w nim nie widzimy po nad wpływ i wyraz duchowej treści artysty, gdy z obawy przed metafizyką nie dopuszczamy teoryj śmielszych o szczęśliwym zetknięciu ze światem idei wieczystych i usymbolizowaniu tychże, odpowiadającym porządkowi wszechrzeczy — nawet i wtedy musimy przyznać, że naturalnem dążeniem tego dzieła i jego racją bytu jest współudzielić się innym jednostkom w sposób jak najżywszy, najgłębszy i najszerszy, a nadto oprócz tego potrażenia strun uczuciowych, tego zrozumienia intuicyjnego, wymusić sobie u nich dla siebie uznanie przez ich sąd, że wyobrażenia i uczucia, które dały początek utworowi, zo-

stały wyrażone z całą prostotą, przejrzystością, siłą i bogactwem. Wszystkie te wymagania nie dotyczą już ani osobistości artysty, ani treści utworu, a właśnie ich spełnienie jest decydującem dla wartości estetycznej, nawet dla doniosłości dzieła, bo, gdy ono tylko do głębi umysłami i uczuciami wstrząsa, choćby tak działało wyłącznie przez formę swą, już i u twórcy i u przyjmującego wrażenie musi się mniej lub więcej bezwiednie pod tą skorupą formy nagromadzić cały nieskończony świat obudzanych przez nią idealnych przeżyć, tęsknot i porywów. Chyba nikt nie zaprzeczy, że wymagania te są miarodajnymi dla talentu i indywidualności artystycznej, odpowiednio do stopnia, w jakim zadośćuczyniono im — ale nie na odwrót, bo najpotężniejszy talent nie wykona przewrotu w ogólnej ludzkiej organizacji psychicznej, a tylko jego dary wrodzone z większą łatwością odpowiedzą tym żądaniom, wcielią je intuicyjnie bez mozolnego uświadamiania sobie ich jako prawideł oderwanych, każdy bowiem trud taki w dziele sztuki niszczy większą część owych pożądaných zalet formalnych, jak przejrzystość, prostota, siła. Tak pozostają one zawsze rodzajem rozumnej konieczności, ugruntowanej w naturze rzeczy wogóle, a specjalnie w naturze ducha ludzkiego, niedającej się ugiąć przez kaprys choćby jak wulkanicznej jednostkowej siły twórczej.

Historia każdego wielkiego rozkwitu sztuki oddaje tę znakomitą przysługę estetyce, że ją uczy, na jakich drogach, jakimi środkami, pod działaniem jakich potęg moralno-społecznych i umysłowych, wydoskonalały się owe zalety formalne, a następnie, dzięki im, energia osobistego wyrazu wzruszeń dostrajała się harmonijnie do ogólnych aspiracyj wieku, tak, że sam zapal twórców stał się symbolem faktu przedmiotowego: niespożytości celów społeczno-duchowych, które otoczyli aureolą swego geniuszu. Gdy to mówimy, zapewne każdy czytelnik dorozumiał się, że mamy tu na myśli *wiek złoty* sztuki włoskiej, który po dziś dzień z oddalenia 400 lat stoi w oczach potomności, nie przewyższony w blasku swego idealizmu tak szerokiego, bo się nie zamykał w żadnej wykluczającej formule, bo obejmował jednaka

miłością wszystkie przed nim podniosłe objawy człowieczeństwa: porywy wiary i zdobycze wiedzy—bo czcił zarówno poetyczną intuicję, jak obserwacyję ścisłą. Prace też nad tym rozkwitem sztuki posiadają wagę nie tylko dla teorii o pięknie, ale dla filozofii dziejów wogóle, bo przy jakiejże innej sposobności możemy się mniemać bliższymi odsłonięcia zagadek, które ukrywają źródło podniesień się i opadów energii ludzkiej, które drażnią do zapytań o warunki i drogi przychylnie wszechstronnemu rozwinięciu duchowych zasobów człowieka!

Przystępując dziś do rozbioru wyników nowszych badań nad wiekiem złotym sztuki włoskiej, musimy jednak z góry prosić fachowych historyków sztuki o wyrozumienie dla niedostatków w naszych sprawozdaniach i uwagach, oparte na tym czysto rzeczowym względzie, że w pracy niniejszej chodzi nam o uwydatnienie i powiązanie w całość pewnych tylko momentów w rozwoju sztuki, a mianowicie tych stron, które są ważne dla psychologii arcyzmu i dla teorii o pięknie, nie kusimy się zaś wcale o objęcie wszystkich pytań, zaprzatających tu historyka, a najmniej śmiemy rościć sobie pretensję do rozstrzygania kwestyj spornych, które wymagają jeszcze pracowitej krytyki źródeł i znajomości specjalnych procedurów techniki artystycznej, mnożą się zaś na tem polu w miarę, jak rośnie szczegółowość i gruntowność dociekań biograficznych. Nie będziemy uważali trudu poświęconego tym rozstrząsaniom za stracony, jeżeli u kresu ich ukażą się nam jakieś prawidłowe, psychiczne warunki rozkwitu sztuki, i wpływy, oraz przez samą istotę artystycznego wyrazu i odzwierciedlających się w nim głębin ducha następczane sposoby rozwijania i doskonalenia formy. Potrzeba też jednak, żeby nam one objawiły się w znamionach, objaśniających rozwój sztuki nie tylko dla tego jednego okresu, ale żeby te znamiona przedstawiły się jako istotne, jako niezależne od czasu, miejsca, narodowości, a więc jako składniki niezbędne każdego ludzkiego dążenia ku pięknu.

Naprzód zrobimy tedy ogólny przegląd wieku złotego, rozbierając obraz jego kierunków i owoców, podany głównie



przez p. Eugeniusza Müntza w jego wielkiem dziele ostatniem, przyczem naturalną powinnością naszą będzie zwrócić uwagę czytelników nie tylko na ustalone w tem dziele na podstawie badań ostatnich zasadnicze rysy epoki, ale i na karty tu lub wogóle dotąd niewypełnione, na punkta wątpliwe lub niejasne. Ten przegląd drogą stopniowych determinacyj, wyróżnień i przeciwstawięń objawów, wprowadzi nas w głąb kwestyi tak, żeby dopiero z ogólnego tła wyłoniły się konkretne zarysy rozwoju i charakteru poszczególnych szkół, oraz wielkich osobistości, w których się cała energia wieku złotego i spuścizna dawniejszych zdobyczy zogniskowały.

## II.

Ostatniem wielkiem syntetycznem usiłowaniem ogarnięcia prądów i zjawisk wieku złotego w jednolitym obrazie, jest drugi, niedawno wyszły, tom dzieła p. E. Müntza p. t. *Historja sztuki w wieku Odrodzenia*, całości obmyślanej na bardzo szerokie rozmiary, skoro samym trzem okresom włoskiego renesansu przeznacza trzy spore tomy. Autor przedewszystkiem posunął do bę zenitu sztuki włoskiej znacznie wstecz, odstępując w tem od podziałów dawniejszych. Umieścił w tej epoce wielu artystów, których powszechnie dotąd zaliczano do odrodzenia wczesnego, jak z Florentczyków, typowy niemal dla młodzieńczego stadyum włoskiego malarstwa, Benozzo Gozzoli, z Wenecyan Bartolommeo i Luigi Vivarini, Giovanni i Gentile Bellini (z Carpacciem, który przedstawia tyle analogicznych rysów z Benozzem i Pinturicchiem w swem zamiłowaniu dla epizodów rodzajowo-malowniczych i doborze dziecięco-naiwnych typów, mamy się dopiero w III tomie spotkać), jak wreszcie szkoła medyolańska przed Leonardem. Że Mantegna, Botticelli, a z rzeźbiarzy florenckich taki Benedetto da Majano i Civitale tu znaleźli miejsce, tłómaczy się to bardzo dobrze potrzebą uwydatnienia przełomu na osobistościach, w których własnem wnętrzu toczyła się upor-

czywa walka dawnych nałogów i przywiązań, z nowemi zadaniami sztuki. Śmiałe występy nowatorów w rodzaju Verrocchia, nie powinny zaciemnić historykowi widoku delikatniejszych przejęć, dokonywanych przez takie wewnętrzne przelamywania się i boje w duszy artystów, niezupełnie zdecydowanych, albo szerzej patrzących, jak właśnie Mantegna. Ale charakter utworów malarzy, wymienionych na początku, ma jeszcze całą naiwność wyrazu i układu, świeżość wrażeń, obok większej lub mniejszej nieporadności w pomysle i zestawieniu, co wszystko przyzwyczailiśmy się łączyć z pojęciem „prymitywu.“ Do epoki renesansu późniejszego w tomie III odłożył znów p. Müntz pewną liczbę dzieł bez których trudno wyobrazić sobie chwili samego najświetniejszego rozkwitu, jak to można bez wahania powiedzieć o freskach Michała Anioła w *Sykstynie*, a czy Giorgone i Tycyan w młodości swej tęną już stanowczo nowym duchem, czy są takim murem chińskim odgradzeni od wzniosłych polotów Leonarda i Rafaela, czy też dopiero z czasem się uświadomił osobny kierunek szkoły weneckiej? — na te wszystkie pytania nie tak łatwo odpowiedzieć. O tem przesunięciu granic między epokami, wspominamy tu jednak nie w tym celu głównie, aby zaraz u wstępu gromadzić wątpliwości. Sam p. Müntz przyznaje w jednym miejscu, że się powodował względem na przejrzystość i łatwość przedstawienia, gdy nie chciał rozdzielać działalności Michała Anioła między dwie epoki traktowane w osobnych tomach. W tej chwili ważnem jest dla nas to, że w tej chronologii epok, najjaśniej i najwymowniej przebija się pogląd autora na istotne znamiona wieku złotego, na te sprężyny, które były duszą jego dążeń i stanowiły tajemnicę sił jego. Odesłał on też do następnej epoki te wszystkie utwory, którym już obcy jest urok niewypowiedzianych wyżyn, przeczuć i tęsknot ducha, bo już w tych utworach renesansu późniejszego, pełnia kształtów i ruchów, oraz przepych barw i oświeleń, nie chcą nie zostawić ukrytego i niewyraźnego. To, co miało być narzędziem, zapragnęło zostać celem; rezultat tej rywalizacji między bogactwem formy a głębokością i siłą wyra-

zanych nastrojów duchowych, był łatwy do przewidzenia. Musiało się skończyć na stopniu i wystudzeniu wrażeń i natchnień, gdy jęły sobie poklask zdobywać karkołomne pozy i podrzuty ciała, niemniej wymuszone jak kunsztowne, a w utworach szkoły weneckiej zastąpił głębsze spojrzenia na dno duszy ludzkiej, pierwiastek dekoracyjny; przy wielkiej tu jeszcze żywotności artystycznej, wyobraźnia zwracała się z całą energią do środków i sytuacji czysto zewnętrznych, wyrażała, co najwięcej, szczerze i silne upodobanie w świecie barw i kształtów, wziętym w sobie niezależnie, a troskliwie omijała drgnienia duszy delikatniejsze, zbyt drażliwe i niewygodne dla epikureizmu. W tem też zupełnie się piszemy na wywody i zapatrywania p. Müntza, że owa bujność kształtów, owo zupełne zrównanie strony cielesnej z duchową — to już jest symptom przekwitania, a bynajmniej nie stanowi, jak jeszcze twierdził Taine, rysu wspólnego całemu włoskiemu odrodzeniu w architekturze, rzeźbie i malarstwie. Prawdziwy *złoty wiek*, pojmował o wiele podniosłej zadanie sztuki, nie ściągał swych ideałów na ziemię, ale przeciwnie, widome kształty nakierowywał do nich i rozszerzał nimi, jakoby powolne pędowi wiatru żagle statku. Tak uszlachetniając, wyrabiał ze swych środków artystycznych godne symbole i wyrazy nieskończonych dóbr i celów ducha.

Przy rozbiorze tych usiłowań i ich wyników, musi historyka i estetyka najpierw zaprzętać pytanie: w jakim stosunku one pozostają do spuścizny przekazanej przez epokę pierwszą, o ile mianowicie dążności sztuki wieku złotego rozwijają to, co już w zarodku zawierało odrodzenie wczesne, tak że tylko czasu i ćwiczenia było potrzeba, aby te cele i środki zyskały dostateczną siłę i świadomość siebie, przy stopniowym pokonywaniu opornego materiału. Kwestya to pierwszej wagi, ponieważ dopiero, gdy się ją rozwiązało, można przystąpić do określenia i tłómaczenia objawów, specjalnie właściwych nowej epoce; wtedy dopiero można z całym prawem dać tym nowym objawom tło współczesnych prądów umysłowych, literackich i obyczajowych, czyniące zmieniony charakter sztuki zrozumiałym. Otóż tu zdaje nam

się, że p. Müntz dał się zadaleko porwać naturalnej zresztą potrzebie, a nawet obowiązkowi historyka, nakazującemu ścisłe odgraniczanie epok, i że starając się jak najsilniej zamarkować różnice, trochę spuścił z oka dążności wspólne obu epokom, a nawet właściwe wogóle włoskiej cywilizacji od pierwszego jej zarania, od pierwszych śmiałych i szczególnych kroków naprzód. Czy tam już bowiem od dwóch wieków sztuka nie starała się o swobodny i pełny wyraz stanów psychicznych, o dramatyczność akcji, o majestat, grozę i siłę stylu? Można by najwyżej przyznać, że w początku wieku XV niektóre inne skłonności zdobyły sobie do czasu szczególny urok nad wyobraźnią i uczuciami, i że one, wzbogacając zresztą niezmiernie widnokreśli i pogłębiając zadania, uczyniły postęp tamtych, od tak dawna widocznych starań, powolniejszym i mniej w oczy bijącym. Dzieła wczesnego odrodzenia pociągają ku sobie coraz szersze koła znawców i miłośników dzisiejszych, przez tryskającą z nich nadzwyczajną świeżość wrażeń, a zarazem przez młodzieńczy zapał w imponująco swobodnym posługiwaniu się temi wrażeniami, by zapomocą nich, jako symbolów, zaznaczać ukryte głębie ducha, jego zasoby niewyczerpane, objawiające się niemniej w przelotnym, ale szczerem i instynktownym drgnięciu, jak w aspiracjach stalszych. Taką bronią podbijają nas rzeźbiarze, jak Ghiberti, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, nawet wielki Donatello skupia moc i wyrazistość swych postaci około kilku prostych rysów w grze twarzy i postawie, a rozkosznie podnieca wyobraźnię i umysł widza, każąc mu zaglądać na dno duszy dla powiązania i uzupełnienia tych rysów. Taksamo malarze, bardzo zresztą od siebie oddaleni, jak Masaccio, Piero della Francesca, Gentile da Fabriano; Fra Angelico, nie marzyli jeszcze o tem, żeby obrany przez się motyw rozwinąć we wszystkich szczegółach postawy, twarzy i draperyi, ani też, żeby całość kompozycji natchnąć jednym, bogatym a delikatnym w przejściach, rytmem linii i ruchów (niekoniecznie czysto dekoracyjnym, ale umiejącym jakąś wspólną sytuację wyrazić) — a natomiast o braku tego wszystkiego pozwalają nam oni zapomnieć

przez genialne przeblyski nastroju osób i scen całych, przez to, że ożywiająca organiczna jedność ich artystycznego widzenia wygląda nieraz z rzeczy najdrobniejszych, z jednego spojrzenia, uśmiechu lub skłonienia głowy, z jednego zarysu w figurach lub udrapowaniu. Wrażenie jest podobne temu, jak gdy się promień słońca niespodziewanie przedrze przez chmury. Lgnie się wraz z artystą całym sercem do tych punktów jasných, do tych ułamków materji, dokoła jeszcze odpornej, które już się poddały panowaniu ducha.

Sztuka włoska jednak nie mogła się zatrzymać na tem stadyum. Popychały ją dalej różne czynniki: potrzeby moralne i umysłowe, wywoływane prądami wieku, wzmacniane przez tradycję, i to nietylko klasyczną ale i chrześcijańską, a w spełnianiu się swem najskuteczniej wspomagane przez sam charakter i temperament narodowy. Społeczeństwu, tak spragnionemu wszechstronnego rozwinięcia i wyjawienia sił, nie mogło wystarczyć owo urywkowe, instynktowne symbolizowanie wstrząśnień uczucia i intuicji umysłu. To też sztuka wieku złotego z całą świadomością i energią podążała do tego, by doskonale opanować wyraz wszystkich wzruszeń znanych jej i zdolnych się odbić na powierzchowności ludzkiej, a zarazem, by wyrazowi temu nadać obok dokładności i konsekwencji jego, wszelką możebną swobodę i giętkość, tak, ażeby stan i wyraz danej chwili dostrajały się do ogólnej, trwalszej fizjognomii fizycznej i duchowej, a nie były czemś zgoła mistycznym, fatalnem, nieprzewidzianem. To zadanie jednak nie było jedynem. Główną dźwignią wielkości wieku złotego była jego wszechstronność, a ta objawiała się w tem, że w miarę, jak mu się udawało wyrażać charaktery i nastroje pojedynczych postaci w większej pełni, sile i jednolitości, rosła też gorliwość w wydoskonalaniu kompozycyji. Głęboki i czujny zawsze zmysł dla piękna wiódł do tego, że równoważono pierwiastek osobisty, tak bujnie rozwinięty w jednostkach przedstawianych, względami rzeczowemi, pamięcią o całości widowni czy akcyi. Wielki styl klasyczny u zenitu epoki, któremu wywalczyli zwycięstwo wspólnemi siłami artyści, jak zobaczymy, prawie

wcale od siebie niezależni, nie znosił już najmniejszego ruchu bezcelowego; żądał tylko takiej liezby szczegółów i takiego ich zamarkowania, żeby się uwydatniły wszystkie istotne strony podjętego tematu z całą jego doniosłością dostępną i przejrzystą dla ogółu, a z możebnem dla artysty bogactwem i siłą ujęcia. W obu tych kierunkach starań o pełny i konsekwentny wyraz stanów duchowych z jednej strony, z drugiej zaś o ich harmonijne, niejako idealnie społeczne pożycie w przestrzeni fikcyjnej, wiek złoty objawiał niestrudzoną wytrwałość, dopóki się nie doczekał swych arcydzieł naczelnych. Te zachody wydają się wielu krytykom i estetykom naszego pokolenia, które czci nadewszystko w sztuce indywidualizm i bezwiednią siłę natchnienia, chociażby tylko burzącego w imię ideałów niejasnych, „akademizmem“, pedanterią, szkodliwą dla samoistnego rozwoju talentów, rozumowaniem wystygłych i zubożałych wyobraźni. Takie sądy jednak dowodzą tylko wielkich braków w znajomości historii wieku tego, a czasem nawet rzeczy smutniejszej: takiego przeanalizowania i stopienia wrażliwości, że ta nie zdoła już przenieść się z młodzieńczą siłą w moralne przeświadczenia i umysłowe prądy epoki tej, pomimo, że one nie straciły swej aktualności po dziśdzień, bo się wiążą z najogólniejszemi problemami postępu ludzkiego, pytaniami o jego drogi, warunki i znaczenie we wszechświecie.

### III.

Należy to poczytać za wielką zasługę dziełu p. Müntza, że ono pierwsze w mierze sprawiedliwej, a bardzo wysokiej, policzyło się z wpływem platonizmu na rozkwit sztuki włoskiej, i że bynajmniej ogólnikami wpływu tego nie zbywa, ale przy różnych sposobnościach podnosi pojedyncze jego strony, co zaś najważniejsze, uwzględnia jego czasowy i lokalny koloryt, mianowicie postawę wobec chrystyanizmu szczerze przyjazną, a nawet chwilami usiłującą w entuzjastycznym akordzie sprządz oba idealizmy. Rozmiary książki

i bliższe jej zadania, nie pozwalały autorowi zapuszczać się szczegółowiej w kwestyę, jakie to głównie myśli platoników okazały się żywotnymi u zarania wieków nowszych, i o ile się zasłużyły nietylko około postępów sztuki, ale około kultury estetycznej, obyczajowej i umysłowej wogóle. Pole to rozległe — a wdzięczne bogactwem materiału i tem, że zaczyna o najważniejsze zagadnienia psychologii społecznej i filozofii dziejów — wymaga jeszcze opracowań, specjalnie mu poświęconych. Natomiast w ciaśniejszych ramach, które p. Müntzowi jego przedmiot, historia sztuki, pozostawił, stwierdza on faktami bardzo jasnymi i przekonującymi, nawet dla niewtajemniczonych w przebieg sprawy, wpływ platonizmu i towarzyszących mu nastrojów moralnych, na wspomniane dwie główne dążności wieku złotego: ku opanowaniu wyrazu wzruszeń i wydoskonaleniu jedności kompozycyi. Tu jednak potrzebaby jeszcze bliżej wejrzeć w ogniwa pośredniczące tego wpływu, w jego psychiczny i logiczny mechanizm. Od dłuższych rozpraw w tej materji musimy się przecież i my powstrzymać, aby nie naruszyć proporeyi między koniecznymi częściami tego przeglądu sztuki wieku złotego.

Platonizm uważał zawsze duszę ludzką za objawicielkę świata idei, za pośredniczkę między rozumem wiecznym a materyą, już na tej podstawie, że w niej żywot psychiczny innych jestestw ziemskich reasumuje się i skupia, a z tego skupienia wybłyska pierwsza refleksya nad własnem stanowiskiem i przeznaczeniem. Ta refleksya, to pierwszy prawdziwy ruch sam przez się, owo *αὐτοζήτωρ*, stanowiąc o istocie i nieśmiertelności duszy, niepodległe siłom kosmicznym, a zarazem po raz pierwszy wyrrywające ją z pęt czysto osobistych zatrudnień i pobudek, otwierające jej wspólne dla wielu jednostek cele dla myślenia i rozumnej woli. Zapomocą tych środków wchodzi dusza w kontakt ze światem idei, wywalcza sobie prawo do uczestnictwa w panowaniu tychże nad światem kształtów cielesnych. Jeżeli rządy rozumu w przyrodzie, nieożywionej samoistnym pierwiastkiem, poddanej mechanicznie jego prawom, objawiają się jako *celowość*, to specjalny charakter *piękności* przysługuje tym tylko

tworom i energiom, które noszą w sobie kształtujący pierwiastek, w których odzywa się osobista reakcja uczucia i myśli, chociażby tylko instynktowna, lub których zachowanie się przynajmniej jest takie, że widz bez zadawania gwałtu swym władzom spostrzegawczym, może się na jego dnie dopatrywać czegoś więcej, niż mechanizmu, jakiejś samodzielnej siły ożywecej. Otóż taką siłą ożywczą platonicy odrodzenia, z Ficinem na czele, nie wahają się zestawić i zrównać z pojęciem najogólniejszym duszy, jako źródła każdego samoistnego ruchu, i przypuszczają wszędzie, w grze żywiołów ziemskich i w ruchu niebieskich ciał, jej działanie; z pierwiastku życia organicznego, za jaki ona uchodziła u arystotelików, rozszerzają ją do znaczenia pierwiastku ruchów i zmian kosmicznych wogóle. Gdy zaś pomimo tej doniosłej w swych następstwach innowacji, prąd humanistyczny wieku nie przestawał z wielkim zapalem i wiarą głosić ogniskowego, naczelnego stanowiska rozumnej duszy ludzkiej w ogólnym porządku dusz, musiały wzrósć wymagania, stawiane wobec objawów tej „szlachetnej“ (*anima nobilis*) istoty, wobec jej wyrażen się w utworach pięknych. Estetyka platoników uznawała, obok bezwiednego, czysto duchowego piękna idei wieczystych, jedno tylko prawdziwe, tu ludziom dostępne piękno: w potrzebie (*πείρα*) tego wyższego świata ugruntowane dążenie do niego (*ἔσως*) przeczcuciem i intuicyą, która w jakiś sposób sobie uzmysławia opowanie materji przez idee. Ale jedynym odpowiednim środkiem artystycznym do tego uzmysłowienia, była owa siła kosmiczna, przypisywana duszy wogóle, a w duszy ludzkiej dająca się bezpośrednio doświadczeniem stwierdzić i na najbogatszą skalę, do najlżejszych poruszeń człowieka zastosować, rozwinąć i uwydatnić. Tak dopiero przedstawiony człowiek, nie czynił ujmy ideałom wysnutym o nim: o tym małym świecie, o tym węzle dwóch światów, o tej soczewce, zalamującej i zbierającej w sobie rzeczy najniższe i najwznieślsze. Kształty i ruchy cielesne dopiero wtedy nabierały wartości, drobne zmarszczki Verrocchia i fałdy uśmiechów Leonarda stawały się przedmiotem najzarliwszych stu-



dyów dopiero pod impulsem zrozumienia i zajęcia dla duszy, która takie subtelności żłobić umie. Savonarola był tylko popularyzatorem opinii wybrańców umysłów Florency, gdy wygłaszał cytowane przez p. Müntza zdanie: że wszelka piękność wypływa z duszy<sup>1)</sup>. Najpiękniejsze sonety Michała Anioła wzywają do tego okielzania i uszlachetnienia materii przez ducha-artystę, wpatzonego z miłością w świat idei i wyrażającego w dziele swe przejęcie się niemi.

