

Brokman i Rakowski