Niemniej stanowczo domagał się platonizm ówczesny od każdego dzieła sztuki nieugiętych proporcji między jego składnikami, jako ogółem środków przeznaczonych do osiągnięcia jednego celu, mających zrodzić jednolite wrażenie i obraz w duchu przyjmującego takowy. Wpadano nawet

<sup>1)</sup> W poglądzie na zadania sztuki, stara się Savonarola pogodzić idealizm platońsko-chrześcijański z teorią o naśladowaniu natury przez artystów w ten sposób, że nie zewnętrzna strona zjawisk, ale ślady ożywiającej je twórczej myśli Bożej mają tu być przedmiotem dochodzeń i wzorem. Oto kilka cytat z dziełka *Della simplicità di christiana vita*: „...é necessario, che noi per le cose corporali intendiano le cose spirituali... vediamo nelle cose naturali, che la cognitione si genera e fa per questo, che la forma si eleva alquanto dalla materia... la natura non fa quelle cose, che sono dell'arte, la qual arte però si sforza di imitar essa natura, ma... non la può adequare. Si suol dire dei dipintori, che vogliono troppo artificiosamente dipingere, ogni volta, che essi fuori di modo dimostrano quell'arte, la qual in verita non imita natura. Le opere semplici naturalmente più piacciono á tutti gli uomini, che le opere artificiali... opere di Dio procedono dalla inclinatione d'una forma infusa da Dio. Essendo adunque le opere della natura per se più perfette e più belle, che non sono le opere degl'uomini sequita che quelle anchora naturalmente più piacione e che... pittori s'ingegnano occultar essa arte.“ Jakże wymowne są te wezwania do prostoty w sztuce i ile tu analogii z Leonardowskim pojęciem rozumu czynnego w naturze! Porównać warto piękne rozwinięcie tego poglądu w jego konsekwencjach i w plywie na charakter utworów Leonarda w rozprawie pani M. Straszewskiej o nim. (Kraków, 1885).

w pewne przesady, w skostniałość formułkową, która mogła zaszkodzić mniej samodzielnym artystom, gdy im usiłowała narzucić pewne wymiary w architekturze, a nawet pewne wyłączne proporcje ludzkiego ciała, jako kanon sakecyonowany przez matematykę Stwórcy i przez kształtujące siły w przyrodzie. Przyjaciel wielkiego Leonarda, Fra Luca Pacioli w swem dziele; *De divina proportione*, nie ustrzegł się przed takimi dziwaectwami. Nie powinny one jednak zasłonić strony bardzo poważnej i płodnej w najdonioślejsze skutki dla nowożytnej sztuki i wiedzy w całym tym wątku rozpatrywań fizykalno-i fizyologiczno-matematycznych. Sam Leonardo, niewiadomo w czem większy, czy jako ścisły obserwator przyrody, czy jako artysta, postawił na czele swych niestrudzonych doświadczeń zasadę, że bez matematyki, czyli bez ujęcia stałych stosunków liczbowych i geometrycznych między zjawiskami, nie może być wiedzy o przyrodzie w znaczeniu właściwym<sup>1)</sup>, tj. w tem wysokiem rozumieniu i wymaganiu, jakie do tego słowa (*ἐπιστήμη*) nauczyła go przywiązywać filozofia Platona. Teorii tej odpowiedziała godnie praktyka: Fra Bartolomeo i Rafael, którzy do ostatnich konsekwencyj rozwinęli prawa kompozyeyi i ustalili je, mają do zawdzięczenia Leonardowi pierwszy przykład potężnej miary, podany w układzie jego niewykończonej *Adoracyi*. Korzystał z niego Rafael jeszcze w pierwszych studyach do swej *Dysputy*, jak dowodzi Crowe. Myśl o tem, że ład górujący nad rozmaitością i ożywieniem, ale nie wyziębiający ich bynajmniej, jest w pięknie niezbędnem echem wyższego wzoru, harmonijnej wielości idei, wiodł — wraz z szczęśliwym instynktem artystycznym — do szukania rytmu, z taką rozkoszną swobodą falującego w dobrowolnie nałożonych granicach, na którym przedewszystkiem spoczywa wielkość architektury Bramanteo.

<sup>1)</sup> „Nessuna certezza delle scienze è, dove non si può applicare una delle scienze matematiche.“ Ust. 1158 w Richtera *Literary works of Leonardo da Vinci*.

Obie wyżej rozbierane podniety, których sztuce użył platonizm, obracają się jeszcze poniekąd w sferze ogólnych technicznych jej zadań. Ale idealizm tego poglądu zniewał do konsekwencji, wnikających głęboko w samą naturę i w pobudki tworzenia, bo wiódł do uzmysławiania prawd, najbardziej ogarniających, i zadań moralnych ogólnoludzkich, mających nad każdym duchem szlachetniejszym moc, która wstrząsa, rozjaśnia i wyzwala. Do tego idealizowania treści łącznie z formą w sztuce, przyczyniały się niemal siłą kontrastu także okoliczności, nie mające nic wspólnego z owymi teoryjami filozoficznymi. Pobudek takich dopatruje się p. Müntz częścią w politycznym położeniu Włoch, częścią w charakterze współczesnej poezji włoskiej. Autor, który już przy innych sposobnościach odznaczył się w tym rodzaju zestawień sztuki z literackimi tematami, mianowicie w zakresie ikonografii średniowiecznej, wykazuje tu, jak w przeciwieństwie do literatów, nie wstydzących się niskiego pochlebstwa i ciągłych osobistych alluzji, artyści wieku złotego, gdy się dopiero dobijali równego z tamtymi stanowiska społecznego, żywili prawdziwie religijną cześć dla swej sztuki. Ich przeświadczenie o wyższości celów tejże nad jakiejkolwiek osobiste względy było tak żywe i mocne, a sami mecenasowie tylko okazywali chwalebnej powściągliwości w podobnych zachęcaniach, że dzięki temu ogólnemu kultowi dla piękna, upragnionego przez się, sztuka wieku złotego mogła w bardzo skąpej mierze szatować wyraźnymi holdami. Portrety osobistości współczesnych jawiły się coraz rzadziej, zwłaszcza na dziełach treści religijnej lub alegorycznej. Sztuka zachowała przez czas długi imponującą, wzdurliwą obojętność wobec lekkich i śliskich tematów, co zaprzętały wówczas wyobraźnię poetycką i zaroily się w tysiącnych epizodach Bojarda, Pulciego i Ariosta. Wyzbywała się nawet stopniowo, ale z nieubłaganą konsekwencją i rezygnacją, owych dziecięconaiwnych i świeżych obrazków rodzajowych, które nie raziły bynajmniej poprzednich dwóch pokoleń na przedstawieniach religijnej treści Lippich (zwłaszcza Filipa), czy Gozzolego, a teraz musiały się nałamać do wyższych wymagań formal-

nych, stać się choćby tylko dekoracyjnie stylowymi (ruchy i draperye u Ghirlandaja), jeżeli nie miały wyrażać głębszych uczuć lub idei. Zrzekać się tak ponętnych motywów i trzymać się na uboczu od świeżo nastęczanych przez poezyę, a pomimo to nie stracić na giętkości i bogactwie w rozwoju form swych — to w każdym razie dowód olbrzymich wewnętrznych zasobów tego ruchu artystycznego. To też żywił on jeszcze wtedy zwyciężką pewnością siebie; niedbały o to, co uważał za nieistotne dla swych postępów, za zbyt drobne, mało wyrażające, wspinał się krokiem śmiałym i stanowczym ku najwyższym sferom formy, mającym uzmysłowić nadludzkie ogromy myśli i woli, oraz również wysoko nad rzeczywistością królujące harmonie tych energii duchowych, harmonie nie polegające na czem innym, jak na bogatej grze uczuć sympatycznych w twórcy, w postaciach stworzonych i w widzu. Do tego jak daleko było ówczesnej poezyi! Ratowała ona swą werwę i naturalność tem, że odwieczne temata, bo na nowe brakło jej inwencji, traktowała z ironią i sarkazmem, że uraczała prawdziwą zarówno jak udaną powagę spraw ludzkich sceptyczną pobłażliwością i politowaniem. Niepodobna doszukać się czegoś analogicznego w całej sztuce wieku złotego. Znajdziemy co najwyżej w niektórych wyrażeniach Leonarda da Vinci pesymizm, a więc powątpiewanie o piękności i dobroci całości bytu, ale chwilowe, niepodcinające energii, i to nie w formie szyderskiej, lecz z cierpkim bólem wypowiedziane, jak gdy naturę nazywa, wyprzedzając wykrzykniki Leopardiego, „macochą okrutną,“ a ciało ludzkie, które sam we własnej praktyce tak wysoko cenił, jako zwierciadło ducha, „ściekiem pokarmów.“ Były to jednak odosobnione przystępy wrażliwości badacza i artysty w jednej osobie, którego stanowisko jest nietylko dla owej epoki, ale może dla całej historii cywilizacji wyjątkowe. Ogół artystów ówczesnych przejęty był młodzieńczą, niezważającą na argumentacye strony przeciwnej (na szczęście wówczas jeszcze niefilozoficznej), wiarą w piękno i dobro w naturze wszechrzeczy, zgodną z przekonaniami, które głosił platonizm o ideach i tychże uczest-

niczeniu przez świat widzialny wedle możności jego. Ciężkie przejścia polityczne, które w ostatnim szczególnie dziesiątku lat XV wieku dolegały Włochom, obce najazdy, przewroty wewnętrzne np. wypędzenie Medyceuszów z Florencyi i dalsze tam zaburzenia, krwawe nienawiści rodzin, jak Oddich i Baglionich w Perugii, grasowania tyranów takich jak Cezar Borgia po całych prowincjach, a z tem w parze idące klęski elementarne — wszystko to było dla tych natur szczęśliwie uorganizowanych, tylko jedną więcej pobudką do wyrwania się w krainy idealne, do wyrzucania ze swych utworów wszystkiego, co im przypominało smutną, ułamkową, trafom podległą rzeczywistość, do zatrzymywania na kanwie swej wyobraźni tylko tego, w co wierzyli najmocniej, że jest wieczyste, Boże lub ogólnie ludzkie, w swej sile i wartości niespożyte.

Słabą stroną tych idealnych zapatrywań i aspiracyj było, że nie urobiły one sobie jeszcze dość silnej a samostandnej podstawy we własnych obserwacyach i refleksyach, i w doświadczeniach moralnych; podczas gdy ich uczuciowe sprężyny, mimo całego ponętnego poetycznego uroku, nie wytrzymywały porównania z wiarą religijną wieków średnich, znać tu jeszcze zbyt wyraźnie na uzasadnieniu i zastosowaniu pomysłów wpływ wzorów klasycznych. Przyznajemy, że była to konieczna dla nowożytnego idealizmu w sztuce i filozofii faza wychowawcza, pewnego rodzaju uzupełnienie i rozszerzenie jego pierwszych i najcięższych moralnych podwalin, rzuconych w średniowiecznym systemie wyobrażeń, wierzeń i instytucyj. Ale przy gorączkowo szybkim ku końcowi XV wieku rozkwicie kultury renesansowej, brakło poprostu czasu i oddechu na refleksję filozoficzną, któraby samodzielnie przetrwała i dalej wykształcała wątek rozumowań idealistycznych, przejętych od starożytności. Postępy i zdobycze artystycznej intuicji były tak raptowne i niespodziewane, że za niemi nie mogła zdążyć myśl, otwierająca dalsze drogi, ani też jej towarzysząca, krytyka, ostrzegająca przed zbroczeniami. Potem, naraz otwarły się próżnie, odejmujące wszelką odwagę lub przynajmniej każące artyście ograniczyć się do

o wiele skromniejszych zadań w dziedzinie piękna, zstąpić z wyżyn, na których je postawili Leonardo, Rafael, i Michał Anioł, do drobnych wdzięków Sodomy i Correggia lub do błyszczących kształtów weneckiej szkoły. W końcu zaś trzeba przyznać, że przewaga tradycyi klasycznej, w miarę wydoskonalających się nad nią studyów, zaczynała przygniatać swobodę poruszeń, zarówno w zakresie umysłowych prac, jak w zakresie sztuki, zwłaszcza przy braku innych jakichś zamiłowań i poszukiwań, któreby tamtym przez swój zapał i głębokość dorastały.

#### IV.

Pan Müntz nie umieścił przy rozpatrywaniu pożytków i szkód, sprawionych przez wzory klasyczne, na pierwszym planie okoliczności, na którą szczególnie nacisk kładzie Springer<sup>1)</sup> i która w istocie pociągała za sobą bardzo rozgałęzione następstwa ogólnie psychologicznej natury, a stara się ten punkt widzenia zastąpić inną formułą, zdaniem naszym mniej jeszcze objawów tłómaczącą, niż tamta, także niekompletna. Springer widzi źródło świeżości i energii wczesnego odrodzenia w tem, że tylko w ułamkach znano wtedy formy antyku. Musiała więc wyobraźnia je wypełniać i w czynność tę mniej lub więcej świadomie wносиła ideały wieku swego. Okrucy klasyczne były tylko pretekstem, kanwą do rozsnuwania żywych aspiracyj współczesnych, szczególnie zaś do pofolgowania fanatycznemu kultowi dla wielkości ducha z temi wszystkimi zaletami, które ją stanowią. Gdy znajomość form stawała się coraz dokładniejszą, zacieśniało się temsamem swobodne pole dla fantazyi, zapas archeologicznej erudycyi mógł się stać kanonem krępującym. Czyby jednak fakt tak przez się cenny, jak pogłębienie wiedzy historycznej, mógł bez współdziałania innych czynników mo-

<sup>1)</sup> W *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. II wydanie z r. 1886.

ralnych i umysłowych zaszkodzić samodzielności sztuki? P. Müntz widocznie chciał się ustrzedz przed tą konkluzją paradoksalną, gdy ze swej strony proponuje inne prawo naczelne dla oddziaływań antyku na sztukę odrodzenia: „Zbawienność ich pozostawała w stosunku prostym do miary wysiłków, potrzebnych przy przyswajaniu sobie tych wzorów.“ Walny argument na potwierdzenie tego prawa, znajduje w fakcie, że rzeźba, w której najmniej pozostawało do odgadywania i dopełniania, rozwinęła się najslabiej w wieku złotym i nie przedstawia, gdy odliczymy jednego tytana, co przyniósł innych, żadnego dzieła o wybitnie zarysowanym charakterze.

Zanim przystąpimy do rozbioru tych ostatnich twierdzeń, o ile są uzasadnionemi i o ile przemawiają za istnieniem owego prawa, musimy się zapytać, czy owo rzekome przyswojenie (*assimilation*) jakiegoś wzoru może być, choćby na czas jak krótki, celem istotnym, przewodnim sztuki, posiadającej jaką taką żywotność. Z tem pytaniem już się policzył lepiej Springer. Zrozumiał on, że żaden wzór, ani jego osiągnięcie nie mogą być przez się ideałem, tylko najwyższą energiczną podniętą do akcyi umysłu i uczucia, akcyi tem idealniejszej, im szersze, bogatsze i jaśniejsze widnokręgi w pewnym kierunku podnięta owa otwiera. W tem też trzeba mu przyznać słusność, że samo nagromadzenie szczegółów archeologicznych weale nie używało rękojmi, iż wzory w ten sposób bliżej zdeterminowane, wstrząsną głębszemi pokładami ducha, iż go natchną do koncepcyj genialniejszych. Owszem, w naturze wszelkiej twórczości zdaje się być ugruntowanym to wymaganie, by z przyrostem wiedzy szedł w równej mierze rozwój syntetycznych władz ducha, to jest tych wszystkich jego wewnętrznych zasobów, które się objawiają w sprzęganiu nowych nabytków, w ich grupowaniu i członkowaniu w ramach jakiejś całości wyobrażeń i pragnień, i to całości bynajmniej nie dowolnej ani abstrakcyjnie martwej, ale dla danego społeczeństwa i wieku jak najaktualniejszej, porywającej za sobą najopieszalsze nawet dusze. Czy zaś same wysiłki asymilacyjne wobec wzorów

klasycznych, z których to wysiłków p. Müntz układa swą formułę, mogły bez przyczynienia się innych sprężyn umysłowych i moralnych dać wiekowi złotemu taką całość idealną? Po osiągnięciu pewnego zapasu erudycyi i pokonaniu kardynalnych trudności technicznych, nadszedł dla sztuki odrodzenia czas próby, pora do krytycznego zdania sobie sprawy z kultu dla starożytności, dotąd w największej części nieświadomego swych pobudek. Nie brakło nawet pomocy, jakby opatrnościowo na tę chwilę następczonej, w refleksyach estetycznych platonizmu, który wzywał swych zwolenników do dochodzeń za pięknem bezwzględnem, a jako takie, niezacieśnionem w granicach żadnej poszczególnej cywilizacji, ani charakteru narodowego. Mimo to, zwycięstwo było tylko częściowe. Zaznaczyło się w dziełach wielkich mistrzów, którym jasno przyświecał ideał sztuki chrześcijańskiej lub wogóle nowożytnej (jak Leonardowi), i którzy temsamem posiadali probierz do samodzielnego wysunięcia na plan pierwszy i zużytkowania stron w ich oczach najcenniejszych w klasycznym pięknie, bądź jego harmonii i pogody, bądź skoncentrowanej energii charakteru (na dziełach rzeźby rzymskiej). Ogół artystów i społeczeństwa począł jednak, jak się to niestety w każdym podobnym wypadku zdarza, zadawać się zbyt rychło ogólnikowem poznaniem i odtwarzaniem wzorów, uchodzących za cenne, bez wniknięcia w podstawę ich wartości.

P. Müntz sam zwraca uwagę, jak u uczniów Rafaela poszło w zaniedbanie gorliwe studyum mistrza nad drobnymi, ale charakterystycznymi szczegółami techniki artystycznej starożytnych. O ileż im trudniej było przenosić się z owych dzieł w ożyweze idee i uczucia, skoro takie rzeczy dadzą się w pełni uchwycić i wyrazić tylko wtedy, gdy godny ich oddźwięk we własnej duszy toruje drogę ich ponownemu wcieleniu, oświeca je i otacza aureolą zapala dla nich odczuwanego! Takich mistycznych węzłów z odległemi czasem a naturą pokrewnemi krainami ducha, nie zastąpi drobiazgowo erudycya, a nawet głębszemu, umiejętnemu pogładowi na starożytność, do jakiego nasze stulecie dopiero doszło, mu-



siały przychodzić w pomoc żywsze bodźce: uczucie, intuicja, potrzeby moralne, ilekroć powstawało jakieś dzieło wybitniejsze, natechnione czcią dla tego zamierzonego świata. Powiedzmy więc w końcu, reasumując sąd nasz o zapatrywaniach Springera i Müntza, że poznanie dokładniejsze antyku, uszczuplające miarę dalszych potrzebnych wysiłków asymilacyjnych, samo przez się nie było weale fatalnością dla wieku złotego, ani niechybnym zwiastunem zastoju, tylko że zadania stawały się coraz trudniejsze, coraz głębiej trzeba było przeorywać grunt tradycyi klasycznej, by się doszukać motywów nowych i nowe wobec nich zająć stanowisko; a w tej chwili właśnie moralna i umysłowa energia odrodzenia poczęła się bądź wyczerpywać, jak zobaczymy, w pewnych abstrakcyach, w pogardzie dla rzeczywistości, bądź marnować w płaskim epikureizmie, bądź wreszcie zwracać się ku innym sferom życia, gdzie ją niebawem całkowicie zaprzątnęła walka z reformacją.

Przy szczegółowym tym rozbiorze wpływu form klasycznych, wynajduje p. Müntz skutki ujemne w dziedzinie rzeźby. Nie można zaprzeczyć uderzającego faktu, że rola tej sztuki w wieku złotym zmalała, że się nie da ani porównać z tą różnorodnością kierunków, z tą płodnością metod technicznych, pomysłów i nastrojów uczuciowych, i z wielu innymi zaletami, które odznaczają plastykę odrodzenia wczesnego. Teraz zapanował tu jeden mocarz, pod którego przewagą marniało nie tylko grono wyznawców tejsamej *terribilità*, skazanych na naśladownictwo, ale i inne kierunki z poprzedniej epoki, mimo że mniej jednostronne, błędny wobec tej siły wyrazu, a same zresztą zawiły, poprzestając, jak w malarstwie Perugino <sup>1)</sup>, na raz osiągnięciem powodzeniu i nie szukając piękności nowych. Mistrz zaś ów—każdy czytelnik domyślił się, że mówimy o Michale Aniole — sam chętnie mieniał dłuto na pendzel, a w czem się większym okazał, rozstrzygnąć tem trudniej, że zarówno w jego rzeźbach jak w freskach komplikują się efekty, właściwe obu

<sup>1)</sup> Z którym p. Müntz porównuje rzeźbiarza Civitale.

sztukom. P. Müntz kładzie na karb wpływu starożytnej plastyki to zlewanie się i zacieranie granic między malarstwem i rzeźbą, przyczem ostatnia najwięcej ucierpieć miała skutkiem tego, że jej bezpośrednie wzory klasyczne najmniej swobodnego pola dla twórczości zostawiały. A jednak sam autor zauważył<sup>1)</sup>, że rzeźba, udzielając wiele cennych nauk malarstwu, mogła nawzajem od niego korzystać; nie był więc, nie mówiąc już o cenionem jeszcze zawsze studyum natury, teren jej tak dalece zacieśnionym, żeby jedynie wyjątkowo potężne indywidualizmy, w rodzaju Buonarrotiego, mogły tu pochwycić oddech swobodny. Musiała się z tem co prawda, jak u Verrocchia, niestrudzenie szukającego nowych motywów, łączyć pewna samodzielność wobec form klasycznych. A właśnie tacy pracownicy pionierzy, jak on, powinni dawać miarę położenia sztuki w danej epoce, duchy bowiem zupełnie powierzchowne i bierne do niej nie dorastają — geniusze zaś przekraczają i wyprzedzają.

Gdy uwzględnimy ten dziwny objaw, że prawie wyłącznie malarze zużytkowali zdobycze rzeźbiarza Verrocchia, a jego największy uczeń, Leonardo, mimo że stworzył prawdziwe arcydzieło w swym modelu pomnika Sforzy, w najgorętszych słowach wywyższa malarstwo ponad rzeźbę, w której nie widzi możliwości pomieszczenia swych niezmiernie szerokich wymagań od sztuki — musimy i my też szukać ogólniejszego, psychologicznego wyjaśnienia tych wyszczególniających malarstwo opinii i skłonności, oraz nadziei, związanych z jego środkami i celami. Odkładając jednak rozbiór tej kwestyi do właściwego dalej miejsca, tu musimy się tylko zastrzedz przeciw zapatrywaniu p. Müntza, jakoby przewaga malarstwa nad rzeźbą w wieku złotym tłómaczyła się głównie ubezwładnieniem i ujarzmieniem tej ostatniej przez wzory klasyczne. Tyle tylko można stwierdzić, że najsłabsze utwory plastyki powstały wtedy (nie stanowiąc w tem wyjątku od ogólnego prawa twórczości) wśród tych kół artystów floren-

<sup>1)</sup> Zwłaszcza w swym artykule w *L'Art* z r. 1887 o dziełach Verrocchia.

ekich i padewskich, które się kierowały zasadą eklektyczną lub chciały zaimponować przez uczoność archeologiczną. Ale i najwdzięczniejsze dzieła rzeźby weneckiej, która wraz z ówczesną lombardzką objawia zalety bujnej i świeżej wyobraźni, nie były wyjęte z pod wpływu antyku. Tu prawdopodobnie oddziaływały wzory greckie wspólnie z mistrzem wdzięku, Giovannim Bellinim, który sam tylko stopniowo swe początkowe szorstkie typy ożywia i łagodził ciepłem swych barw, a jeżeli on pierwszy z weneckich artystów zainteresował się dla tematów mitologicznych, nie musiał też patrzeć wzrokiem obojętnym na zabytki sztuki starożytnej, gromadzone z takim zapalem przez kardynała Grimani. Burekhardt i Bode, w piątym wydaniu swego *Cycerona* przypuszczają wpływ steli grobowcowych attyckich na układ, kształty, postawy i wyrazy w dziełach Antonia Leopardiego i młodych Lombardich (synów Piotra). Kierunek ten, natchniony przez wzory doborowe, dzięki temu, że z temi wzorami współdziałało własne, tak żywo wówczas budzące się w Wenecyi poczucie dla piękna, zostawił za sobą daleko w tyle padewskich erudyków, którzy, jak Vellano i Riccio, usiłowali kombinować dramatyczność Donatella z własnymi studjami nad rzeźbą starożytną, ale nie umieli sobie przyswoić jej ducha i wiązać swych kompozycyji w jakiś sposób prosty i harmonijny.

Jak ztąd tedy widzimy, kwestya dodatnich i ujemnych oddziaływań tradycyi klasycznej, nie jest tak prostą nawet w plastyce, najbardziej wystawionej na przygniatający urok wyższości, i nie sądzimy też, żeby było można tak ogólny wyrok o tem wydawać, jak to czyni p. Müntz. W dziedzinie malarstwa, dochodzenie to staje się jeszcze trudniejszym. U artysty np., który tu odegrał główną rolę, u Mantegni, niepodobna prawie wydzielić reminiscencyj starożytności od twórczej osobistej inspiacyi, która w zrozumieniu tego świata powodowała się wrodzonymi skłonnościami. W dodatku ideały, które mistrz wysnuwał na tle klasycznych linii postawy, draperyi i ornamentu, kojarzą się w jego fantazyi bardzo ściśle z tem, co go jako zapalonego realistę

najbardziej krępowało w przyrodzie. Plastyczna wypukłość figur i odstopniowanie planów, miały dla niego urok raczej jako tryumfy w perspektywie liniowej, aniżeli jako żywe oddanie wrażeń, odczuwanych na widok zabytków starożytnych lub rywalizacya z niemi. Siła charakterystyki w jego postaciach polega głównie na wyrażeniu skupionej uwagi i namiętnej woli, i na tem, że podtrzymywana przez nie wyższa czynność ducha ujmuje w należyte karby niższą, bierną dziedzinę afektów. Miarkuje ona ich objawy tak, żeby tylko delikatne odcienia melancholii przeblyskiwały, co w mistrzowski sposób na podstawie prawa kontrastów ożywia ową powagę charakterów, nadaje im jakąś głąb nieprzejrzaną, jakąś moralną perspektywę niedopowiedzianych, a możebnych kombinacyj w życiu tych dusz. O ile ten ideał i te środki artystyczne dojrzały u Mantegni pod podniętą form klassycznych, a o ile do wyłonienia się zarodków po temu przyniesionych, wraz z organizacją indywidualną przyczyniły się studyum natury, zewnętrzne warunki i otoczenie — zapewne nie potrafi żaden historyk ani psycholog zupełnie dokładnie oznaczyć. Wiemy, że w szkole Squarciona, z której artysta wyszedł, kopiowano gorliwie i bez wyboru, co tylko z zabytków starożytnych wpadło pod ręce, nie gardząc drobnymi ornamentami ocalonemi z budowli; ale te fragmenta form wymagały wieszczego ducha, któryby z nich całość odgadnął i złożył. W odgadywaniu zaś tem przymus rzeczowy nikł, zwłaszcza wówczas, u zarania wieku złotego, wobec siły twórczej i duchowych potrzeb stulecia, które zapomocą wkładania swych idei w świat starożytny, dobijały się swych praw. Jak dla architektury nie sprowadziły przewrotu pilne komentarze nad Witruwiuszem, jak bez czynników, obcych starożytności, nie byłby się rozwinął w pełni swego stylu Bramante — który budując w Lombardyi, nie gardził gotyckimi motywami — tak też i w ornamentyce malarskiej, nawet wykrycie „grotesków“ w termach Tytusa nie okazało się zabójczem dla samodzielności pomysłów. P. Müntz uznaje to i broni sztukę starożytną przed zarzutem szkodliwego wpływu na szkołę Rafaela w dziedzinie dekoracyjnej. Ale

wypowiada też inne ciężkie oskarżenie, że z bałwochwalczego kultu dla klasycznej rzeźby, którą Rafael w ostatnich swych latach studyował z zapalem archeologa, wynikało w szkole rzymskiej zaniedbanie specjalnie malarskich zadań, dotyczących powierzchni: światła i barwy. Malarstwo zamieniało się tu w rysowaną barwami rzeźbę, szczególnie w rozpowszechnianej nad miarę praktyce „sgraffitów“ jedno- lub dwukolorowych i w zastępowaniu (i udawaniu) prawdziwych nisz z posągami przez freski. Czy tu jednak autor nie popada w sprzeczność ze samym sobą, gdy tak zwala winę na zbyt jednostronne rzekomo studyum antyku u mistrza, a gdzieindziej przeciwnie ubolewa nad tem, że uczniowie Rafaela nie przejęli od niego zapалу dla starożytności, któryby się czynnie stwierdzał w gruntownem i wytrwałem wnikanii w jej formy i ducha? Sprzeczności tej nie łagodzi dodatkowe tłómaczenie upadku szkoły rzymskiej wpływem Michała Anioła. Potrzebaby wyjaśnić, dlaczego wpływ ten około r. 1520 przynosił tylko szkodliwe następstwa i tamował dalsze organiczne rozwijanie sztuki na podstawach, które się dotąd wieńczyły świetnymi wynikami, skoro przecie 30 lat przedtem (czego p. Müntz, trochę jak na historyka stronniczo uprzedzony do Michała Anioła, nie zaznacza dość wyraźnie), tenśam artysta jako twórca *Walki Centuarów*, *Dawida* i *Madonn* płasko-rzeźbionych, które już zapowiadają wyraźnie *Sybillę* w Sykstyynie, stał właśnie na czele tego ruchu i torował drogę hasłom kompozycyi klasycznej<sup>1)</sup>. I p. Müntz uznaje, że Michał Anioł, przy całej swej ambicyi o zachowanie oryginalności, był gorliwym uczniem starożytnych. Nie wypadnie więc położyć wyłącznie na karb jego kapryśców i przewagi geniuszu, tego faktu, że z śmiercią Rafaela zapal dla form klasycznych i dla głębszej oceny ich idealnej wartości ostygł,

<sup>1)</sup> H. Wölfflin w nowej rozprawie: *Die Jugendwerke des Michel Angelo*, kreśli na podstawie bardzo szczegółowego rozbioru dzieł młodzieńczych Michała Anioła, tę dążność do wyzwolenia się z pod współczesnych prądów sztuki florenckiej w imię klasycznej wielkości i prostoty form.

a na jego miejsce wstąpiła powierzehowna recepcya ich jako przyjemnej, leczącej wzrok ozdoby. Dalej sięgającym pryncynom trzeba to przypisać. W dążeniach odrodzenia zaszła widoczna zmiana kierunków i sił twórczych. Czynniki, dotąd zgodnie w niem współpracujące, rozprzęgały się. Piękno klasyczne i chrześcijańskie, pierwiastek świecki i religijny sztuki, wreszcie inne jeszcze przeciwieństwo, tradycyji i nowych pomysłów, wszystkie te tak różnorodne żywioły, których naturalnemu skojarzeniu się chwila najwyższego rozkwitu zawdzięczała wzniosłość swych kreacyj, bogactwo i harmonię form swych, powracały do dawnych swych antagonizmów, skoro tylko nad nimi przestał świecić duch syntezy wszechstronnej, chwytającej bez uprzedzeń piękno wszędzie, lecz podporządkowującej je jednemu ideałowi.

Ale w samym przejmowaniu i rozwijaniu form klasycznych, wpływ starożytności na sztukę odrodzenia nie wyczerpywał się. Stroną tej sprawy, może równie ważną pod względem artystycznym, pod cywilizacyjnym zaś bodaj czy nie ważniejszą, jest kwestya, jak się artyści obchodzili z tematami, poddawanemi im przez mitologię i historję starożytną, o ile umieli uwydatnić realny sens i koloryt lokalny tych tematów, sens zaś alegoryczny swym sposobem ujęcia osobistym podnosili lub obniżali. Na punkcie pierwszym trzeba przyznać ogromne postępy wiekowi złotemu, w porównaniu z epoką poprzednią. Mantegna swemi *Tryumfami Cezara* wykonał tu przewrót prawdziwy, i artyści, którzy wystąpili po nim a podzielali jego zamiłowania i ambicje, już się nie wazyli do scen z życia klasycznego wprowadzać współczesnych włoskich ubiorów, budowli, lub motywów rodzajowych. Jeszcze w przedstawieniach religijnych pozwalano sobie jakiś czas na to pomijanie kolorytu lokalnego, jak świadczą rodzajowe niemal obrazki z życia florenckiego na freskach Ghirlandaja w kościele S. Maria Novella; ale i to ustąpić miało. Wobec starożytności od pierwszego dokładniejszego z nią zapoznania się, pojmowano i wypełnić usiłowano z rygiorem obowiązek prawdy miejsca i czasu. W miarę, jak punkt ciężkości życia artystycznego przenosił się z Florencyi do Rzymu,

stawały się i warunki potemu łatwiejszemi, rzecz zupełnie naturalna w miejscu, gdzie terażniejszość była tak nikłą w obliczu pomników przeszłości.

O poziomie umysłowym i moralnym odrodzenia, oraz o jego zdolnościach plastycznych w wyrażaniu myśli, można by bardzo ważne wnioski wyciągnąć z historii przedstawień alegorycznych. P. Müntz, zaprawiony do tej metody przez swe studia ikonograficzne, rzuca tu pęk dat i zestawień, bardzo wymownych. Przydałyby się one bardzo niejednemu z dzisiejszych krytyków sztuki i estetyków, uprzedzonych z góry dla alegoryi, tak, jakoby oddanie jakiejś myśli w dziele plastycznym bez względu, jakie ono jest, musiało być przeciwnem naturze i zadaniom sztuki, jakoby tylko symbolizm niejasno z uczuciami poplątanych wyobrażeń był w niej dopuszczalny. Alegorya w wieku złotym dobija się zalet plastycznych dopiero bardzo zwolna i stopniowo. Świeże są próby jej u Jana Belliniego (obrazki w Akademii weneckiej w małym formacie, z pomiędzy których można się domyśleć tylko znaczenia jednego, przedstawiającego Fortunę), ale jeszcze naiwne i bez akeyi, któraby sama się tłómaczyła. Botticelli niekiedy z wielkiem szczęściem doświadczał tu sił swoich, np. w alegoryi *Wiosny*, gdzie tańczące koło zwinnych nimf, zdobnych kwiatami i zielenią, trafia nam równocześnie do uczuć i umysłu przez swój prawdziwie wiosenny oddech. Gdzieindziej jednak, nie będąc z natury swej organizacyi artystycznej dramaturgiem, wprowadził on akeyę gwałtowną niezharmonizowaną niczem, i pomimo całej sztuki w szczegółach, nieposiadającą wymowy jako całość. Mówimy tu o słynnym *Oczernieniu Apellesa*. Perugino dostał już od ks. Izabelli Mantuańskiej ostrą naganę za swe niedołęstwo czy niedbalstwo, które okazał, komponując zamówioną dla niej *Walkę miłości z czystością*. Rzeczywiście, na obrazie tym (dziś w Luwrze) nie można dostrzedz żadnej koncentracji już nie myśli przewodniej, ale figur. Nie reprezentują one niczego ogólniejszego, podobnie, jak nie można się dopatrzeć typowego charakteru w postaciach, oddanych przez tegoż mistrza freskiem w peruzyńskim *Cambio*, mimo

całej ich piękności i wdzięcznych postaw. Jeżeli te braki u Perugina wyjaśniają się przez jego ubogą pomysłowość przez to, że się ograniczył do mniej więcej jednostajnego odtwarzania pewnych nastrojów religijno-uczuciowych — bardzo uderza i zadziwia fakt, podniesiony przez p. Müntza, że głęboki myśliciel i niestrudzony obserwator, Leonardo, nie miał wcale szczęścia do alegoryi, chociaż się w niej (w swych studyach rysunkowych) dość lubował. Nie liczył się z tą prawdą, że sztuka, jak powiada Véron, uosabia rzeczywistość, i nie wahał się różnych swych konstrukcyj mechanicznych spożytkowywać na tem niewłaściwem polu, wyrażając np. *rygor* zapomocą całego systemu śrub, tak, że niektórych jego alegoryj dotąd nieodecyfrowano. Różnica między organizacją artystyczną jego i Rafaela, może się tutaj najwyraźniej i najpełniej uwydatnia. Nieprzewyższony w chwytaniu wielkich i głębokich rysów natury ludzkiej, nie miał on dość cierpliwości i zapału dla formy jako dla środka artystycznego, by w szerokości odpowiedniej do owych głębin powiązać i unaoczyć powody przez się dostrzeżone. Jego ludzie, jak i on sam, to arystokracja duchowa czystej krwi, natury tak doborowe a nawet wyjątkowe (Taine użył tu słowa za słabego: *distingué*), że do harmonijnej, przejrzystej, zrozumiałej akcji, dają się dostroić tylko w tak wyjątkowych chwilach, jak ta, którą artysta uwiecznił w *Wieczerzy*.

To też w uzmysławianiu prawd niemiejszego znaczenia, choć może nie tak głęboko i osobiście pojętych, w każdym razie jednak z genialnem natchnieniem i żywością odczuty, przewyższył go Rafael, a za poparcie i wyjaśnienie tego faktu służy właśnie jego szczęśliwy instynkt artystyczny, bez najmniejszego śladu wysiłków roztaczany przy traktowaniu alegoryj, prawie wyłącznie klasycznego pochodzenia, jak w sztychach, wykonanych przez Marc-Antonia, w uosobieniach pór roku, Parkach i innych alegoryach, które zdobią brzegi jego słynnych dywanów (*arazzi*) watykańskich. Ośmielilibyśmy się<sup>1)</sup> nawet jego pierwszy (zdaniem nowszych

<sup>1)</sup> Lermolieff (Morelli) w dziele *Die italienischen Meister in den deutschen Gallerien* (1880 r.), za nim Min-



krytyków) obraz zaliczyć do rodzaju alegoryi, a kompozycya to niepospolita przejrzyistością swęj osnowy i czarem poezyi, który z niej wieje. *Sen rycerza*, przy którym stoją dwie postacie kobiece, jedna z książką i mieczem, druga podająca kwiat, czyż nie jest romantycznym ujęciem starożytnego mitu o Herkulesie na rozstajnych drogach w ramy stosunków bliższych czasem i przystępniejszych ludowej legendzie? Tak tu, jak przy tylu innych późniejszych sposobnościach, rozwinął Rafael dar wyróżniający go od wszystkich współzawodników, a podobno dotąd niedoścignięty przez pokrewne mu natury: łatwość przenoszenia się w cudze wątki myśli i uczuć, nawet zanegowania w uchwyconych szczegółach swęj osobistej odrębności wrażeń, ale tylko na chwilę i w tym celu, żeby w ich powiązaniu, w harmonii całości zajaśniał tem świetniej jego duch szerokością swęgo objęcia a prostotą i siłą swęgo optymizmu. Urok jego form może głównie polega na tych niespodziewanych a tak lekkich opanowywaniach materyału, w którego naturze i wartości obiektywnej pierwęj się był zatopił, prawie zaparł siebie, by się wżyć w czucie i wyobrażenia innych, czy to był mit klasyczny, czy epizod z ikonografii chrześcijańskiej, czy aspiracye współczesnego pokolenia, czy wreszcie zdobycze techniki i pomysły jego poprzedników. Dopiero na tak żywo i wiernie przyswojone nabytki sływał powiew jego sympaty i predylekcyi, nie-spostrzeżenie giętko i lekko przesuując stosunki i linie; ale i przy tem dobieraniu form nie narzucał się i nie imponował indywidualnemi zacheiankami, miał zawsze na zawołanie kształty najprostsze, najnaturalniejsze, a zarazem najpełniej i najszlachetniej wyrażające istotę jakiegoś dążenia, czy stosunku. W tym kierunku musiała mu też użyzczać nieświadomych natchnień i podniet panująca wówczas estetyka platonizmu, o ile głosiła z jednej strony najszerszą toleran-

---

ghetti w swym *Rafaelu*; Müntz w *Gazette des beaux arts* z r. 1885 uważa także za prawdopodobne, że utwór ten powstał przed wstąpieniem Rafaela do szkoły Perugina, pod wpływem Timotea Viti.

cyę dla różnych stopni i rodzajów piękna, byle w nich był jakiś zaród lub przeblask duchowego pierwiastku, z drugiej zaś strony nieublaganie szykowała te szczeble i podporządkowywała je jedne drugim, przykładając do form pięknych i do ich znaczenia probierz w postaci ideałów umysłowych i etycznych, które wtedy uchodziły za najwyższe.

## V.

Wobec tak połączonego, jak widzieliśmy, nacisku tradycyi klasycznej i skłonności idealistycznych w sztuce włoskiej złotego wieku, musi odezwać się z kolei pytanie, czy te potęgi, tak łatwo stające się jednostronnemi, nie przytłumiły wnet uprawnionych wymagań realizmu, czy nie wstrzymały postępu trzeźwej i usilnej obserwacji wszystkich zjawisk, przydatnych celom sztuki i karmiących wrażliwość artystyczną. Bardzo to zrozumiała słabość natury ludzkiej, że jej uwielbienie dla pewnych ideałów i urok wzorów przeszłości zwykły stępiać uwagę na otoczenie zmysłowe, że duch, wycieńczony i rozmiłowany w abstrakcjach, stroni przed wnikaniem w fakta jednostkowe, bądź nie spodziewając się od nich czegoś nowego nauczyć, bądź też nawet małodusznie lękając się, by mu nie zburzyły dotychczasowych doktryn czy wierzeń. Kultura jednak wieku złotego miała w sobie tyle świeżo do życia budzących się sił, a zarazem już poczucie tak rozległych zadań człowieka i jego dominującego stanowiska w przyrodzie, że niełatwo dawała się zacieśnić lub skrępować, nawet własnymi uniesieniami. Zresztą w samym jej idealizmie i kulecie dla starożytności nie było nigdy takiego całkowitego oderwania od współczesnych potrzeb i dążeń życia, jakie np. znamionuje sztukę i filozofię w początkach XIX wieku, akademików stylistów i metafizyczne spekulacje. Idealne formy piękności miały w typie etnograficznym włoskim, zwłaszcza rzymskim, bardzo wyraźny zmysłowy punkt oparcia, tak, że nie sprawiają wcale wrażenia, jakoby były czemś dowolnem, konwencyonalnem, podczas gdy

taki zarzut nasuwa się każdemu, kto np. porównał utwory Corneliusa i Overbecka z twarzami spotykanemi na ulicy w ich ojczyźnie <sup>1)</sup>. Zimna abstrakcyja zjawia się w sztuce włoskiej dopiero u schyłku epoki odrodzenia, i to nie wszędzie w równie zabójczym stopniu, skoro, pomijając szkołę wenecką, jeszcze u eklektyków bolońskich z po za form utartych wyrwają się przebłyski szczerych i silnych uczuć. Gdy mowa o świeżości wrażeń, nie powinniśmy zapomnieć, że formy zabytków klasycznych np. rzymskich kojarzyły się najściślej we wspomnieniu artystów włoskich z widokami natury, że to nie były nasze dzisiejsze wrażenia z muzeów, tak starannie oddzielone od wrażeń innych kategorii a w pierwszej chwili przygniatające swym natłokiem. Wiadomo, ile wagi sztuka ówczesna przywiązuje do sceneryi, wymagając, żeby kompozycyi malarskiej odpowiadało godne tło architektury lub krajobrazu. Świadczy to najlepiej, że skłonność do idealizowania rzeczywistości postępowała tam czas długi w parze z miłością dla niej. Zresztą prądy umysłowe wieku, nieprzychylnie abstrakcyjom wogóle — na tej bowiem racyi głównie zasadała się polemika ze scholastyką, że jej zarzucano jałową ogólnikowość, — ważyły ciężko i na szali rozwoju artystycznego, jak to widzimy u Leonarda, w którego duszy badanie i tworzenie tak głęboko się nawzajem przenikały. Jego też postać i przekonania są dowodem najwymowniejszym, że idealizm tego pokolenia był wolny od rzucanej mu często później przez przeciwników w oczy lekliwości dla badań i odkryć nowych, że nie okazywał najmniejszych oznak

<sup>1)</sup> Bardzo trafnie i wymownie charakteryzuje p. Müntz te odmienne warunki: *Jusque dans le peuple (sur ces bords fortunés de la Méditerranée ou de l'Adriatique) les formes sont si pures, les physionomies si expressives, qu'il suffit de les copier exactement pour produire des figures belles de tout point. Tel artiste, qui en Italie passera pour un idéaliste, parce qu'il a reproduit purement et simplement un modèle d'une rare perfection, passera pour un réaliste, si transporté en Flandre, par exemple, il reproduit dans le même esprit des spécimens des races moins favorisées au point de vue de la beauté plastique (str. 140).*

zastoju lub apatyi. Przeciwnie, wdrażał on bardzo wysokie wyobrażenie o godności i mocy ducha ludzkiego, i przez to, a zarazem przez niewzruszoną afirmację rozumu, władającego w przyrodzie, zachęcał do szukania zetknięć z tym rozumem, co mogło nastąpić tylko drogą zmysłów i doświadczeń. Właśnie z taką idealistyczną dumą pojęte stanowisko człowieka we wszechświecie wymagało w konsekwencji czynnego wdawania się w bieg przyrody w tym osobnym zamiarze, by wydzierać jej tajemnice. Najbardziej uduchowione kreacje wieku złotego zawdzięczają ten swój wzniosły charakter nietyle ascezie i odrywaniu się całkowitemu od spraw ziemskich, ile śmiałości i upartemu wzlatywaniu ponad ich poziom, na to, by je ogarnąć, uporządkować i zawładnąć nad nimi duchową przewagą. Taki idealizm nie kładł wcale tamy zainteresowaniu dla zjawisk psychicznych i fizycznych.

Powodzenie portretu daje miarę bardzo dokładną i pewną dla oceny, w jakim stopniu jakieś społeczeństwo i jego artyści liczą się z prawdą zmysłową i ile energii obracają na należyte jej zrozumienie i wytlómaczenie. Niewolniczy bowiem kopista, nie zostawiający na swem dziele śladu osobistych wrażeń, objawia właśnie najmniej rzetelnego zapału realistycznego. Otóż wiadomo, jakie arcydzieła w dziedzinie portretu stworzyli Leonardo i Rafael; mniej jednak znany i uwzględniany jest fakt organicznego wykształcenia się tych zalet z przesłanek, które tkwiły w naturze całego ówczesnego ruchu artystycznego. Siła obserwacyi i charakterystyki w tych portretach nie wyskoczyła jak Minerwa z czoła Jowiszowego, ale przygotowało się to przez długi szereg usiłowań, niezależnie od siebie z różnych stron wyszłych, a zmierzających zgodnie ku jednemu celowi. Rzeźbiarze i malarze-rysownicy, obok malarzy-kolorystów, znosili tu swe cegiełki. Nie możemy już sięgać wstecz w samo jądro epoki poprzedniej, do zasług Donatella i Piera della Francesca, boby nas to oddaliło od specyficznych dążeń i zdobyczy wieku złotego; ale mamy prawo powołać się na kreacje Verrocchia, wywołujące przewrót w dziedzinie portretu, jak Colleone (i umieszczane przez Bodego w najbliższej sferze wpływów tego mistrza popiersia),

a zarazem wskazać na wysoki indywidualizm, przy powadze i spokoju charakterystyki, w biuście Filipa Strozzi, wykonanym przez Benedetta da Majano, zbyt surowo i w czambuł osądzonego przez p. Müntza, jako „miękki eklektyk.“ Z malarzy, celujących w rysunku, Mantegna, gdy oddawał epizody z życia domowego książąt Mantuańskich, i Melozzo da Forli na fresku przedstawiającym założenie Biblioteki Watykańskiej, ze szczególnem powodzeniem starali się o wierność i siłę charakterystyki osób rzeczywistych. We Florencyi najwięcej się do nich zbliżał zdolnością w tym kierunku, Ghirlandajo. Inni realiści, jak zobaczymy niżej, stawiali sobie ogólniejsze metodyczne cele. Drugi kierunek wydoskonaleniu portretu, zapomocą kolorystyki, spotęgowanej przez technikę olejną, przedostał się do Włoch, a w pierwszym rzędzie do Wenecyi, z północy, z Flandryi, głównie dzięki gorliwości i pojętności Antonella z Messiny. Ważnem jest, że właśnie ten Antonello, pilny zresztą uczeń Flamandów, poucza nas swemi portretami, a więcej jeszcze swym Chrystusem, jaka instynktowna dążność tkwiła w duchu sztuki włoskiej, jak ona popychała portrecistów do ścierania lub przynajmniej do łagodzenia indywidualnych szorstkości, które artysta pominąć wolał, uważając je za nieistotne, obojętne dla upatrzonogo charakteru. Już starannie o harmonię barw, o to, by ich skala wyrażała jasno jakiś nastrój moralny, w tej pierwszej chwili odkryć się budziło, i zaznaczyło się tak świetnymi owocami w twórczości Jana Belliniego. Ten prąd popłynął szerokimi falami na południe, do Romanii i Umbryi. Tuż przy kolebce Rafaela, w pałacu książęcym w Urbino, był zajęty Flamandczyk, Justus z Gandawy, a ojciec Rafaela, jak mniej więcej zgodnie utrzymują historycy, przejął coś z tych wpływów, może nawet niektóre swe typy i sposób charakterystyki. Gdy nawet Perugino, najmniej dbały o urozmaicenie twarzy i postaw, tak monotonna siebie z czasem kopiujący, zdobył się na mistrzowskie portrety dwóch zakonników w Vallombrozie, musimy to głównie zawdzięczyć jego biegłości kolorystycznej, przejętej od Wenecyan, w rysunku bowiem nigdy nie doprowadził do wybitniejszych zalet, owszem, wadami

jego trzymał lat kilka na uwięzi genialne zarody w swym uczniu. Silny i ciepły koloryt, oraz jego (czasem nadto) ogólne kombinacye i kontrasty symbolizujące stan uczucia, wreszcie perspektywa powietrzna, oto najskuteczniejsze środki techniki artystycznej Perugina, które mu zapewniły powodzenie, gdy się skojarzyły ze szczęśliwie dobranymi wyrazami zapału religijnego.

U samego zenitu sztuki włoskiej spotykamy się w dziedzinie portretu raczej z duchowem obliczem człowieka, z jego charakterem sformulowanym w samych istotnych rysach, aniżeli z rzeczywistością dotykającą jednostki, gdy n. p. patrzymy na najslynniejsze portrety Rafaela, jak *Juliusz II*, *Leon X* lub *Baltazar Castiglione*. Mógłby ktoś powątpiewać czy ta definicya obejmuje i portrety Leonarda, ale, jeżeli się wpatrywał w nie troskliwiej, przyzna, że tu jeszcze bezwzględniej nad materyalną stroną fizyognomii panuje wyraz; wyciniek z życia psychicznego, w danej chwili tętniący najżywiej (jak żart, zalotność, podziw), wzbija się po nad wszystko inne, wyjawia ze wstrząsającą siłą i głębią prawdy, podczas gdy całość charakteru (a tembardziej fizyczny stały wygląd osoby) pozostaje osłonięta, jak n. p. w portrecie *Mony Lizy* mrokiem tajemnicy, która właśnie rozlewa najwyższy czar poetyczny około kilku jasnych i wyrazistych rysów, około owego przez tyłu opiewanego uśmiechu i spojrzenia. Zresztą, zapomocą takich falowań fizyognomii, starał się Leonardo zaznaczać przynajmniej jakiś jeden stały rys w temperamencie, w stopniu czy kierunku wrażliwości, co poświadcza własną swą radą, którą daje w *Traktacie o malarstwie*: iż fałdy w pobliżu ust, na lieu i skroniach, szczególnie się do tego nadają, żeby wyrazić usposobienie bardzo żywe i wesołe, fałdy około powiek i brwi znów właściwe są gniewliwym, skośne na czole melancholikom i t. p. <sup>1)</sup>. Widocznie do pierw-

<sup>1)</sup> L. Ferri w swej rozprawie: *Leonardo da Vinci e l'idea del mondo nella Rinascenza* w *Nuova Antologia* z r. 1873 t. XXIII str. 56, cytuje ten ustęp z traktatu (str. 159 w wydaniu rzymsk.) jako szczególnie cenny dla scharakteryzowania jego poglądów o fizyognomii.

szej kategorii natur zaliczył Monę Lizę, u której na skroni prawie widzi się bicie puls, koło ust zaś igra uśmiech zaprawiony jakąś tajemnicą, a przecież tak szczery i swobodny. W tych wypadkach wcale nie naruszano realizmu, o ile tenże kieruje użyciem *środków* artystycznych, a nie chce być w sztuce *wszystkiem*, bo i charakter i owe przelotne drgnienia, cenne dla artysty z *innych wyższych względów*, są nie mniej realnymi faktami, jak kształty indywidualne, odkopowane wiernie w stanie sztywności i martwoty, niczego nie wyrażającej.

Groźniejszy od tego wysuwania prawdy poetycznej ponad przeciętną, codzienną, był inny objaw, krzewiący się pod wpływem i ciężko odpowiedzialnym współdziałaniem takich powag, jak Michał Anioł i Fra Bartolommeo, objaw żywo uwydatniony w swych ujemnych stronach przez p. Müntza a zdaniem naszym zupełnie słusznie, tym zaś było lekceważenie portretu. Te koła, które te dziedzinę zaniedbywały, poczęły w naturalnie mszującej się konsekwencji zatracać w swych typach charakter indywidualny i dochodzić do błędnych ogólników, zwłaszcza, gdy potęga osobistych wstrząśnień i bogaetwo podmiotowych nastrojów (jak żądania i gniewy, szarpania się i przeczcucia) nie mogły u wszystkich zastąpić tamtego braku i dopisać w tej mierze, co u Michała Anioła. Fra Bartolommeo n. p. nie miał takiej siły i giętkości w cieniowaniu wyrazów, a zresztą zupełnie inne górowały w nim skłonności w kierunku kompozycji wielkich głównie przez swój spokój i harmonię — on zaś również stronił przed studjami twarzy z natury (wiemy tylko o jednym jego portrecie, przedstawiającym Savonarolę). On to w pracowni swej, pierwszy zastąpił żywe modele manekinami. Tak dał swym następcom w szkole fiorenckiej zabójczy przykład próżni w twarzach, stworzonej konwencyonalnymi liniami, chociaż u niego bywa zato zwykle w układzie całości taki polot idealny, takie zestawienie i zrównoważenie kształtów i kolorów, że zapominamy o tem, czego nie dostaje pojedynczym postaciom, bo one tylko w odniesieniu jedne do drugich zdają się istnieć i żyć. Ale to głębokie pojęcie sympaty, jako

węzła kompozycyjnego a zarazem jako symbolu wzniosłych idei, pójdzie do grobu wraz z żarliwym mnichem-platonikiem, a Andrea del Sarto będzie się uważał za spadkobiercę jego sztuki, gdy każe cudnym swym postaciom, często jednak o charakterze nieco bezbarwnym, przymilać się do siebie na tysiąc sposobów, z których niejeden z prawdą zgodny nie będzie, choć uroku niezrównanego z pewnością odmówić im trudno.

Postępy realizmu nietylko w dziedzinie portretu, ale wogóle przy wszystkich niezbędnych zbliżeniach się i zastosowaniach do praw wykrywanych w naturze, jak prawa perspektywy linijnej i powietrznej, prawa ruchu i spoczynku postaci żywych itd., dokonywały się w sztuce włoskiej u zarania wieku złotego na dwojakiej drodze. P. Müntz kładzie słusznie nacisk na umysłowy i moralny kontrast między wyrobionymi wówczas we Włoszech dwoma zasadniczymi typami otoczenia społecznego, jako szkoły wychowującej artystów: między sferą wpływów florenckich, a okolicami mniej lub więcej od nich niezależnymi, jak Umbrya, terytoryum weneckie i Lombardia. We Florencyi Baldovinetti, Antonio Pollajuolo, Verrocchio z uczniami swymi, zwłaszcza Leonardem, wieńczącym cały ten rozwój, rozszerzali panowanie prawdy w sztuce metodycznie, z wielką bystrością analizując szczegóły w naturze (np. kształty drzew, kwiatów, liści), gruntownie, a nawet z upartą wyłączością śledząc za efektami w pewnych postaciach ciała (zgięcia członków u Verrocchia), a więc nietylko notując wrażenia, ale obmyślając je z góry i przygotowując przez eksperyment, zupełnie tak, jak przeczuła i utworzona przez nich wiedza przyrodnicza nowożytna. Przeciwnie, Umbryjczycy i Wenecyanie XV w., w niejednym do siebie zbliżeni i nawzajem oddziałujący, przebijali się więcej instynktownie, i gdy słuchali natchnień uczucia a kontrolowali plany swe nie zimną krytyką, ale harmoniami i dyssonansami swej bogato uposażonej wrażliwości, byli wprawdzie więcej wystawieni na stratę czasu i mozół, na błądzenie po omacku, wreszcie mniej osiągnęli wyników dających się ściśle sformułować i przekazać następcom, ale



czyściej zachowali naturę artystów, t. j. ludzi, w których prawda zmysłowego wyobrażenia mierzy się raczej przez jego żywość, przez napięcie i harmonię uczuć współdziałających z niem, aniżeli przez przedmiotową zgodność tegoż z innymi spostrzeżeniami, co jest dopiero owocem zimnych porównań i doświadczeń. To też jak rysunek narzuca się najpierw naszym władzom spostrzegawczym, a dopiero później i pośrednio uczuciom, z kolorytem zaś ma się rzecz odwrotnie, tak realizm florencki wydoskonalił się najwyżej w zadaniach anatomii, gestów i mimiki, których najbliższym narzędziem był rysunek poprawny, stanowiący od czasów Giotta najsilniejszą stroną tej szkoły, u Weneccyan zaś i u Umbryczyka Perugina koloryt osiągnął nieznanej dotąd mocy, ciepła i soczystości tak, że on to najpierw wprowadza widza w nastrój kompozycyi i odwraca uwagę od niejednego braku w rysunku, w ożywieniu kształtów lub akcyi.

Że realizm nie był w rozwoju sztuki wieku złotego elementem przypadkowym i bez zasadniczego związku z jej naczelnymi celami, tego najlepszym dowodem są arcydzieła trzech największych mistrzów tej epoki, które (mówimy tu oczywiście tylko o malarstwie i rzeźbie, bo w architekturze zadania konstrukcyjne *liczą* się z prawami rzeczywistości, ale jej *nie naśladowują*) w sobie skupiają i odzwierciedlają wyraźnie wspomniane przed chwilą usiłowania, ich drogi różne i niemniej rozmaite zużytkowane ich owoców. Buonrotti, duch z pomiędzy nich najbardziej wyłączny, stanowczy i wytrwały w swych predylekcyach, zadawałający się niewielkim odcinkiem rzeczywistości obserwowanej, ażeby mózż tem potężniej ją przekształcać i naginać do swej woli, objął w dziedziectwo jedną tylko stronę zdobyczy rysunkowego realizmu florenckiego, anatomię — ale jak nią władał, czego zapomocą niej nie wyrażał! *Wieczersza* Leonarda jest kopułą kilkowiekowych prac szkoły florenckiej, poczynwszy od Giotta, nad wydoskonaleniem akcyi dramatycznej wraz ze wszystkim, co się na nią składa i co musiało być odpowiednio do całości z życiem i prawdą uwydatnione, jak ruchy, postawy, gestykulacye i wyraz twarzy. O ile później-

szy pobyt Leonarda w Lombardyi przyczynił się do rozszerzenia jego widnokręgów po za sferę dążeń realizmu toskańskiego, trudno oznaczyć; to pewna, że już przed wyjazdem, w *Adoracji Trzech Króli* jał się rozwiązywać problemy z zakresu światłocienia, a w tem, według wszelkiego prawdopodobieństwa, torowały mu drogę tylko własne poszukiwania i doświadczenia. Niema śladu, żeby nań oddziałał Piero della Francesca. Z trudnościami w nakładaniu barw, w ich wzmacnianiu i nadawaniu im blasku, łamał się Leonardo zupełnie samodzielnie i nie zawsze z pomyślnym skutkiem, to też zemściły się niektóre jego ryzykowne eksperymenta na trwałości kolorytu.

U Rafaela organizacya artystyczna, w pewnych swych objawach wydająca się tak giętką i bierną, w gruncie zaś jedna z najbardziej wyjątkowych przez wszechstronność, delikatność i wrodzoną poetyczną woń swych widzeń, pociągała dla jego utworów to następstwo, że tam echa najgorliwszych studyów z natury występowały zawsze w kształcie złagodzonego, uszlachetnionego przez ową „ideę“, która, jak wyznaje w słynnym ustępie swego listu do Castigliona, towarzyszyła mu wiernie. Widzimy jednak już w jego szkicach do *Koronacyi Matki Boskiej* wielką troskliwość o nadanie modelom naturalnej postawy i draperyi. Jego szkice do scen z życia Piusa II są w poruszeniach koni i ludzi natchnione taką prawdą i werwą, tyle tu życia wezbranego, a przytem owianego jakimś romantycznym urokiem, iż freski sławnego jego kolegi w pracowni Perugina, Pinturicchia, wykonane w Librerii Sienneńskiej maleją przy tych pomysłach nieledwie do rzędu robót manierowanych i niedoleżnych.

Ponieważ tu nie rozbieramy szczegółowo rozwoju Rafaela, wystarczy więc wspomnieć tylko o świetnych przeblaskach realistycznej obserwacyi ruchów i nateżeń w dwa razy wykonywanym *św. Jerzym* i w *Złożeniu do Grobu*, które to dzieła pochodzą jeszcze z epoki florenckiej. Krytycy Rafaela, a nawet gorętsi jego miłośnicy, mało dotąd zwykle zwracali uwagi na jego koloryt i przynajmniej mileząco przyznawali, że ta strona jego sztuki nie odpowiada zaletom

rysunkowym. P. Müntz zarówno w swej monografii o Rafaelu, jak w *Wiekach złotych*, odważnie kruszy kopię w obronie Urbinaty, jako kolorysty, o tyle głębszego i delikatniejszego, że swe efekta z krainy barw i światła dostrajał do ogólnego charakteru swych kompozycji, że się z nimi nie narzucał, aby harmonii całości nie naruszyć. Dlatego łatwo się przeocza w jego Madonnach i portretach współdziałał pierwiastku kolorystycznego przy wytworzeniu jednolitych wyrazów i nastrojów, jako ostatecznego celu i racji bytu dzieła sztuki. Jeżeli jednak wielbimy w jego *Św. Rodzinach* naturalność i wdzięk rysunku, nie powinniśmy spuszczać z uwagi, że uczucia wywoływane w nas na widok tych obrazów, bywają tak błogie i żywe w znacznej części pod działaniem różnych zalet kolorytu, jak jego pogoda, jasność, harmonijność, ciepło, z ich niewysłowioną skalą i przejściami tak delikatnymi. Krytykom, którzy odmawiają Rafaelowi biegłości w odcienianiu barw i światła, zaleca p. Müntz studyować portret *Baltazara Castiglione*, któremu Rubens i Rembrandt oddali hołd, wykonując zeń kopie. „Skala kolorów jest tam pozornie uboga, w gruncie jednak posiada on subtelność i harmonię niedoścignioną.“ Prawdziwych fors realistycznych dokonał zwycięzko Rafael jeszcze w swych kartonach do dywanów, a więc w epoce, kiedy mu współzawodnictwo z grozą i siłą Michała Anioła rzadko wychodziło na dobre. Nawet gdyby był sprawiedliwy zarzut Minghettiego, iż w tych scenach z Dziejów apostoelskich gwałtowność miejscami zakrawa na afektację, to i wtedy nie można odmówić wielkiej siły prawdy, niemal aż odrażającej, pojedynczym postaciom, jak żebrak kulawy z nogą, założoną za kolano, z dziko błagalnym spojrzeniem i wyciągniętą ręką, lub oślepy Ananiasz, stawiający wielkie kroki gorączkowo i poomacku.

Te daty — czujemy to dobrze — są bardzo niedokładne i niewyczerpujące w stosunku do zamierzonego niemi celu, którym było scharakteryzować stan i stopień dążeń realistycznych w sztuce wieku złotego. Aby te braki wedle możności wypełnić lub przynajmniej uczynić mniej dotkliwymi, ośmielimy się roztrząsać tu jeszcze jedną kwestyę ogólniej-

szą, niejako dominującą nad tym przedmiotem, która zaprzęta także p. Müntza, jakkolwiek wychodzi po za zakres czysto historycznych zagadnień i wkracza dość głęboko w samą filozofię sztuki. Realizm nie włada w tej epoce nad wrażliwością artystów z taką siłą wyłączną, świeżą i bezpośrednio wstrząsającą, jak za czasów Donatella, Piera della Francesca i Andrzeja del Castagno. Prawda historyczna nie pozwala zasłonić tego faktu, ani uszczuplić jego doniosłości wszystkimi wyżej przytoczonymi szczęśliwymi podchwyceniami natury, do których tamto pokolenie jeszcze nie było dorosło. Wyniki jeszcze wciąż się mnożyły, ale nastrój umysłowy i moralny, który je wywoływał, uległ zmianie stanowczej. Ze symbolizującego wrażenia w naiwnym zachwycie dla nich, nastrój ów zamienił się w kierunek idealizujący rzeczywistość, tj. świadomie z niej wyjmujący i podnoszący do wyższych rozmiarów to, co mogło służyć za wyraz ideałom wieku. P. Müntz zdaje sobie zupełnie z tego sprawę, a na zapatrywanie to zapewne zgodzi się wielu, że taka ewolucya, która się wtedy odbyła, jest koniecznością psychologiczną dla każdej sztuki o zasobach bogatszych i głębszych, że sztuka, co obejmuje wszystkie widnokęgi ducha ludzkiego, nie może skończyć na ślepem powtarzaniu za naturą i udawaniu jej dzieł bez wyboru, ani nawet na symbolizmie, który swemi niejasnemi przeczuciami i sympatjami ożywia tylko fragmenta, ale nie czuje się do tego powołanym czy też skłonny, żeby ogarniać i orzekać śmiało rozumną całość w porządku rzeczy, jego moralną dobroć i piękność.

Inne jest pytanie, czy sztuka włoska nie przeszła za wcześnie od zamilowań realistycznych do idealizowania zdobytych prawd i techniki, czy przeskok nie był za nagły, czy temu nie trzeba przypisać, że w głównych ogniskach tego ruchu, w Rzymie i we Florencyi, takie przerażające pustki upadku rozwarły się, za ledwie przeminęła krótkotrwała doba zenitu. Zapewne jest to pożądanem dla każdej sztuki, ażeby w niej proces opanowywania rzeczywistości przez obserwację był jak najgruntowniejszy, by się rozciągał swobodnie i szeroko, a we wzlocie idealnych aspiracyj nie było nic gorącz-

kowego. Ale i to nie ulega wątpliwości, że gdy takie aspiracje w duszy artystów nie działają i nie wyrażają się, jest to zawsze zacieśnienie się i skrępowanie, może z pożytkiem dla pewnych subtelności światła, koloru czy rysunku, ale ze szkodą dla gorętszych podnieć wyobraźni, dla naturalnej w każdym tworzeniu dążności do pogłębienia i podniesienia widnokręgów, a zrywa organiczny związek sztuki z postępem umysłowym i moralnym i odbiera jej godne stanowisko w tym panteonie.

W sztuce włoskiej uderza szczególnie u dwóch samodzielnych badaczy perspektywy, Mantegni i Melozza da Forli, raptowne rzucenie pomostu między czysto realistycznymi zadaniami, a skrajną idealizacją typów, zapowiadającą to starcie indywidualnego charakteru, które jednemu tylko Buonarrottiemu mogło uchodzić bezkarnie i u niego wyłącznie dawało się zrównoważyć innymi zasobami. Jeżeli jednak nawet przyznamy, że skutkiem tych niespodzianych skojarzeń i przeskoków, i to głównie pod działaniem klasycznych form i tematów, orbita rozwoju sztuki włoskiej nadmiernie się skróciła i uproszczyła, musimy zważyć na inną okoliczność prawie opatrnościową, że gdyby postęp w kierunku idealizmu, niezbędny zresztą dla tej sztuki i psychologicznie konieczny, był się dokonał w tempie dwa razy powolniejszym, np. w 60 latach zamiast w 30, licząc od r. 1480, jużby zmienione położenie polityczne Europy i rozdwojenie religijne w łonie świata chrześcijańskiego nie pozwoliło było dojrzeć kreacyom w równym stopniu promiennym, natchnionym taką silną wiarą w dobroć i potęgę ducha, jak to, co powstało w *Stanzach* i w *Syks-tynie*, lub co wyszło z pod pendzla Leonarda.

## VI.

W ciągu uwag naszych nad sztuką wieku złotego we Włoszech, była już pokrótce mowa o wpływie prądów umysłowych i przeświadczeń moralnych epoki owej na jej plody artystyczne. Potęgą duchowego otoczenia objawia się jednak

także sposobem bardziej osobistym i konkretnym, w społecznym stanowisku artystów, w poparciu moralnym, jak zachęty i krytyka, i materyalnym, używanem im przez ogół. Tu jednostki wchodzą w zetknięcie o wiele żywsze, zasługa ich inicjatywy i dobrej woli da się pewniej i wyraźniej skreślić na tych polach, aniżeli przy propagandzie zasad ogólnych, która bywa u źródła swego czystą teorią, nieraz za mało biorącą w rachubę zastosowanie, w dalszym zaś biegu zwykła się rozszerzać mechanicznie, jak fale dokoła kamienia w nie rzuczonego.

Wielka zmiana w materyalnym położeniu artystów, w ich znaczeniu jako osobnej warstwy społecznej, której posłannictwo coraz wyżej cenić poczynano w drugiej połowie XV wieku, była naturalnym wynikiem ciągłych i widocznych postępów sztuki; nakazywały one bowiem coraz większe o niej rokować nadzieje, obudzały całą masę ambicyi w kołach miłośników i mecenasów, tembardziej, że ambicje te już były pierwiej podrażnione a niezaspokojone należycie przez poezję humanistyczną, która obiecywała swym protektorom więcej sławy i wieczności, niż sama sobie zapewnić mogła. Powszechny zwrot uwagi na artystów i idące zatem staranie o ich względy, odbiły się znów naodwrot na ich charakterze, na umysłowym widnokregu, na towarzyskiej oglądzie i obejściu, a mające w tych zmianach źródło nowe upodobania i nawyknięcia naturalnie wyraziły się rychło w twórczości pokolenia tak wrażliwego. W istocie musiała ta metamorfoza realnych warunków i codziennego otoczenia oddziałać bardzo żywo na wyobraźnię, narzucając jej nietylko nowe przedmioty, ale i nowy sposób obchodzenia się z niemi. To też gdy się doszukujemy pierwiastków przelomu między pierwszą i drugą epoką odrodzenia, i pytamy, jak się to stało, że maniera „prymitywów,“ kojarząca konsekwentnie drobiazgowy realizm tematów z symboliką nastrojów i z sumienną dokładnością techniki, ustąpiła tak posłusznie i stosunkowo nagle miejsca idealistycznej werwie wieku złotego, jego potężnej architektonice kompozycyjnej, wreszcie świadomemu aż do zuchwałstwa kombinowaniu i przerabianiu rzeczywistości na

modłę duchowych wyrazów i ideałów, musimy przyznać słuszną p. Müntzowi, że w tym procesie zasadniczej przemiany stanowisk, odegrało niemalą rolę owo przesunięcie artystów o kilka szczebli wyżej w hierarchii społecznej. Było ono zupełnie zawrotne dla słabszych intelligencji i dla charakterów niezdolnych oprzeć się próżności; stępiało wrażliwość i interes dla typów, ubiorów i scen z życia ludowego i przyprawiało o zagładę motywy rodzajowe, które na całą sztukę XV w. rozlewają tyle poezji, tyle naiwnego uroku. Natomiast duchy wybrane, jak Leonardo i Rafael (nie mówimy już o Buonarottim, z natury wrogo usposobionym dla drobiazgowego realizmu i wdzięków XV w.), musiały z zetknięcia z ówczesną arystokracją duchową odczuwać takie silne podniety w kierunku uzmysławiania najwyższych problemów ludzkiej natury psychologicznej, etycznej i religijnej, że życie codziennej obserwacji, z całym obszarem i barwnością swych zjawisk, mało w ich oczach prawie do rzędu bawidel w porównaniu z olbrzymimi zadaniami, otwierającymi się sztukom pięknym po raz pierwszy z tamtej strony, ze strony idealizmu, który potrzebował koniecznie widzieć koncepcje swe, przyobleczonemi w pozorne przynajmniej ciało. I naprawdę cywilizacja niema przyczyny utyskiwać nad owocami tej zachęty, chociaż wykonując ją, musiano zostawić odłogiem niejedną z cennych właściwości artystycznych poprzedniej epoki.

Z podniesieniem stanowiska społecznego artystów i powiększonym popytem na ich dzieła, musiała iść w parze stopniowa emancypacja z pod wyłącznego wpływu najbliższego otoczenia, z pod pielęgnującej ręki czynnych w niem mecenasów i sądów krytyki lokalnej. Mówimy tu o emancypacji stopniowej, względnie do epoki poprzedniej, bo i w tej epoce nie albo bardzo mało słyszy się o robotach niezamówionych, a najlepsze siły skupiały swą ambicję około przedsięwzięć, przerastających środki prywatne przeciętnej miary. Jednak poczyniwszy te zastrzeżenia, niepodobna nieprzyznać, że znaczenie ognisk lokalnych, które dawniej decydowały o charakterze i wartości dzieł sztuki, zmniejszyło się. Budzi

się wprawdzie teraz więcej rywalizacji prowincjonalnych, aniżeli poprzednio, kiedy to Florenca dzierżyła palmę pierwszeństwa, niezaprzeczaną jej przez nikogo. Ale w tem współzawodnictwie nie gra na szczęście prawie żadnej roli partykularyzm, bo tu się rozchodziło, jak już czytelnik zapewne uważał i jeszcze dokładniej zobaczy z rozbiorów następnych, o pewne, zasadniczo odmienne punkta widzenia w wiązanych ze sztuką wymaganiach i w uczuciach, niesionych pięknu w ofierze. To też w przedstawieniu wieku złotego u p. Müntza, „topografia sztuki,“ jak sam gdzieś nazywa swą metodę szkicowania z osobna jej ognisk i mecenasów, musiała ustąpić na plan dalszy przed rozbiorem ogólnych prądów cywilizacyjnych i artystycznych skłonności ówczesnych, jak idealizm, studium natury i klasycznych wzorów. Topografia taka nie używa mu tu już, jak w tomie I, podwalin i przedślanek dla całości, co zresztą i tam nie dawało się zupełnie przeprowadzić, bo prawie wszystkie dążności wczesnego odrodzenia sięgają zarodkami swymi daleko w głąb wieków średnich; w części zaś, traktującej o wieku złotym, musiały już całkiem wyraźnie te zarysy realnych warunków sztuki zamienić się w rodzaj ogniwa, pośredniczącego w przedstawieniu między charakterystyką rozstrzęsanych ogólnych stron i kierunków twórczości, a opisem pojedynczych szkół, ich różnorodnych rozgałęzień, wzajemnych zależności i ostatecznych wyników zarówno w dobrem jak i ujemnym znaczeniu. Otóż szczególnie losy florenckiej szkoły, wyczekują tu jeszcze zawsze wyjaśnienia stosunkami politycznymi i literackimi, zwłaszcza za czasów Piotra Medici i Savonaroli (1472 — 1494), a więc właśnie w najważniejszym stadium przejściowem sztuki włoskiej. Nie jest jeszcze bynajmniej rozstrzygniętą kwestya, czy słynny kaznodzieja występami swymi sztuce florenckiej zaszkodził, czy przeciwnie dodał jej bodźca i swym wpływem moralnym na Michała Anioła i Fra Bartolommea, tolerując w pięknie tylko wzniosłość pomysłu, a walcząc z pierwiastkiem rodzajowym i dekoracyjnym, nie przyczynił się do radykalnego przeobrażenia form i kompozycji przez tych mistrzów? W każdym razie był to posiew



przewrotu, gwałtownego zerwania z przeszłością bardziej harmonijną, w której struny realistyczne współdziałały z poezją naiwnego wdzięku, a nawet chwilami potraçały o wzniosły symbolizm, jak u Fra Angelica, Łukasza della Robbia, Quercii, wreszcie Botticellego. Na gruncie florenckim wybujała w tych czasach niespokojnych skłonność do gwałtownego przerzucania się od religijnych egzaltacyj w chłodny cynizm i prześladowczą szyderczą krytykę, która musiała zmrazać natury delikatniejsze, nawet bogato uposażone. Wtedy to powstały znane z takich zalet dowcipu i bezwzględności *Canti carnascialeschi*, *Morgante Maggiore* Pulciiego, *Calandra* Bibbieni, *Mandragora* Macchiavella. Z czasem wytworzyła się tu taka atmosfera, że wielkie talenty nie mogły długo w ojczyźnie swej wytrzymać, zakładały gdzieindziej ożywcze ogniska ruchu artystycznego, jak Leonardo w Lombardyi, i że przybysze, jak Perugino, uchodzili ztąd przed jadowitą szykaną, ze szkodą i dla siebie i dla wszechstronności kierunków w dotychczasowej stolicy odrodzenia. Szczególnie artyści z naturą liryczną nie mogli się tu rozwijać zdrowo i swobodnie; świeże i naturalnie oddane wrażenia, były wciąż wystawione na mordereczy zarzut, iż są banalnemi; trzeba więc było je subtylizować, okraszać jakąś chorobliwą powiewnością, jak to robił Botticelli. Przeciwnie to otoczenie, zacięgie analizujące, było dobroczynnym wychowawcą dla usposobień chłodnych, badawczych, niestrudzonych w szukaniu nowych szczegółów, uderzających i charakterystycznych w wyrazie postaci, dla artystów jak Verrocchio, bracia Pollajuolo i Domenico Ghirlandajo. Te spostrzeżenia nasuną się każdemu z jakiego takiego przeglądu cech i postępów szkoły florenckiej; w książce, o gruntowności i rozmiarach, jakie ma historia p. Müntza, pożądana byłby za to rozbiór kwestyi, o ile smutne polityczne koleje Florencyi przyczyniły się do tego bądźco bądź osłabiającego energię zacieśnienia i ostudzenia wrażliwości, przed niewielu laty jeszcze tak wiośnianej, ognistej i wszechstronnej.

Okolo tej zasłużonej kolebki sztuk i nauk, tworzył się teraz coraz gęstszy wieniec ognisk, które w poprzedniej epoce

odznaczały się tylko jako kolonie kultury florenckiej, Urbino, Padwa, Bolonia, Ferrara, Mantua, a obecnie, wraz z innemi o całkiem świeżym rozgłosie, jako to Medyolan z Pawią, Werona, Wenecya i okolice jej na stałym lądzie, Perugia, wreszcie pas kraju na pograniczu Toskanii i Umbryi, zaszły swą ambicją na tem, żeby podejmować i rozwijać hasła, zaniedbane przez Florencję, zwłaszcza zaś, żeby wziąć w obronę pierwiastki uczuciowe, fantazyjne, malownicze, z ich bogactwem, świeżością lub siłą indywidualnej charakterystyki (jak w pierwszej generacyi szkoły ferraryjskiej), przeciw skrajnemu rygorowi krytyki, dbałej tylko o poprawność i sumiennosc rysunku. Zresztą po za tą ogólną, zbawienną reakcją, każde z owych centrów żywiło swe osobne dążności, ugruntowane we własnej przeszłości, typie etnograficznym i geograficznym położeniu. Tak np. Urbino zachowało i pod rządami ks. Guidobalda wpływ doniosły na losy całej sztuki włoskiej, jakkolwiek porażki tego panującego, zakończone kilkukrotnem wypędzeniem z kraju przez Borgiów, nie pozostawiały mu swobody ani środków na to, żeby być tak gorącym i hojnym opiekunem artystów i literatów, jak jego ojciec, wielki mecenas, Fryderyk. Dokładał jednak, co było w jego mocy, do plonów, przygotowanych zasługą jego poprzednika, a miał to szczęście, że inteligencya, zapal i rodzinne stosunki jego żony Elżbiety Gonzagi, zrobiły z Urbina punkt zborny i pośredniczący między kulturą Włoch północnych i środkowych. Wszechstronny geniusz Rafaela nie mógł się też narodzić w odpowiedniejszym środowisku, jak na tem pograniczu Umbryi i Romanii, gdzie dobrze znano i oceniano erudycję klasyczną Padewczyków, realistyczne zalety szkoły ferraryjsko-bolońskiej i postępy w technice kolorytu u Wenecyan, a nawet Flamandów, przytem zaś nie tracono z oczu metodycznych poszukiwań i wydoskonalień florenckich w zakresie anatomii, fizyognomiki, mimiki, sercem wreszcie Ignięto najbardziej do religijno-romantycznej szkoły Umbryjczyków, jak tego dowodzą dzieła Timotea Viti. Podczas gdy tu z tak daleka zbiegały się promienie różnych szkół i smaków, nie brakowało też i środka zaradczego przeciw bardzo natu-

ralnemu w takich warunkach popadnięciu w eklektycyzm. Tym środkiem był bardzo wysoki poziom pojęć humanistyczno-platońskich, odziewanych w szatę bardzo przystępną i ponętną przez literatów, którzy, jak Baltazar Castiglione, głośny autor *Dworzanina*, Bibbiena i Bembo gościli tu przez czas dłuższy. Obaj Urbinaci, Rafael i Bramante, zawdzięczali zapewne w znacznej części obcowaniu z tymi ludźmi rozległość swych pomysłów i wykwiutność form. Niewątpliwie też przyjaźni tu zawarte i życzliwa opieka rodziny książęcej utorowały, zwłaszcza pierwszemu z nich, drogę do Rzymu, wymogły powołanie go przez Juliusza II do robót w *Stanzach*. Nad następstwami wszechwładnego prądu, który już od czasów Sykstusa IV i jego zamówień w kaplicy Sykstyńskiej, skupiał pierwsze siły w wiecznem mieście, wypadnie nam zastanowić się nieco dalej. Tu notujemy tylko dodatkowo ten fakt, że Urbino było już dawniej jedną z pierwszych etap artysty, którego przeznaczenie ciągnęło do Rzymu, by tam przez swój idealizm form, draperyj, perspektyw i przestrzeni stał się zwiastunem i przygotowawcą wielkiego stylu klasycznego *Stanz* i sklepienia *Sykstyny*. Schmarsow w wyczerpującej monografii o Melozzu z Forlì, wywala swemi gruntownymi rozbiorami i porównaniami to zaszczytne stanowisko artysty, mało dotąd znanemu i cenionemu, skutkiem rozproszenia jego dzieł w niewielkiej liczbie przechowanych. Z Urbinem wiąże go nietylko jego własny utwór: *Sztuki wyzwolone* (w 4 częściach), parę portretów, wykonanych dla Fryderyka de Montefeltro, ale tu także byli czynni jego mistrze, Piero della Francesca i artyści flamandzcy, których wpływ ma się objawiać, zdaniem znawców, w jego pełnych formach i w kolorycie.

Z pośród popieraczy i kierowników ruchu artystycznego we Włoszech północnych, p. Müntz wyszczególnia Ludwika Moro i przyznaje mu jedno z naczelných stanowisk. Przyrzeka dowieść w zapowiedzianej większej pracy o Leonardzie i współczesnej sztuce lombardzkiej datami „matematycznymi,” że przenikliwy zmysł krytyczny księcia medyolańskiego i jego gorące a wytrwale zabiegi niemało się przyczyniły do tego, iż Lombardia oddziałała w wieku złotym tak ożywczo na dal-

szy postęp, szczególnie w dziedzinie architektury i malarstwa, do tego, że takimi plonami uwieńczył się pobyt Bramante'go i Leonarda w tych stronach. Zastrzega się przeciw zarzutowi, jakoby ten punkt widzenia był czysto artystycznym, a nie uwzględniał, co autor uważa za konieczne u historyka kultury, moralnej strony we fizyognomii duchowej tego przez zmienność kolei napiętnowanego władcy. Ludwik Sforza skazil swe imię w oczach potomności niejednym podstępem, gwałtem, chwiejnością i niejasnością celów, ale gdy się go porówna z takim potworem, jak Cezar Borgia, zupełnie obojętnym dla sztuki, albo z wyrachowaną i chłodną polityką Estów, którzy w sztuce widzieli tylko narzędzie, a co najwyżej (od początku XVI w.) cenili i popierali jej pierwiastki zmysłowe, świeckie, mitologiczne przedstawienia, prześlizgujące się po powierzchni władz spostrzegawczych, byle polechtać przyjemnie wzrok na chwilę — wobec tych o wiele konsekwentniejszych postaci, Moro jest naturą zagadkową, sprzeczną w sobie, ale z najszczerzym zapalem czynną około prawdziwego (a nie tylko błyskotliwego) podniesienia sztuki w swem księstwie; zewsząd, aż z Niemiec, sprowadza on artystów, by zapalić rywalizacye, wgląda w szczegółowy bieg i postępy robót. P. Müntz dopatruje się nawet jakiegoś duchowego pokrewieństwa między tą subtelnie czujną i krytyczną zabiegliwością mecenasa, a charakterem tamtejszej sztuki, zwłaszcza szkoły Leonardowskiej. Odbywał się tu w istocie pochód odwrotny temu, którym kierowali we Florencyi i w Rzymie Medyceusze i Juliusz II, pochód nie ku idealistycznemu rozszerzeniu form, tak, iżby obejmowały w sobie i wyrażały kwintessencję bytu, pojętego po platońsku, ale raczej ku temu, by je wzbogacić, wydelikacjować i pogłębić. Wrodzona zdolność do przenikliwej obserwacyi u Leonarda i jego skłonność do pochwytywania świeżych uśmiechów rzeczywistości, zeszyły się tu szczęśliwie ze stanem usposobień, które napotkał w nowej ojezynie, a które przed jego przybyciem wyrażały się szczególnie w rzeźbie lombardzkiej u braci Mantegazzów. Taksamo Bramante znalazł,

jak wykazuje Geymüller <sup>1)</sup> w swej cennej monografii, w Lombardyi już grunt przygotowany i czekający mistrza, coby zużytkował całe bogactwo motywów i roztoczył je, nie straciwszy jednak wewnętrznego rytmu i równowagi, zalet, z którymi wielki architekt musi się urodzić. Żywotność gotyku, trwająca tu dłużej, aniżeli w którejkolwiek innej stronie Włoch, a nawet niż za Alpami, była równocześnie i pomocą i wyrazem tych upodobań w malowniczości szczegółów, oraz w życiu, tryskającym z należytego ich zestawienia i odcieniania. Jedyne skrajne realista tej epoki, prawdziwy unikat wieku złotego we Włoszech, zbliżony do dzisiejszych werystów, Guido Mazzoni jest Lombardem, pochodzi z Cremony. Realiści ferraryjscy, jak Cosimo Tura, Francesco Cossa, Ercole de' Roberti, którzy się odgałęzili od kierunku Mantegni, dbali w gruncie głównie o zamarkowywanie oryginalnych charakterów i gwałtownych poruszeń, a nie o rzeczywistość jako taką.

Padwa, Mantua, Ferrara i Bolonia stanowiły wobec Lombardyi właściwej i wobec sfery najbliższych wpływów weneckich (Verona, Vicenza, Treviso), osobną grupę ognisk artystycznych, w której ramach zachodziły ciągłe i żywe oddziaływania wzajemne. Rodzina Gonzagów Mantuańskich zachowywała tu jeszcze zawsze pierwszeństwo zasług i inicjatywy, podczas gdy dwór w Ferrarze interesował się głównie literaturą i ją popierał, a na sztukę współczesną patrzył przez szkła przeszłości, pogańsko-humanistyczne temata narzucał kapryśnie. To też zdobył on sobie większe znaczenie dopiero dla sztuki w ostatniej epoce odrodzenia, wpłynął — kwestya, czy zbawiennie, ale to pewna, że decydująco — na rozwój szkoły weneckiej. W Mantui margrabina Izabella, chociaż sama z domu Este, objawia szerszy widnokrąg sądów i zamiłowań. Jedną z najsympatyczniejszych postaci kobiecych swego wieku, niemniej słynącą z wdzięków jak z cnót, rozumu i wytrawnego smaku, była ona jakby przez

<sup>1)</sup> *Les projets primitifs pour la basilique de St. Pierre.* (Paris, 1875).

Opatrzność zesłanym bodźcem dla wszystkich znakomitych artystów całych Włoch, gdy im nie dawała spokoju w swych zamówieniach i naleganiach. Urządzała istne turnieje różnych szkół, i po dziesięciu zachowane pokaźne owoce tych zapasów i prób talentu skarbią dla niej wdzięczność potomnych.

Pozostały nam wreszcie do omówienia, oprócz Rzymu, dwie ważne stolice szkół, Perugia i Wenecya. W obu tych miejscach jednak możni mecenaszy prywatni i korporacje religijne (weneckie „szkoły“) zaćmiewają działalność państwa. W Wenecyi już ona wprawdzie poczyniała się objawiać takimi wielkimi przedsięwzięciami, jak budowa starych Prokuracyj, freski Jana Belliniego w pałacu Dożów, posąg Colleona, Ponte Rialto, ale nie mogła tu mieć takiego osobistego i trwałego piętna, jak tam, gdzie istniała monarchiczna forma rządu z nazwy czy *de facto*. Zresztą Jan Bellini nie czuł, podobnie jak Perugino, szczególnego pociągu do tworzenia cyklów monumentalnych, i ich dzieła rozchodziły się z osobna po całych Włoszech, tak, że mniej, aniżeli innych artystów ograniczały ich miejscowe warunki, krytyki, zachęty i poparcia. Trzeba jednak to dodać o Perugii, że jej brakło mecenasów prywatnych we właściwym wysokim znaczeniu tego słowa, bo przecie nie godziłoby się umieścić tamtejszych fundatorów pobożnych, ale z dość ciasnym widnokreśleniem zamiłowań i wymagań, na jednej linii ze zbieraczami i miłośnikami starożytności tej miary, co kardynał Grimani, lub z takim znawcą i krytykiem utworów sztuki, jak inny Weneccyanin, znany ze swego dzieła *Notizia d'opere di disegno*, Marc-Antonio Michiel.

Ażeby skreślić godnymi słowami działanie Rzymu na umysły, wyobraźnię i serca mistrzów złotego wieku, potrzebaby być samemu poetą. A niesłychanej to wagi rzecz dla psychologii genialnych natchnień stwierdzić, że ich źródło nie zawsze było tylko w tajemniczych głębiach indywidualnej organizacyi, która, jak u Rembrandta, sama była sobie najwyższem prawem i z siebie wydawała niezwykłą potrzebę wylania się, ale że właśnie tam, gdzie owoc tych natchnień uwieńczył długie pochody kultury, gdzie wynik ten,

bardziej dostępny zrozumieniu i sympatyom ogółu, oświecał dobroczynnymi promieniami dalszą drogę wielkim i małym, w tych wypadkach potęga i wartość utworów polegały na głębokiem i silnem przejęciu się prawdami powszechnymi, które wchodzą w zakres porządku moralnego i społecznego. Sądzimy nawet, że nie trudno jest dowieść, iż dla nadania dziełom sztuki charakteru wzniosłego, ów nieosobisty pierwiastek (czy tło) jest niezbędnym. Jak długo nam artysta narzuca jakieś formy, jako swoje wyłącznie, z pretensją do tego, żeby były unikatem, czemś całkiem odrębnym, możemy, o ile skutek uprawnił te pretensye i usiłowania, w objawach tego talentu odnajdywać z bezinteresownym podziwem i rozkoszą ślady wyższej ręki, która go tak hojnie obdarzyła. Ale „jedna jaskółka nie robi wiosny,“ powiedziałby swem ulubionem przysłowiem Arystoteles. Najenergiczniejszy, ale zawsze od doskonałości daleki duch syna tej ziemi, gdy się zwyczajnie pasuje z przyrodą i wciela we wzięte od niej kształty co tylko w głębi mu zadrgało i ozłociło mu się urokiem marzycielskim, jeszcze nam tą potęgą fantazyi nie odsłania istotnych i wieczystych harmonij świata duchowego. Zamknięty w sobie ze swemi problemami, pozostanie tylko wspaniałym okazem siły duchowej, tajemniczej w swem źródle, niewiadomo czemu zawdzięczanej, przyrodniczym bardziej, czy moralnym czynnikiem. O pięknie wzniosłem może być dopiero mowa wtedy, gdy widzimy osobistość w tworzeniu, poddaną prawu spójności i współzucia z innymi egzystencjami ludzkimi, i to, co najważniejsze, nie tylko z osobna, ale dzielającą społeczne zagadnienia, ideały, tęsknoty i potrzeby moralne. Wówczas dopiero wrodzony instynkt celowości, którego zagłuszyć niepodobna człowiekowi ilekroć przed oczyma ma jakiś przebieg zjawisk duchowych, zostaje zadowolony w całości, bo ujrzał wielkie siły w służbie wielkich celów. Nie znaczy to wcale, żeby w sztuce propaganda idei (zwłaszcza która jako taka zdradza się, a więc niezręczna, tj. tendencyjność) stała po nad środkami uzmysłowienia; ale te ostatnie mają rację bytu tylko w odniesieniu do jakiegoś celu, do rzeczy uzmysłowionej, a przez się nie-

zmysłowej. Forma potężna, bogata, lub delikatna, któraby przyoblekała treść zupełnie bląhą, nie potraçała o żadne społeczno-duchowe aspiracye i nie zatwierdzała w ten sposób wieczystych między ludźmi, widzami czy artystami węzłów, nie da się poprostu ani wyobrazić, ani pomyśleć. Skrajny subiektywizm nowszych estetyków radby zaprzeczyć (jak tego próbuje Veron wobec Rafaela) geniuszu wszędzie tam, gdzie widzi żywe współczucie z powszechnemi prądami wieku i rachowanie się z dorobkiem artystycznym generacyj poprzednich. Wkłada on wszystkie takie objawy pod pogardliwą kategorię eklektycyzmu, nie dochodząc, ile indywidualnego przekonania, wiary, intuicyi i zapalu weszło w grę przy niejednym podobnym organicznem rozwinięciu danych i wymagań cywilizacyjnych, przekazanych przez przeszłość, lub narzuconych przez moralno-społeczne potrzeby terażniejszości.

Ale ze strony krytyki trzeźwej i wszechstronnej, należy się tem silniejsza uwaga chwilom i miejscom, które jak w wieku złotym Rzym <sup>1)</sup>, wstrząsnęły całym zapasem wyobraźni i zręczności technicznej artystów, przemówiły tak swojemi wspomnieniami do ich umysłu i serca, że im się naraz otwarł nowy olbrzymi widnokrąg zagadnień, a nawet formy dotychczasowe, przyniesione z ojezyny tokańskiej, umbryjskiej czy też jeszcze z dalszych stron, drogie przez siłę młodzieńczych skłonności i nawyknień, musiały się nagiąć do odpowiedniego zakroju szerszego, a wspólnego na tej nowej arenie. Czy nam już nawet Fra Angelico, natura taka skąpiona, odporna i ciągła w wysnuwaniu swych wizyj, nie podaje pierwszego przykładu wpływów atmosfery rzymskiej, gdy porównamy jego freski w watykańskiej kaplicy San Niccolo

<sup>1)</sup> J. Klaczko powiada w *Wieczorach Florenckich* krótko lecz dobitnie: „W tej stanowczej chwili wspomógł ją (Rzym sztukę włoską) dwiema siłami, które on jeden posiadał: siłą wielkiej tradycyi chrześcijańskiej i siłą wielkiej tradycyi klasycznej.“ Tłómaczenie St. Tarnowskiego (Kraków, 1880, str. 36).



z robotami we Florencji, w Orvieto lub w Cortonie, jak nad liryzmem, nad uroczą sielanką dziecięcej religijności jemu tylko właściwą, zaczyna brać górę pewna monumentalna, mniej osobista, ale bardziej imponująca powaga linii kompozycyjnych? Najbardziej pouczająco w świetle nadmienionych cennych badań Schmarsowa, uwidocznia się wpływ Rzymu na rozwoju artystycznym Melozza z Forli, a wpływ to już o tyle brzemienisty w skutki, że jak dowodzi autor owej monografii, dwa najlepsze freski na ścianach bocznych kaplicy Sykstyńskiej: *Oddanie kluczy* Perugina i *Powołanie Apostołów* Ghirlandaja, są tylko dalszym ciągiem dążenia ku klasycznej wielkości i prostocie form, któremu inicjatywę dał Melozzo. Za powrotem do ojczyzny, obaj ci artyści cofnęli się do swej dawnej manieri, co wymownie świadczy, jak ściśle tamtą dążność była przywiązana do miejsca i jak potężny był powiew tego prądu, skoro usposabiał do szczególniejszych kreacyj nawet natury nie obdarzone wrodzonym pościąganiem w tym kierunku. Melozzo przybył do Rzymu z przygotowaniem o wiele odpowiedniejszym dla wrażeń, które go tu czekały: jako malarz efektów perspektywicznych, tylko nie z szorstkościami i wypukłościami Mantegni, naśladowanymi rzeźbę, ale raczej ze zdolnościami i upodobaniami architektury, a skutecznie wsparty przez technikę światłocienia, nabytą w szkole Piera della Francesca; to też zmysł architektoniczny do należytego zapełnienia przestrzeni, grupowania mass i markowania naczelných linii przydał mu się najwięcej jako torownikowi klasycznego stylu w wiecznym mieście, obfitującym właśnie najbardziej we wrażenia tej kategorii dla artystów, czy gdy patrzyli na tamtejszą przyrodę, czy na ruiny. Nie mógł jednak Melozzo zostać czemś więcej, jak zwiastunem, i to tylko jednej części zalet późniejszych wielkich dzieł rzymskich, ponieważ nie przeszedł tej szkoły dramatycznego powiązania i ożywienia, oraz charakterystyki, których wszechstronnością i dokładnością aż do subtelności rozwinięciem mogła tylko Florencja wówczas się poszczycić. Mimo tych niedostatków, użycza przecież działalność Melozza najwyższej miary przy ocenie zasług jego mecenasa, Syks-

tusa IV, głosi o nich z pewnością więcej, aniżeli cykl fresków w kaplicy Sykstyńskiej z dziecinnie jeszcze na sposób prymitywów rozstrzeloną jednością akcyi.

Na dworze Aleksandra VI był, jak wiadomo, w łaskach tylko Pinturicchio, wdzięczny przy opracowaniu drobnych motywów, bezradny, gdy mu przyszło objąć i złożyć jakąś większą całość. P. Müntz jednak słusznie podnosi, że i za tych rządów, tak smutnych zarówno dla Kościoła, jak dla ideałów odrodzenia, inicjatywa prywatna sprowadziła do Rzymu pierwszorzędne siły artystyczne i powołała je do wiele rokujących występów, a tak przygotowała ich śmiałe zaprzęgnięcie przez Juliusza II do wielkich przedsięwzięć. Bramante, który według Geymüllera już przed r. 1495 przygotował projekt fasady Cancellarii, bawi tu od r. 1499 i wznosi w tych latach swe słynne *Tempietto* koło kościoła San Pietro in Montorio. Michał Anioł wykuwa w r. 1498 swą *Pietę* do kaplicy w kościele św. Piotra, nie ustępującą najpotężniejszym jego utworom następnym i której chyba żadnego innego mistrza *Oplakiwanie* nie dorównuje siłą, szlachetnością i majestatem bólu.

Nie chcemy w niczem umniejszyć materialnej strony zasług, które Juliusz II położył około najwyższego rozkwitu sztuki, gdy określił na olbrzymie rozmiary zadania zaprzątniętym przez się artystom i nie dawał się zbić z tropu, ani zacieśnić tych zadań przez polityczne i finansowe trudności swego panowania. Jednak stosownie do celu, zamierzonego niniejszym przeglądem, winniśmy zwrócić szczególną uwagę na psychologiczne sprężyny: na moralny urok osobistości Juliusza, w którego zamysłach i ich przeprowadzeniu ambicya i energia dawnego Rzymu, zdawały się zmartwychwstawać i podawać dłoń najszczerzego sojusznictwa wszystkim polotom uczucia chrześcijańskiego. W ruchu literackim Florencyi, już oddawna były się rozkrzewiły i dojrzały myśli o syntezie dwóch cywilizacyj. Wyraz artystyczny dla tego ideału był już wskazany przez samą jego naturę, a tem goręcej upragniony uczuciom tych, co go wyznawali, że tuż za progiem tych krótkotrwałych świątecznych obchodów pojed-

niania, czyhały widma nowych walk umysłowych i moralnych. Te idee, szukające ciała, nie otrzymywały jednak nigdzie takiej żywej podniety ze strony zmysłowych wrażeń, jak w Rzymie, przez sam widok otoczenia, przez te bazyliki <sup>1)</sup> i katakumby, rozsiane między ruinami, składające się z niemi na tak zgodne malownicze efekta, by przechodniowi przywołać na pamięć społeczność bohaterskich męczenników <sup>2)</sup>, nieustępujących rzymskim hartem ducha zastępowi wielkości pogańskich.

Sama jednak cześć i miłość dla poezji wieków minionych, kończą niestety zbyt często na nutach elegijnych, na sentymentalnych tęsknotach, oderwanych od żywotnych dążeń chwili obecnej i w zamian nielitościwie przez tę rzeczywistość traktowanych. Geniusz opiekuńczy sztuki odrodzenia ustrzegł ją przed tem; widocznie czuwał nad tem, żeby owym blaskom, wyzierającym z po za ruin i pleśni, wtórowały zasoby moralne, tętniące w charakterach ludzi współczesnych, żeby w ich energii, w śmiałości i rozległości ich planów, była ukazana możność takiego przetopienia podwalin i wyników obu cywilizacji, chrześcijańskiej i klasycznej, w jeden dalszy wszechstronny rozwój. Między takimi postaciami, będącymi żywym natchnieniem dla artystów, Juliusz II zajmuje jedno z pierwszych miejsc. Chociaż Leon X górował nad swym poprzednikiem obszarem wiedzy, liczbą zamiłowań, smakiem subtelnym (choć nie w każdej rzeczy

<sup>1)</sup> Msgr. Graus w gruntownej i zajmującej rozprawie *Die Renaissance und die Katholische Kirche* (Graz, 1885), gdzie żywo polemizuje z nieprzyjaciółmi stylu odrodzenia w architekturze kościelnej, dowodzi dokładną statystyką planów, jak troskliwie renesans włoski powracał do typu bazylik i że o wiele wierniejszy był tradycyom pierwotnego chrześcijaństwa, aniżeli styl gotycki.

<sup>2)</sup> Męczennik rzymski, św. Sebastyan, jest jedną z najulubieńszych postaci sztuki włoskiej, obok niego, choć nie w tej mierze, św. Wawrzyniec, św. Cecylię zaś Rafael podniósł do olbrzymiej popularności swym obrazem, pojętym i odczutym na sposób mistycznej wizyi.

wykwintnym, jak dowodzą znane opisy jego rozrywek teatralnych), p. Müntz nie waha się, wprowadzić w terminach umiarkowańszych, niż Springer, przyznać Juliuszowi II wyższych zasług około sztuki. Streszcza różnicę ich działalności w tem, że u poprzednika była ona skoncentrowana, wytyczona w niewielu ale olbrzymich konturach, bo też nietyłe polegała na spokojnych i sumiennych sądach, ile na genialnej intuicji, wiedzonej i ożywianej zapałem heroicznym, który się chwilami nawet przeradzał w upór, kaprysy, samowolę. Zamiłowania i zachody Leona X przeciwnie szerzej się rozpościerały, nie ściągając się wyłącznie do sztuk plastycznych, ale także do literatury i filozofii, temsamem jednak i rozpraszały się potrochu. Szczególnie Springer osądził go ostro, wyrzucając marnowanie sił Rafaela do prostych robót dekoracyjnych i do rzeczy tak wystawionych na zniszczenie, jak kartony i dywany wykonane podług nich, których barwy prędko spłwiałały. Zresztą już ten jeden fakt, że Leon X nie umiał ocenić i zatrzymać na swoim dworze takiego geniusza jak Leonardo, świadczy ujemnie o jego głębokości i wszechstronności w odgadywaniu dusz ludzkich i ich siły twórczej. On sam, jeżeli poddamy tę postać rozbiorowi psychologicznemu, nie był ani w przybliżeniu podobnie posagową osobistością, co Juliusz II, człowiek zdolny z wszystkimi swemi przywarami obudzić artystyczne uwielbienie nawet w potomności odległej. Tamtego zaś charakter nie uformował się z jednej sztuki. Szlachetne upodobania, szeroki i bystry umysł, bardzo żywa i szczerą wrażliwość na piękno wyższych i niższych kategorii, nie przeszkadzały mu jako politykowi uciekać się do taktów dość wstrętnych. To też patriotyzm włoski nie zachował o nim tak zaszczytnego wspomnienia, jak o „wielkim Juliuszu,“ za tegoż hasło: „Precz z barbarzyńcami za Alpy!“

Wyżej już wspomnieliśmy o znaczącej roli, jaką spełniło, popierając i informując artystów, doborowe koło literatów, teoretyków i znawców piękna, które przeniosło się z Urbino mniej-więcej w komplecie i w następstwie jeszcze uzupełnione przez niejedną poważną siłę, na dwór Juliusza II

i Leona X. Dla historii kultury odrodzenia, dla wyśledzenia wzajemnej zależności między jej umysłowym i artystycznym rozwojem, staje się też coraz bardziej nagłym ten postulat: żeby zbadać całość poglądów filozoficznych z ich różnymi odcieniami, zawartą w dziełach Bemba, Baltazara Castiglione, Sadoleta (którego już po części zużytkował Springer), Poliziana, Pacciolego i całej plejady mniej znanych pisarzy<sup>1)</sup> i porównać je z teoryami filozofów z zawodu, jak Ficino, Pico z Mirandoli, Leonico Tommeo i następcy ich. W ten sposób osobiste zetknięcia i wpływy, nad którymi zastanawialiśmy się właśnie, zyskałyby ogólniejszą podstawę i tło, a temsamem i doniosłość szerszą w zapośredniczonym przez nie krzewieniu się i przetapianiu prądów powszechnych.

## VII.

Cel, któryśmy sobie zakreślili u wstępu do tych rozważań, zwalnia nas od obowiązku szczegółowych rozbiorów, któreby się starały wyczerpująco ustalić i skreślić wyniki badań nad każdą ze szkół ówczesnych z osobna. Estetyka i psychologia sztuki są dotąd w tem przykrem położeniu, że znacznego szeregu zjawisk w sztuce włoskiej nie mogą wyzyskać, tak, jakby to dla nauk filozoficznych było pożądanem i potrzebnem, ponieważ dotąd między fachowymi historykami sztuki toczą się spory o to, jak niektóre te, bardzo poważne i decydujące zjawiska należy ugrupować, tłumaczyć i powiązać. Za przykład może tu posłużyć spora liczba nienazwa-

<sup>1)</sup> Np. znajduje się w bibliotece Watykańskiej w oddziale, pochodzącym z Urbino, traktat o nieśmiertelności duszy, pisany z wielkiem ciepłem, poletem i werwą przez „Altividiusa,” który bodaj czy nie jest identyczną osobistością z Bindem Altoviti, znanym przyjacielem Rafaela. Jego rysy uwiecznione w tegoż mistrzowskim portrecie, mają nawet uderzające podobieństwo z twarzą Urbinaty samego. Odbija się w nich jakby ślad duchowego powinowactwa, wspólny obu wyraz młodzieńczego natchnienia.

nych dotąd z całą pewnością po imieniu artysty utworów malarskich i rzeźbiarskich szkoły florenckiej z drugiej połowy XV w., o które wywiązała się zwawa polemika w ostatnich czasach między Morellim<sup>1)</sup> i Bodem oraz zwolennikami obu tych stron, nie mogącymi się zgodzić na to, co jest dziełem samego Verrocchia, co wyszło z jego szkoły, a co nawet w żadnym bliższym związku nie zostaje z jego otoczeniem, ale nosi raczej piętna innych ówczesnych wybitnych artystów florenckich, jak bracia Pollajuolo i Botticelli w młodości swej. Ta trudność ze ścisłym odgraniczeniem charakteru Verrocchia odbiła się także na badaniach nad rozwojem jego ucznia, Leonarda da Vinci. Zaciemniła się kwestya, jakie to właściwości specjalnie Leonardo zawdzięcza swemu mistrzowi i czy ich nie wziął także z kądinąd, tembardziej, że dotąd jeszcze, mimo bardzo pracowitej i sumiennej publikacji o nim p. Müllera-Walde, nie udały się próby jakiegś krytycznie niezachwianej klasyfikacji chronologicznej jego szkiców rysunkowych, a nawet obrazów, jak (nie mówiąc już o niepewnego pochodzenia *Zwiastowaniu* w Uffiziach) dwie *Madonny wśród skał*, prawie identyczne układem swym, w galerji Luwru i londyńskiej National Gallery.

Nie mniej dotkliwie luki świecą po dziś dzień w historii innych szkół, np. umbryjskiej, jak to można widzieć z trwającego już od lat kilkunastu sporu o pochodzenie sławnego zbioru szkiców rysunkowych w Akademii weneckiej, który do niedawna powszechnie przypisywano Rafaelowi. Dotąd zebrano tylko poważne wątpliwości przeciw przypuszczeniu, żeby Rafael mógł je wykonać, ale czy który inny malarz umbryjski był tu czynny — widoki z Urbino i cechy rysunku pozwalają przyjąć współdział jakiegoś przedstawiciela tej szkoły jedynie — i kto mianowicie, Pinturicchio czy Girolamo Genga<sup>2)</sup>, dotąd nie umiano ustalić.

<sup>1)</sup> Por. tegoż *Kunstkritische Studien* T. I 1890, T. II 1891, zwłaszcza wstęp do I tomu.

<sup>2)</sup> Jak przypuszcza R. Kahl w rozprawie: *Das Venetianische Skizzenbuch* (1881).

Wobec tych i wielu im podobnych kontrowersów (w historii początków szkoły weneckiej, padewskiej, ferraryjskiej, lombardzkiej itp.) krytyka i teoria piękna renesansowego zniewolone są ograniczyć się do stosunkowo niewielkiej liczby znamion charakterystycznych, które dobitnie i wyjącznie wyróżniają pojedynczych mistrzów i szkoły, i tylko na nich jako na przesłankach oprzeć pewne ogólne zarysy ówczesnego ruchu artystycznego. I tu musimy mieć też na oku w pierwszym rzędzie nie osobistości, ale objawy wspólne grupom całym, czyli kierunki twórczości, w których prądy ogólne spirytualizmu, studium natury i antyku, wyżej skreślone, skrzyżowały się i wcieliły w sposób odrębny, konkretny i odpowiadający poszczególnym gałęziom sztuki i warunkom miejscowym. To, co analiza wydzieliła i przeciwstawiła w owych zagadnieniach ogólniejszych, powinno napowrót sprządz się w takich charakterystykach do organicznej jedności, obejmującej różne strony dążeń w danej, określonej dokładnie atmosferze artystycznej.

Niektóre właściwości szkoły florenckiej (w dziedzinie wszystkich trzech sztuk wzrokowych) zarysowały się nam już przy rozpatrywaniu różnych dróg i owoców realizmu włoskiego na przelomie między odrodzeniem wczesnym i wiekiem złotym. Nietylko w malarstwie, ale też w architekturze i rzeźbie tamtejszej widoczna jest tasama dbałość o poprawny rysunek, profile, proporce, z pozostawieniem na drugim planie motywów, przemawiających żywiej do uczucia i wyobraźni, tego wszystkiego, co zwykliśmy najogólniej rozumieć, gdy mówimy o malowniczości, bogactwie nastrojów i kolorytu. Ideałem architektów florenckich była od czasów Brunellesca prostota fasad i planów, imponująca głównie zapomocą wielkich płaszczyzn, na których jak w pałacu Pittich i w zbudowanym pod koniec wieku przez Benedetta da Majano pałacu Strozziach potężne bloki nieobrobionego kamienia (rustyku) kontrastują z otworami bram i okien, ozdobionymi skromnie i przeznaczonemi tylko na to, by swemi szczytami proporcjami i liczbą podnieść wrażenie jednolitych mas. Gzysmy też i okapy (jak słynna i ceniona ro-

bota Cronachi, wieńcząca pałac Strozzi), służą przede wszystkim temu celowi, by zamarkować tęgość i powiązanie całości. Alberti budowlami swemi w Rimini i w Mantui (kościół św. Andrzeja) już poczyna wykroczać po za rodzime zasady stylu florenckiego, szuka ożywień i urozmaiceń, ale jeszcze i jemu jest obcą idea rozczłonkowań, która wraz z pomysłem planów dośrodkowych miała przyświecać Bramantemu przy wykonaniu pieścideł jego fantazyi i smaku. Pódezas gdy w Lombardyi wschodziły nowe pierwiastki budownictwa na gruncie użyźnionym przez gotyk, w Toskanii można dostrzedz wyraźne zubożenie i wyjałowienie pomysłów, którym eklektycyzm i znajomość Witruwiusza nie mogły zastąpić ożywecej siły natchnienia. Jakkolwiek i tu nie brak prawdziwych arcydzieł delikatności, jak portyk kościoła S. Maria delle Grazie koło Arezzo przez Benedetta z Majano, kościoła S. Francesco nad Florencją na drodze do S. Miniato przez Cronachę, pełen pogodnego smaku przy nadzwyczaj prostych i trzeźwych motywach, Madonna delle Carceri w Prato przez Giuliana da S. Gallo o delikatnej polichromii i gustownym ornamencie fryzu, wreszcie arcydzieło jego brata Antonia w Montepulciano, Madonna di San Biagio (ta, co prawda już podległa przewadze wzorów bramantejskich, przynajmniej w planie swym)—mimo tak pokaźnego zastępu krea-cyj pierwszorzędnych, nie można się obronić wrażeniu, że wszystkie te pomysły są wysnute na chłodno przy całej ich poprawności i wdziękach, że im brak piętna osobistego, które zwykło towarzyszyć świeżym, oryginalnym koncepcjom.

Podobne zjawisko uderza nas i u większości rzeźbiarzy tokańskich, gdy wyłączymy Verrocchia z jego obserwacją niestrudzoną, wdzierającą się w każdy fałd, zmarszczkę i zgięcie ciała ludzkiego, oraz Michała Anioła z jego geniuszem, który przechodził także tę fazę subtelności, ale świadomie niemal od początku naginał ten materiał i stopniowo upraszczał przez naczelne rysy, płynące mu z głębi siłą intuicji. Przy tych dwóch postaciach, wyrabiających się z mazołem, ale samodzielnie i w nieugaszonym zapale rwących się ku widnokręgom nowym—miękkim i nieco bladym musi się wy-



dać Benedetto z Majano, oschłym i zimnym Civitale z Lukki (z niewielu wyjątkami, jak jego postać *Wiary* we florenckiem Bargello), a nawet Andrzej Sansovino nie uwiedzie werwą swych poruszeń ani bogactwem ornamentacyi na nagrobkach w S. Maria del Popolo w Rzymie (których architektura zresztą nie jest zupełnie oryginalna, ale zapożyczona w niejednym od Bramantego, jak dowodzi Geymüller) nie podbije uważniejszego widza temi zaletami, bo nietrudno dojrzeć w tej mimice i gestykulacyi i w tych zestawieniach figur zimnej konweneyi i póź już trochę teatralnych. Nie dość było zerwać stanowczo z tradycją prymitywów, z ich typami naiwnie lekliwemi i zaambarasowanemi, a zarazem z rzewnością ich wyrazu, jeżeli na to miejsce nie dawało się objawu wzruszeń, godnych zastąpić tamte przez swą siłę, swobodę lub podniosłość. To też można powiedzieć śmiało, że w plastyce florenckiej mnóstwo zalet odrodzenia wczesnego nie doczekało się spadkobiercy, coby je sprawiedliwie ocenił i rozwinął.

To opustoszałe dziedzictwo przeszło do malarzy. Swawolę dzieci Donatella, filuteryę aniołków Desideria da Settignano, serdeczność stosunku między Maryą i Dziecięciem na płaskorzeźbach Rosellina mieli przywołać na skinienie swego pendzla mistrze tacy, jak Benozzo Gozzoli, Botticelli, Filippino Lippi, wreszcie Rafael. Im swobodniejsze było przetłómaczenie tych uroków na język innej sztuki, tem obficiej dawały się one dalej rozwijać bez utraty swej świeżości. Zresztą wiemy, że i po wielkim reformatorze rzeźby młodszego pokolenia, po Verrocchciu, plony zbierali prawie wyłącznie malarze, nowa zaś wschodząca wielkość, Buonarotti, był uczniem Ghirlandaja, od Signorellego wiele mógł przejąć dzięki duchowemu powinowactwu, a wogóle odpowiadało bardziej jego samodzielności czerpanie natchnień od poprzedników odleglejszych, jak Donatello i Quercia w rzeźbie, a we fresku Masaccio <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Por. artykuł Franc. Portheima w *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1888, który także twierdzi, że kilka

Powyższy pogląd na dodatnie i ujemne wyniki florenckiej architektury i plastyki, nie odstępuje w rzeczach istotnych od zapatrywań, które wygłasza p. Müntz w swem ostatnim dziele. Może za ostro wyraża się autor o stanowisku Verrocchia, zwąc je „niezdecydowaniem,“ mimo wielkich zasług, mimo całego wpływu pogłębiającego. Wszak i owe wieczyste szukanie, niezadawalnianie się efektami powierzchownymi, staranie o to, by piękno wytrysnęło z samego dna poruszeń duszy, złożyło się z całej pełni uchwyconych tu drobnych cząstkowych prawd—to już są dość silne rysy charakteru artystycznego,<sup>1</sup> którym w dziejach literatury odpowiada niejedna wielka postać. Prawda, że trudniej zdeteterminować jego formy według metody, którą zaleca Morelli (badanie rysunku kończyn, jak ręce, stopy i uszy), ponieważ Verrocchio niewątpliwie nawet takich szczegółów nie lekcewał i wytrwale pracował nad ich wydoskonaleniem. Ale pod nieustannem falowaniem form, wciąż rozwijanych, widnieje psychologiczna konsekwencya zadań i potrzeb tej na swój wiek zwłaszcza oryginalnej organizacji artystycznej.

Więcej wątpliwości nasuwa w książce p. Müntza klasyfikacya utworów florenckiego malarstwa w tej epoce, na epiczne, liryczne i dramatyczne. Pierwszą kategorię miałby reprezentować Benozzo Gozzoli, drugą Botticelli, na ostatnim zaś szczeblu stanąłby szereg artystów, czyniących zadość coraz bardziej skomplikowanym wymaganiom wyrazu, życia i kompozycyi: Ghirlandajo, Filippino Lippi, Leonardo, Fra Bartolommeo. Niestety, rzeczywistość zwykła się okazywać krnąbrną dla schematów filozoficznych, a tak i tu wykroczyła po za ich ramy, wydając obrazy Pollajuolów, Baldovinettiego, Verrocchia i jego szkoły, że pominiemy postacie podrzędne, jak Cosimo Roselli i Piero di Cosimo. Środki tej grupy malarzy są przeważnie realistyczne, a temat i rezultat nie dadzą się umieścić ściśle w jednym z powyższych dzia-

---

odnalezionych wówczas posągów starożytnych (zwłaszcza Laokoön) nadało upodobaniem Michała Anioła w zakresie anatomii ciał i ich postawy stały kierunek.

łów przedstawień opowiadających, lirycznych lub dramatyzujących. Pracowitem wnikaniem w szczegóły anatomii, w ruchy ciała i draperyi, w motywy krajobrazu, udaje im się uchwycić bardzo prawdziwe i żywe przejawy pojedynczych nastrojów i rysów charakteru, które jednak jeszcze nie harmonizują się w całości kompozycyi. Te gorliwie studyowane postacie, draperye, widoki natury (u Baldovinetti'ego) pozostawiają widza dość zimnym, bo brak im własnego stylu, jakiegoś polotu lub werwy. Taką przeciwnie werwą opowiadania odznacza się Benozzo przy niejednym grubym usterku rysunkowym i zupełnym braku jedności-akcyi. Tylko zachodzi pytanie, czy można go zaliczyć do epoki przejściowej, jak to czyni p. Müntz, i czy wolno uważać jego styl i ulubione typy za wyłączny wytwór florenckiej szkoły. Wiemy o nim, że zarówno jak jego mistrz, Fra Angelico, przebywał czas dłuższy w Umbryi i w Rzymie. Malarze z tych okolic, jak Niccolo Alunno z Foligno, Benedetto Bonfigli z Perugii i Lorenzo z Viterbo <sup>1)</sup>, objawiają wyraźne ślady oddziaływań Benozza, wynieśli z jego szkoły pewne typy i wyrazy, a przecież nie stanowią wcale wyłomu w rozwoju szkoły umbryjskiej, co wskazuje, że i sam Benozzo dobrze musiał wżyć się w jej ducha, że rozumiał jej dążności, gdy tłómaczył ekstazy mistyczne swego nauczyciela na język dostępniejszy ogółowi, na nutę niemniej poetyczną, ale swobodniejszą, weselszą, a nawet rodzajowo-malowniczą. W każdym razie, mimo swego urodzenia i wychowania we Florencyi, nie zdaje nam się Benozzo być wyrazem typowym dla upodobań artystycznych, które w tem mieście brały górę pod koniec wieku (umiera on w r. 1498), a raczej widoczna jest już u niego (później coraz potężniejsza) reakcyja prowincyi i ognisk sztuki sąsiadujących z Toskanią, podjęta w imię uczucia i wyobraźni przeciw oschłościom rysunku i pedanteryom krytyki.

Botticelli jest indywidualnością bardziej skomplikowaną. Sprzeczne prądy przecinają się i pasują w nim, i temu to

<sup>1)</sup> Por. o nim artykuł Gnolego w *Archivio storico dell'Arte*. 1889.

zapewne należy przypisać wielką jego popularność w naszych czasach, zwłaszcza w Anglii. Duchowe bowiem powinowactwo braków i dyssonansów, dzierżga naturalniejsze i silniejsze węzły między ludźmi, aniżeli podziw dla zalet, które się wydają niedoścignionemi. U Botticellego wybredność smaku wchodzi w nieustanne starcia z potrzebą wrażeń świeżych i niewyszukanych. Woń poezji, młodości i wdzięku, co chwila zwycięża i co chwila cofa się przed gwałtownymi pozami i zgięciami jego postaci. Jak w twarzach oddanych, tak i w nastroju ich twórcy chorobliwość zdaje się stykać o międzę z wysokim polotem ducha; przesada i affektaeya tak często u niego rozpanoszone, znikają w szczęśliwych chwilach natchnienia i zapadają gdzieś w ziemię przed widzeniami młodzieńczej fantazyi czarodziejско powiewnej. Wszystkie te oscyllacye musiały wytworzyć w jego dziełach przewagę liryzmu; ta strona ze swą bogatą skalą naprężeń, wzniesień i opadań, interesuje najbardziej, ale przedstawienie rzeczy na tem cierpi, o ile sam pierwiastek uczuciowy nie wystarczał (jak w św. Rodzinach) do spojenia epizodów. Takie to uwagi cisną się, gdy porównamy nawet najudatniejsze z jego fresków w kaplicy Sykstyńskiej, sceny z życia Mojżesza — z nawskrós osobistym, jemu tylko właściwym sposobem odczucia i wysłowienia pendzlem kobiecego wdzięku w postaciach allegorycznych. Każda z nich (wyjąwszy może *Męstwo*, według Vasarego najwcześniejszy utwór, powstały pod wpływem Antonia Pollajuola) nosi tak wyraźne piętno ulubionych Botticellemu zadum, uginań się i omdlewań pod wezbraną falą marzenia i tęsknoty jakiejś serdecznej i wzniosłej, że musimy w tym rodzaju przedstawień upatrywać główną siłę i powołanie tego artysty, co zresztą potwierdza okoliczność, że i w jego portretach znać raczej subiektywne upodobania dla pewnych form i wyrazów wybranych i podkreślonych, aniżeli wierne i ścisłe chwytnie rysów z rzeczywistości. Da się to np. powiedzieć o niedawno znalezionym w Arezzo nabytku naszego rodaka, p. Wojciecha Rożnowskiego (archeologa i amatora, zamieszkałego we Florencyi), co do którego to obrazu znawcy nie umieli rozstrzygnąć, czy to

jest portret osoby współczesnej, czy portret idealny, a więc rzecz zbliżona do allegoryi, mający wyobrażać Laurę Petrarcki lub Beatrice Dantego. Istnieje kilka artykułów w *Gazette des beaux Arts*, poświęconych ilustracyom Botticellego do *Boskiej Komedyi*. Te jego rysunki (w berlińskim muzeum), choć wykonane po większej części pobieżnie, dowodzą wielkiego zajęcia dla symbolizmu kar i nagród, cierpień i rozkoszy, brzydoty i piękna, który stanowi osnowę całego poematu, i podsuwa pewne uczucia, stany i przejścia osobiste, jakby nieodstępnemu towarzyszwowi, pewnym zewnętrznym przejawom otoczenia.

Madonny Botticellego, zwłaszcza słynna florencka w Uffizii, zapisująca w książce słowo *Magnificat*, z dzieckiem, które trzyma granat, i otoczona rozkosznym chórem dzieci-aniołów, cieszą się zasłużoną popularnością, stoją pod względem religijnego ciepła i podniosłego nastroju bez porównania wyżej od wielu rodzajowo i prozaicznie pojętych ówczesnych utworów szkoły florenckiej o temacie z dziejów biblijnych. A jednak i tu poezya nastrojów u pojedynczych postaci góruje stanowczo nad zadaniami kompozycyjnymi całości, spycha zaś z planu pierwiastek przedmiotowy, niezbędny w dziełach sztuki religijnej<sup>1)</sup>, tj. cały zasób tradycyjnych charakterów, sytuacji i typów, z którymi najwięksi malarze odrodzenia się liczyli, kombinując je tylko i wykształcając na stałej podstawie w sposób każdemu odrębny, podczas gdy Botticelli nie wahał się wynajdywać sobie nowych kanonów. Wiadomo, że w głośnym swym obrazie *Wniebowzięcia*, ilustrował on jedno z twierdzeń, potępionych przez Kościół, które przyjaciel jego, Matteo Palmieri wypowiedział w swym traktacie, przypuszczając istnienie osobnej kategorii duchów neutralnych, między potępionymi i wiernymi Boga.

<sup>1)</sup> X. Maryan Morawski w swych artykułach z zakresu estetyki (zeszyty *Przeglądu Powszechnego* ze stycznia, marca i kwietnia b. r.) bardzo trafnie wykazuje nieodzowność i estetyczny pożytek (ulawienie zrozumienia) tej, jak ją nazywa, konwencji w malarstwie religijnem i historycznem.

Filippino Lippi zapewne więcej zawdzięcza naukom Botticellego, aniżeli swego ojca Filipa, który go wcześniej odumarł. P. Müntz wyznacza mu wśród pocztu malarzy epoki przejściowej, miejsce bardzo poważne. Ubolewając nad jego wczesnym zgonem (w 46 roku życia), sławi go za nieznaną przed nim w malarstwie florenckiem werwę dramatyczną, wymowę gestów, pathos wyrazów. Podnosi, że dopiero na jego freskach (we florenckich kościołach Carmine i S. Maria Novella i w rzymskim kościele Minerwy) miała nastąpić dokładna assimilacja wzorów starożytnych, w parze z najgłębszym przeniknięciem ciała i draperyj przez żywe ruchy. Nazywa go nawet ogniwem pośrednim w rozwoju od Ghirlandaja do Rafaela. Nam się zdaje, że takie porównywania natur bardzo różnych i stawiania jednej po nad drugą, są bardzo ryzykowne. Niewątpliwie jest Filippino artystą wszechstronniejszym niż Botticelli, może nie tak głęboko i delikatnie czującym, ale też nie pochłoniętym przez subtelne, często chorobliwe i manieryczne predyлекcje dla osobnej kategorii form. Jednak porównanie dzieł jego z dziełami Ghirlandaja, wprowadza krytyka w kłopot; bo po jednej i po drugiej stronie dostrzeże skarby i niedostatki, dopełniające się wzajemnie. Ghirlandajo skupia w swych charakterystykach pojedynczych postaci i ich ugrupowaniach, taką siłę, miarę i spokój, że gotowiliśmy mu darować na chwilę trochę sztywnego chłodu i prozy mieszczańskiej w scenach biblijnych, jak *Narodzenie św. Jana*. Natomiast Filippino podbija sobie wprawdzie u wstępu widza żywością swęj wyobraźni, ekstatycznemi uniesieniami uczuć nie czysto kontemplacyjnych, jak u Botticellego, ale i do czynu skorych, które lubi uosabiać w zachowaniu się aniołków (na adoracjach, Madonnach i *Widzeniu św. Bernarda*)—jednak w późniejszych jego kreacjach czuć już jakby przedsmak baroku w bacchanckich, bynajmniej nie pięknych i nie harmonizujących z kompozycją igraniach draperyj. Wykończając w Carmine cykl fresków, zaczęty przed pół wiekiem przez Masaccia, przejmował się on duchem jego stylu, typów i drapowań, tak, że miejscami tylko biegłe oko zdoła odróżnić rękę

obu artystów, np. na *Wskrzeszeniu syna królewskiego*. Później jednak wylamała się z pod tego wzoru indywidualność Filippina. Niektóre jej zasadnicze rysy są jakby echem przemian i fermentów, odbywających się w charakterze florenckim za czasów moralnego rządu Savonaroli, gdy się tak zaostrzyły kontrasty i alternatywy w pojęciu zadań sztuki i cywilizacyi wogóle. W każdym razie objawia się w nich egzaltowany i gorączkowy stan wyobraźni. Smukłe proporce i płynące niespokojnymi falami linie form Filippina, pozostają w podobnym stosunku do form Masaccia, jak w dziedzinie rzeźby powiewne, wydelikaczone kompozycje Andrzeja della Robbia do dzieł jego stryja Łukasza, stylisty, który zachowywał surowszą miarę przy korzystaniu z motywów ruchu, nie wydłużał i nie przeginał tak hazardownie swych figur.

Ghirlandajo wyrobił się wśród grupy o całkiem odmiennych skłonnościach, i tam też jego wrodzona organizacya Ignęła. Tu tworzono bez wielkiego nakładu podmiotowej wrażliwości, bez zabarwiającej widzenia szczególniejszej sympatii z przedmiotami, ale procedery odtwarzań były dokładniejsze i bezpieczniejsze. Uczeń realisty Baldovinetti, obracał całą swą usilność i talent na to, by o ile możności wyraziście, bujnie, w ramach szeroko i wiele obejmujących, oddawać współczesne typy, ubiory i sceny rodzajowe z życia florenckiego patrycyatu. Dopiero z tego różnowzorego bogaetwa, dzielonego trzeźwo i ze smakiem w grupy równoważących się figur, wybłyskuje u niego zwolna, nieznacznie, jakby bez zamiaru, osobny rodzaj fantastycznych powabów i jakiejś poezyi domorosłej, bezpretensyjnej, choć — w tem przyznajemy słusność p. Müntzowi — wcale nie celował Ghirlandajo ani energią akcyi, ani żywością oddawanych stanów uczucia.

Młodzieńcze utwory Leonarda i Michała Anioła zaznaczają ostatnią etapę w rozwoju szkoły florenckiej rodzimym, niezależnym od zewnętrznych podnieć. Fra Bartolommea zaś nie można już tu zaliczyć. U niego widoczna jest w kolorycie i wyrazach interwencya różnych ościennych kierunków, komplikujących się i krzyżujących podobnie, jak to już daw-

niej miało miejsce u artystów umbryjskich, umbro-toskańskich i na północnym wschodzie w otoczeniu Mantegni i Bellinich. Ten ferment szkół, typów i upodobań lokalnych, nie byłby zapewne doprowadził sztuki włoskiej do zenitu, gdyby równoległe z tem rozpostarciem się widnokręgów i oddziaływaniem jednych prowincyj na drugie, nie były wstały w samej kolebce i stolicy dotychczasowej całego ruchu duchy wybrane i upatrzone do tego, by wszystko, co dotąd tu osiągnięto, samodzielnie przetrwać, pod własnym kątem widzenia oświetlić i zabarwić, a nawet przez walkę i protest przeciw niejednej utartej praktyce artystycznej wnieść pierwiastki nowego życia. Bliżej da się określić stanowisko Leonarda wobec szkoły florenckiej, gdy podniesiemy jego instynkta badawcze, jego sumienność i przenikliwość nieubłagana, nawet w sądzeniu i poprawianiu <sup>1)</sup> samego siebie. Ci krytycy, którzy u nas zwłaszcza radzi deklamują o różnicy między pracą i talentem, powinni by lepiej zapoznać się z historią kreacyj Leonarda, jednego z największych geniuszów, jakich ludzkość wydała, a przy dobrej woli wyleczyłoby to ich od podobnych powierzchownych przeciwstawień. Gdy do tych darów woli, obserwacyi i krytyki, dodamy wysoki idealizm Leonarda, zstępujący z miłością w głębinę duchowych poruszeń, nie prześlizgujący się nad żadnym szczegółem, zdolny w każdym technieniu ducha wyświecić jego pierwiastki Boże i wieczyste, zrozumiemy, jaką postawę musiał zająć wobec różnych kierunków w sztuce florenckiej, które zastał. Nie mogły go pociągnąć żadne przeładowania motywów; malowniczość, czy dawniejsza w guście Benozza,

<sup>1)</sup> Najwymowniejszy przykład tych poprawek daje nam Madonna w galerii londyńskiej, która jest dokładną zresztą repliką *Madonny wśród skał*, z usunięciem niektórych niesmacznych szczegółów w tej ostatniej, jak trzymanie ręki Maryi, postawa i wyraz Dziecięcia i anioła. Trafnie podnosi te różnice p. Müller-Walde, ale autentyczność Madonny paryskiej jest dostatecznie zagwarantowana świadectwem o jej nabyciu przez Ludwika XII, niema więc podstaw do od-mawiania jej Leonardowi.



czy późniejsza według pojęcia Ghirlandaja, była w porównaniu z tem, co głównie zaprzętało jego umysł i wyobraźnię, z istotnymi i koniecznymi objawami natury ludzkiej, bardzo podrzędnym zadaniem artystycznym. U Leonarda widzimy tę jedną właściwość wspólną z Buonarottim, to jest wstręt nieprzelamany do przyborów czysto dekoracyjnych, niewchodzących integralnie w pomysł przewodni. Nie znęciły też jaśniejącego równowagą i wszechstronnością umysłu różne skrajne i jaskrawe tony, jak chorobliwa sentymentalność typów Botticellego, podobna do wonnej lecz wątłej rośliny, ani też nie naturalnie gorączkowe, psychicznie niedość umotywowane ruchy u Filippina. Jeżeli z kim łączyło go powinowactwo duchowe, ale i to dość odległe, to z własnym mistrzem, Verrocchiem, wspólność pewna w organizacyi dwóch ludzi nieustrudzenie obserwujących, wiecznie czujnych w poszukiwaniu za najdrobniejszymi tętnami osobistości fizycznej i moralnej. Tylko zachodziła tu ta ważna różnica, że Leonardo o wiele jaśniej wiedział, w jakim kierunku szukać i około czego grupować należy momenty wynajdywane. To pewna, że o ile sam przedmiot (w którym Leonardo umiał się zanurzać z całą obiektywnością badacza) nie narzucał sytuacji naprzężonych, jak w przedstawieniu *Wieczerzy*, lub ruchów gwałtownych, jak w kartonie do *Bitwy pod Anghiari*, wyobraźnia mistrza zatrzymywała się z lubością nad stanami błęgiego uspokojenia, malującemi się w uśmiechach o czarze niezgłębionym, w uśmiechach, co oddają całe bogaństwo, harmonię, równowagę i niezależność dusz wybranych. Takim jest pierwszy jego anioł na obrazie Verrocchia *Chrzest Chrystusa* i taką będzie św. Anna na jednym z ostatnich jego dzieł. Ztąd też tak trudno jest oznaczyć fazy w rozwoju duchowym Leonarda z samych jego utworów i szkiców artystycznych, bez dokładnego rozbioru jego prac naukowych. Tymczasem, zanim ukończonem zostanie ich kompletne wydanie (w fotograficznych facsimiliach rękopisów), które postępuje bardzo powoli, i umożliwni taki rozbiór, da się przy historyi i krytyce dzieł Leonarda stwierdzić tylko szereg zosobnabranych wydoskonalień techniki artystycznej, mianowicie

w sztuce światłocienia i układzie grup. Jak zaś u niego urabiało się i pogłębiało wewnętrzne widzenie ludzkiej duszy i przyrody, tego dotąd z jego rysunków i dzieł pędzla, przy niestalonej zwłaszcza tychże chronologii, nie powiodło się wydobyć z pożądaną dokładnością i jasnością. Nie znamy jeszcze bardzo ważnych pośrednich ogniw, które były pomocne jego fantazyi wówczas, gdy uzmysławiała temat wciąż jemu przytomny, gloryfikację szczęścia duchowego, siłę i niezależność natur w sobie skupionych.

I najwięksi nie mogą nigdy całkowicie wybić się z pod przewagi środowiska duchowego. A cóż dopiero, jeśli mowa o geniuszu opiekuńczym kultury tak bogatej i wszechstronnej, o atmosferze moralnej, zawierającej w sobie tyle podniekt płodnych, co florencka w XV wieku? Skoro można stwierdzić na Leonardzie, jak ten umysł, przy całej pewności, swobodzie i trzeźwości sądu swego, trzymał się tego gruntu, aby z niego wyrósć i wchłonąć w siebie wszystkie natchnienia możebne i prace jego przygotowawcze na polu fizyognomiki, krajobrazu, odtwarzania zwierząt i roślin, dramatyzowania scen, mechaniki poruszeń ludzkich i t. d., gdy to wszystko jest tak widoczne u jednego z dwóch wielkich synów cywilizacji florenckiej, czyż można przypuścić, żeby drugi, nawet gdyby był jeszcze bardziej wojowniczym i lekceważącym wobec swego otoczenia i poprzedników, nie objawił, w młodzięcym zwłaszcza okresie swej twórczości, niezatartych znamion charakteru florenckiego? Michał Anioł rzuca wprawdzie już w pierwszych swych płaskorzeźbach (*Madonna na schodach* i *Walka Centaurów*) zdumiewająco śmiały protest przeciw współczesnym upodobaniom szkoły ojezystej, nie oszczędza, a nawet wprost godzi we własnego mistrza Ghirlandaja, odpychając z pogardą motywy rodzajowe i postacie portretowane z otoczenia, z tąsamą dumą ignorującą przechodzi koło wszystkich drobnych ponęt wdzięku i serdecznego ale jemu zbyt miękkiego uczucia w dziełach Benozza, Botticellego i Filippina — a przecież zupełnie sprawiedliwie chwyta go na gorącym p. Müntz, gdy dowodzi, że ów pociąg do grozy (*terribilità*), wspominanej przez Vasarego, to naturalny

rys psychologiczny, bynajmniej nie jemu tylko właściwy, ale że ten prąd do skrajnego zaostrzania efektów, który w Buonarottim doczekał się jedyne szczęśliwego przedstawiciela, był konsekwencją nieodzowną stanu przesilenia, jaki zaplanował w atmosferze artystycznej florenckiej. Każda ludzka wszechstronność i wrażliwość nie mogą przekroczyć bezkarnie pewnych granic. W religijnym zaś nastroju i umysłowych kierunkach Florencji, odbywały się takie gwałtowne skoki i przechylenia od epikureizmu do ascezy i od sceptycyzmu mroźnego i pelzającego po szarych nizinach rzeczywistości, do rozigranych wizyj neoplatońskich i kabalistycznych tlómaczeń, iż strona trzecia, tj. właśnie ogół neutralnie (z wyjątkiem chwil epidemicznej gorączki) przypatrujący się temu w swej ogromnej większości, a zwłaszcza ze swym zastępem artystów i sędziów piękna, zapadła na inną, niemniej ciężką chorobę, na hiperkrytycyzm, wyszukujący z subtelną oschłością i na słońcu plamy. Tylko olbrzym, imponujący od pierwszego występu niezwykłością pomysłów i siłą w ich wyrażeniu, mógł zwalczyć tę hydrę rozpanoszoną drobiazgową analizą i przebić powłokę zubożenia dla nowych utworów, oraz niewiary w przyszłość sztuki. Realizm Toskanii, któremu przyświecały wspaniałe tradycje Donatella i Piera della Francesca, podejmował od czasu do czasu tę taktykę, jak to widzimy w niektórych pokuszeniach się Antonia Pollajuola. Ale na przeprowadzenie jej w wielkim stylu, potrzeba było szerszych widnokręgów, niż te, które się zawierały w założeniach i celach owego kierunku. Wielki mistrz, wogóle każdy, a zwłaszcza taki, jaki wówczas jedynie mógł przywieść do milezenia zoilów florenckich, musi zabierać się do dzieł swych z czemś w rodzaju idei wrodzonych, ma się rozumieć nie abstrakcyjnych i kierowanych nie świadomością systematycznym rozumowaniem, ale trafem i żywym poczuciem piękna. Prawda ta widnieje szczególnie przekonująco z pierwszych kompozycji przyszłego twórcy *Proroków* i *Sybill* w Sykstyń. Jeszcze Buonarotti nie panował nad anatomią, jeszcze w drapowaniu był albo niezgrabny albo zapożyczał się od Donatella, jak mu tego dowodzi Wölfflin

w pracy cytowanej, kiedy już w pomysły wprowadzał swój zupełnie odrębny sposób ujęcia strony artystycznej w sytuacjach i stosunku wzajemnym postaci ludzkich. Gdy Madonna gdzieindziej obsypuje Boże Dziecię pieszczotami, u niego prawie się odwraca od przedmiotu swych zachodów i ucuć, oddana zadumie głębokiej aż do ponurości. Motyw niespokojnego wyglądania w dal, później zużytkowany w tyłu odzieniach na sklepieniu kaplicy Sykstyńskiej, już tutaj się pojawia. W grupie płaskorzeźbionej, trochę późniejszej, „z ptakiem,” Jan św. zamiast bawić swego adorowanego Towarzysza, jak nakazywał utarty kanon takich przedstawień, który i dla Rafaela nie był uciążliwym i nie spętał jego geniuszu, straszy Jezusa. Na wszystkich punktach wojna bez pardonu, wydana tradycyom *prymitywów*. Nie szczegóły delikatnie obrobione i rozsiane na szerokiem tle dalekiej, swobodnej perspektywy i planów z umysłu trochę nieokreślonych, mają się nadal składać na efekt artystyczny, ale przeciwnie masy, które z furją się tłoczą<sup>1)</sup> i wypychają wzajemnie, jak na *Walce Centaurów*, i masy te w ogólnych, niezbędnych dla zaznaczenia ich istoty konturach zarysowane, winny zapelnąć widnokrąg dzieła i widza zarówno.

Mamy tu już tedy zupełnie odmienne pojęcie piękna plastycznego od tego, które się rozwijało w dotychczasowej sztuce włoskiej i któremu miał jeszcze koronę nałożyć Ra-

1) Tu należy się przypomnieć dwa wspaniałe ustępy o artyzmie Michała Anioła w cytowanym dziele J. Klaczki str. 28: „Wszystko, aż do technicznych sposobów roboty, wszystko u niego przypomina jakieś czasy odwieczne, przenosi w jakąś pierwotną epokę syntezy, w której różne gałęzie sztuki były jeszcze ze sobą pozrastane, trzymały się wspólnego pnia jednej i tejsamej niepodzielnej inspiracji.“ Str. 30: „Jak w tych wierszach myśl z trudem wydobywa się na jaw i jak wali młotem w kamień, żeby wydrzeć z niego piękność, myśl jego, jaka w nim jest ukryta. Raz pięćrzy porównania jedno nad drugimi i sypie rymy jedno na drugie, w nadziei, że łatwiej będzie zrozumiana, a zaraz potem odrzuca wszelkie przybory i ozdoby, ażeby zajaśnieć a zaraz potem przestraszyć się swoją ubogą nagością.“

fael. Tamten zmysł estetyczny miał w sobie więcej instynktów społecznych, był, że użyjemy terminu filozoficznego, *obiektywnie* wrażliwy, wymagając koniecznie i w myśli dopełniając dla pięknych postaci otoczenie godne ich, a nawet wyższe, przyrodę piękną, nadewszystko zaś robiąc piękno indywidualne duchowego wyrazu wypływem i owocem piękna moralnego w stosunkach społeczności, zwłaszcza w najgłębszych, w religijnych aspiracyach tejsze. W sztuce Michała Anioła, od samych pierwszych tejsze zapowiedzi, piękno staje się wykluczająco subiektywnem i indywidualnem. Masa narzuconych widzowi kształtów, nie znosi żadnych drugich ani trzecich planów; wyzywające ogromy proporcji i niezwykle zagięcia linii zniewalają patrzącego, żeby się z dobrą usilnością, zapomniawszy o wszystkim innem, zagłębił w ich sens, duszę, w te uczucia i intencje, które mistrz zapomocą tych form zapragnął wyrazić, nie dbając o to wcale, że w takiej gwałtownej sile i rozmiarach jak u niego, mało komu są dostępne. Ten charakter widzeń artystycznych Buonarottiego nie wyklucza zresztą bynajmniej wpływu współczesnych prądów w sztuce i filozofii na dojrzewanie jego geniuszu. Wspominana przez nas kilkakrotnie najświeższa monografia Wölfflina wykazuje osobną („drugą“) fazę w okresie dzieł młodzieńczych, jak *Bacchus* i *Oplakiwaniè* (Pietà) a po części jeszcze i wtedy, gdy rzeźbił *Dawida* i *Madonnę* z Brügge, którato faza odznacza się zawziętem wnikaniem w szczegóły, nieraz aż ostrem i kanciastem wycięciem zagłębień i wypukłości, np. w budowie oczu, brwi i powiek, nozdrzy i wogóle we formach muszkułów. Widocznie dodawały mu tu bodźca tryumfy Verrocchia, a podniesiony przez nie poziom wymagań natężał jego baczność i usilność. Wreszcie gdy jego ręka osiągnęła niezakłóconą władzę nad materiałem wśród tych postępów technicznych, dzięki temu, że z wytrwałym pietyzmem i z równą zapaleczywością studyował prawa anatomii w naturze, jak wzory antyku, i kontrolował jedne przez drugie nawzajem — nadeszła pora na przejęcie się współczesnymi ideałami platonizmu, w którym umiał upatrzeć wyraz i zabarwienie zupełnie samodzielne, pochwyt-

tując to, do czego duchy zgola od niego odmienne dążyły, zapomocą pierwiastków tkwiących od dzieciństwa w jego organizacyi indywidualnej. Gdy Leonardo, Bramante i Rafael kusili się uwielbić ideę piękna bezwzględnie zapomocą możebnej harmonii, wdzięku i bogactwa form widomych, zawtórował im, powiemy raczej, aniżeli żeby miał zaprotestować — samotny geniusz w Sykstyynie, podnosząc nad wszystkie inne przymioty nieskończoną wielkość i potęgę Tego, co powinien być celem najwyższym aspiracyj twórczych. To też ta chwila ostatecznego naprężenia sił, tak cudownie się dopełniających w swej rywalizacyi, musiała zaznaczyć zenit całego owego rozwoju sztuki. Niebawem miało zabraknąć jednej ze szal, trzymających się w równowadze, i ze słabymi epigonami nietrudną się stała walka mocarzowi, miążdżącemu wszystkie proporce. Mógł z siłą rozkiełzanego żywiołu unicestwiać hasła tych artystów, którzy od piękna żądali miary i pogody, a owoce ich starań pograżać własnymi ogromami w otehłań zapomnienia; ale to wszystko działo się dopiero wtedy, gdy dobrym intencjom i słusznym przekonaniom przeciwników nie dopisywały żywość fantazyi i obfitość wrażeń. Dla niego samego, a jeszcze więcej dla ego uczniów, miał się stać fatalnym ten brak hamulca.

Dla dopełnienia niniejszego przeglądu, pozostaje nam jeszcze rozpatrzyć się w rysach zasadniczych rozwoju i działalności dwóch wodzów strony przeciwnej, Bramantego i Rafaela, tembardziej, że dają oni w tem miejscu dogodny punkt oparcia dla uwydatnienia umbryjskiej i północno-włoskiej reakcyi przeciw jednostronnościom szkoły florenckiej. Ponieważ jednak ramy tych roztrząsań nie pozwalają na zapuszczenie się w szczegóły takie, jakich wymaga monografia lub wyczerpujące przedstawienie historyi sztuki, a w dodatku młodość obu tych mistrzów jest dotąd zasłana kwestyami wątpliwymi, gdy np. nie wiemy na pewno, jakich mieli nauczycieli przed wydaleniem się z okolic Urbina, ograniczymy się na tem, iż odsyłając czytelnika do punktów, podniesionych już przy omawianiu wpływów platonizmu i tradycyji, jakoteż przy ocenie wyników realistycznych, tu poszukamy za tajem-

nemi sprężynami w osobistym organizmie talentu, przy pomocy których różnorodne pierwiastki, narzucone przez ducha czasu, sprzęgły się i przetopily w jedność, i to bynajmniej nie eklektyczną, jak sądzi nieprzychylna Rafaelowi krytyka dzisiejsza.

Lazarus przeprowadza w swej do myślenia bardzo pobudzającej i bogatej w treść książce *Leben der Seele*, daleko posunięte porównanie między architekturą i muzyką. Wskazuje, jak szeroko rozpościera się w obu sztukach działanie rytmu, tego czynnika, specjalnie właściwego duchowemu rozwojowi człowieka, który przetwarza, podnosi i wyswabza — dziwna rzecz, właśnie ujęciem w matematyczną miarę — głuche zapasy uczuć, rozpierające pierś ludzką. Najlepiej zabezpieczone przez samą naturę swych zadań od pokus niewolniczego realizmu, te dziedziny twórczości zachęcają wyobraźnię i uczucie do rzutów, coby objęły rozległe krainy duchowych podniesień i opadów, wstrząśnień i pieszczot, cały kalejdoskop przechodzących w siebie charakterów, stanów, wyrazów. Rzeźbiarz i dramaturg muszą o wiele więcej krępować się uwagą na treść, bo w ich zakresie nie włada już sama forma, samo powiązanie. Nie śmia dopuścić pewnych motywów, boby naruszyły konsekwencyę założenia, bo odbierając logikę postaciom, zamazałyby ich indywidualność i prawdę wewnętrzną charakterów, powołanych do działania. Artysta z darami i skłonnościami rytmicznymi, a takimi byli obaj ei przyjaciele, Bramante i Rafael—geniusz bowiem architektoniczno-muzykalny wdrze się z wielkim tryumfem i do malarstwa i do poezji—artysta, powtarzamy, o ustroju podobnym nie będzie sobie czynił skrupułów z form i pomysłów zapożyczanych, nie uczuje się biernym i ubogim duchem, ponieważ nadewszystko ceni w sobie i słucha głosu jakiejś pierwotnej wewnętrznej melodyi, na której skinienie wszystkie od ludzi czy od natury przejęte kształty układają się jakby z siłą naturalnej ciężkości i bezwiednym ruchem swych przetwarzań się wtórują owemu głosowi. Przy całej giętkości rozwijającego się talentu, przy mnóstwie przebywanych szkół i stadyów dojrzałości, ton kardynalny owej melodyi utrzyma

się i upomni, by jej stałość uznano nawet nad otchłaniami przeskoków i ewolucyj, jak np. ta, którą wykonał Bramante od kopuły S. Maria delle Grazie i sklepienia w San Satiro w Medyolanie, do pomysłu św. Piotra i Belwederskiego dziedzińca, albo Rafael od *Snu Rycerza* do swych kompozycji scen wojennych w salach Heliodora i Konstantyna.

Jeśli nam kto nakaże streścić w ścisłych terminach tę ciągłość cech i wyjaśnić na szczegółach, jakim cudem wśród radykalnych zmian w technice i zadaniach trwały charakter się zachowywał, wprowadzi nas, wyznajemy, w niemały kłopot. Nie wystarczy tu błąd ogólnik, iż artysta, poddający się tyłu wpływom i wrażeniom wręcz sobie przeciwnym, nie przestawał być jednym i tym samym człowiekiem. Ale czem się stwierdzała i czem się trzymała ta identyczność osoby w kreacjach obu? U śmiertelników bowiem niższej miary, u prawdziwych kompilatorów i eklektyków, można zauważyć całkowite rozłamy i luki między pojedynczemi okresami ich pracy duchowej, w miarę, jak z innej strony wiatr zawiał i przyniósł nową falę wyobrażeń. Nie przyznamy słuszności zapatrywaniu, do którego i p. Müntz zdaje się chylić, jakoby w tym stopniu rażąca niekongruencya zachodziła między okresem lombardzkim i rzymskim w życiu Bramantego. Nie da się zaprzeczyć, że on tam na północy w otoczeniu bynajmniej jeszcze nie zamarłego gotyku, fantazyjnej i świeżej choć rubasznej jeszcze rzeźby i ornamentyki rzeźbiarskiej, rozwijał o wiele więcej bogactwa wyobraźni, a natomiast mniej okazywał ścisłości w proporcjach i powiązaniach planów, oraz w uproszczeniu ich zapomocą pewnych linii przewodnich, niż później w wiecznym mieście. Że w pierwszych chwilach po przetrzuceniu go przez koleje losu w zupełnie odmienne środowisko, uległ przemijającej dezoryentacji, i że podziwiana przez tyłu Cancelleria i słynne Tempietto, są mimo wszystkich swych zalet, swego rytmu i jedności, zimne w porównaniu z uwieńczonym rozkoszną galeryjką kościołem w Busto Arsizio i pełnym potężnej grozy portalem w Abbiate Grasso, są to objawy zupełnie naturalne u człowieka, zwłaszcza tak wrażliwego i z takim zapalem i sumiennością stu-



dyującego świeżo ujrane wzory, mianowicie architekturę Colosseum. Ale od czasu pierwszych, znanych dzisiejszej nauce występów w Medyolanie, instynkt jego ciążył stale w jednym kierunku, jednym zaprzątał się ideałem: by wydoskonalic budowlę o planie dośrodkowym, włożyć w nie i rozwinąć zgodnie wszystkie pierwiastki struktury organicznej, oraz ozdoby i ożywienia, przekazane przez poprzedników. Na tem też polu, w planie do św. Piotra, niestety w częstce tylko wykonanym, miał stworzyć swe arcydzieło najwyższe. Bez pomysłu tego, którym po królewsku podzielił się z młodzieńcem swym przyjacielem (i krewniakiem podobno) Sanziem, możeby nowożytnej sztuce chrześcijańskiej było zabrakło jednego z pierwszych wieńców i prawowitych podstaw dumy—*Szkoły ateńskiej*. Tam bowiem architektoniczne tło, które ułatwiło układ, rozstrzygnęło o najtrudniejszej części efektu.

W tem miejscu nadarza się nam dobra sposobność, żeby zakwestyonować pogląd zagnieżdżony i u pisarzy poważniejszych, a także i w naszej literaturze (broni go mianowicie p. M. Straszewska w swej rozprawie o Leonardzie da Vinci <sup>1)</sup>, obfitującej w tyle trafnych zresztą i pięknych uwag), jakoby architektura odgrywała rolę podrzędną przy rozkwicie sztuki włoskiej. Ani wartość tych dzieł, ani trwałość oddziaływania ich na obie inne sztuki plastyczne i na następne pokolenia budowniczych, aż po dni dzisiejsze, nie uprawniają do takiego sądu. Raczej o rzeźbie należy powiedzieć, że jej znaczenie w wieku złotym zmalało, że straciła samoistne stanowisko i szeroki wpływ na postępy artyzmu wogóle, jaki wywierała za czasów Donatella, Ghibertiego, Quercii i Robbiów. Tymczasem właśnie wtedy, gdy zapas ulubionych motywów i tematów rzeźbiarskich zacieśniał się, a świeżość pomysłów i wyrazistość w oddaniu ich u przeciętnego ogółu artystów wędli, architektura rozpromienia szeroko i tylko w dodatnim kierunku wyniki osiągnięte przez mistrzów swych. Ideał życia umysłowego i moralnego, pielęgnowany przez platon-

<sup>1)</sup> *Przegląd Polski*. 1884—1885, t. III. 43—76, 240—286, 481—521.

ków: harmonia między energią i spokojem, między bujną wyobraźnią i żywym uczuciem a pojęciem nieugięte konsekwentnym, wedle możności jednolitem i prostym, wciela się tutaj, o ile tylko starczyło wymowy liniom, stosunkom, rozczłonkowaniom i ozdobom. W malarstwie zaś, które niewątpliwie w najpełniejszej postaci i w najczyściej wyklarowanej z mętów powszednich treści, wyraziło wierzenia i kochania wieku złotego, dokonują się wtedy postępy głównie uwzględnianiem pierwiastku architektonicznego, który nawet (jak widzimy u Perugina i Fra Bartolommea) dopomagał wydoskonaleniu kolorystyki, bo kontrasty barw, podniesione i tem energiczniej przywodzone do harmonii, były przy charakteryzowaniu mas, perspektyw i układów jednym więcej motywem dogodnym. Sam rysunek budynków (także architektura tronów N. P. Maryi), gra wielką rolę w kompozycjach szkół północnych, jak u Gentilego Bellini, u Ferraryjczyków, u Lombardów.

Stanowisko Rafaela wobec różnych szkół, przez które przechodził lub na których zalety nie był obojętnym widzem, jego rozwój i właściwy punkt węzłowy jego sił twórczych, z kąd się tak szeroko i w tylu kierunkach wylały, wszystko to są jeszcze dziś niezupełnie wyświecone zagadnienia historyi i krytyki — mimo tylu świetnych i sumiennych prac o nim, poczynawszy od dokładnych opisów Passavanta, a skończywszy na głębokich a plastycznie występujących urywkach z genezy psychologicznej zadań, środków i widnokręgów tego geniuszu, jakie zwłaszcza roją się w dziele Springera. Wciąż jeszcze o to toczy się spór, czy szkice, znajdujące się w Akademii weneckiej, są młodzieńcami studyami Rafaela i z jakich mianowicie czasów pochodzą pojedyncze z nich. Musimy wyznać, że różne argumenty obrońców autentyczności tych rzekomo najwcześniejszych prac Urbinaty, nie wydały nam się dostatecznymi, bo np. któż zaręczy, czy jakie źródła archiwalne nie wykażą z czasem pobytu i działalności w Urbino jakiegoś innego artysty umbryjskiego, który mógł równie dobrze odkopiować idealne wizerunki wielkich ludzi, co zdobyły pałac książęcy, lub wyrysować krajobrazy tam-

tejsze, na których wierność w szkicach weneckich tak zwycięsko powołuje się ta strona. Z Pinturicciem są tu prawda widoczne i liczne zetknięcia i pokrewieństwa, ale czy nie łączyły go liczne węzły z wielu innymi artystami Umbryi, w równym wieku, lub nie o wiele starszymi, jak z Fiorenzem di Lorenzo i z mało dotąd znanym Ingegno?

Nie godziłoby się utrzymywać, że ta kwestya, po dziś dzień zawieszona, nie jest ani ważną ani ciekawą, a jednak, przekonaniem naszym, inny moment w rozwoju Rafaela jest jeszcze donioślejszy i więcej obiecujący dla oceny tak jego, jak i całego osobnego kierunku w dziejach sztuki, który się wiąże z charakterem jego dzieł. Jego artyzm dlatego tak dziś odstręcza wielu estetyków, że nie zdaje się mieć dość silnego podmiotowego tła, iż nie zakłada na tem swej naczelnej ambicji, by być ekspresyjnym, wybuchowym, czy w kierunku lirycznym, czy w kierunku spotęgowanej akcji, to jest dramatyczności.

Tak od sentymentalizmu wyrazów u swego mistrza Perugina oddala się Rafael stopniowo, krokiem powolnym, ale stanowczym, nieodwołalnie. Z Florentczyków Botticelli, objawiający podobne porywy, nie zdołał go osiedlić i przyciągnąć swemi najwdzięczniejszymi kreacjami. Ile razy znów Rafael zatrzymał się nad tematem jakichś gwałtownych łamań się dusz ludzkich w sobie i między sobą, bywało to zawsze epizodem przejściowym, rozszerzało wprawdzie zakres jego biegłości, ale nie zdobywał przy tych okazjach wieńca najwyższych powodzeń. Tak było, gdy się przejmował kompozycjami Mantegni, pracując nad *Złożeniem do grobu*, tak samo później, gdy się kuśił doścignąć swego rywala z Sykstyny, na jego własnem polu. Patrząc na wszystkie te jego utwory z pierwszej i drugiej kategorii, jeśli zwłaszcza znamy środowisko wpływów, w którem się wyhodowały, mówimy wprawdzie o nich z uznaniem dla wdzięku, sumiennego wypracowania i zręczności, ale dodajemy sobie w duchu: przecie to nie on sam, ten w wiecznej młodości czucia i w głębiach swych natchnionych widzeń nieprzewyższony Sanzio—nie tu, ale gdzieindziej on siebie samego otworzył, ten pie-

śniarz jakichś boskich harmonij, upajających w tejsamej chwili wzrok cielesny ze wzrokiem duszy. Aby śledzić historię tego wyłonienia się osobistości twórczej, trzeba brać jeden po drugim pomysły jego Madonn florenckich i przypatrywać się, jak powoli, organicznie budował się jego własny odrębny świat. W tym świecie Rafaela nie zwykła królować jakaś postać ludzka, wzięta w odosobnieniu, ale to coś między ludźmi, co z nich po nad nich się wybija, jak ów Krasńskiego „duch trzeci,“ ten powiew miłości w najmniejszych skromnych szczegółach zachowań się wobec siebie członków świętej Rodziny czy innej czcigodnej grupy (jak *Dysputa*, *Szkoła Ateńska* lub *Parnas*), miłości wzlatującej następnie od widomego swego przedmiotu w niezmierzone krainy wyższego przeczucia.

Na podstawie tej serdecznej spójni, która przenika i obejmuje ludzi w kompozycjach Rafaela, można, twierdzimy, nazwać go, mimo niezaprzeczonej znacznej dozy pierwiastku zmysłowego w jego formach, najeżyście chrześcijańskim duchem z pomiędzy mistrzów wieku złotego, przynajmniej tym, który społeczne znaczenie i wartość chrześcijańskiego ideału najgłębiej i najżywiej odczuł, i tę stronę, jako motyw artystyczny zużytkował z największą konsekwencją. Jeżeli wierzymy, że nikt nie zdoła urósć w wielkość trwałą i prawdziwą, kogo ku temu nie namaściła dłoń wyższych zrządeń, a dłoń ta nie może być kierowana trafem bezrozumnym i darzy wybranych oprócz wewnętrznego zasobu, także otoczeniem przyjaznem jego rozwinięciu, musimy uznać dziejową misję Rafaela w tem, że jego organizacya artystyczna odpowiadała w cudowny sposób potrzebom i dążeniom wieku. Widzieliśmy w poprzednich częściach naszego roztrząsania, jakie różnorodne czynniki natury moralnej i umysłowej, nastroje, przeświadczenia, nowe pola obserwacyi i problemy filozoficzne, zrodziły takie bogactwo doniosłych pierwiastków w intuicyjach artystów i w sposobie ich wyrażenia, a prztem dały potężny zapęd do sprzęgnięcia tych młodzieńczo przeczutyh prawd i form w jednolitych, olbrzymich koncepcjach. Syntezę taką mógł w kształcie najszerszym wykonać

tylko człowiek o wrodzonym instynkcie architektonicznym, zestawiającym i wiążącym wszystkie objawy piękna w przyrodzie, w życiu ludzkim jednostkowym i społecznym, z tą harmonią i wszechstronnością w duszy, a zarazem z tem czuciem żywym i delikatnem dla każdego przeblysku ducha z po za skorupy materyjalnej — które cechują Rafaela.

W ciągu niniejszych rozpatrywań, staraliśmy się uwydatnić przy każdej poszczególnej kwestyi, odnoszącej się do historyi wieku złotego, ile w niej jeszcze pozostaje do zrobienia. Teraz oglądając się na całość drogi przebytej, wyznajmy, w pokorze i w podziwie, jak dalece tu pehnia życia wzbija się po nad wszystkie rozbiory psychologiczne i teorye klasyfikujące. Trudnościami jednak temi nie powinni się odstręczać i zrażać ci, którzy wierzą w odrodzenie i ugruntowanie na mocniejszych niż kiedykolwiek podwalinach idealnego poglądu na świat, a których dziś, Bogu dzięki, jest coraz więcej. Historya wielkich tryumfów i podniesień ducha w sztuce, w kolejach umysłowości i w życiu społecznym, jest dla tej upragnionej filozofii przyszłości niezbędnem studyum przygotowawczem, a może żadna z kart tej historyi nie rozsyła tylu jasnych i ciepłych promieni, nie pokrzepia tylu sere wiarą w niezniszczalność piękna i nowe jego w przyszłości sztuki zaświtanie, co rozpatrywany tu przez nas wiek złoty odrodzenia włoskiego.







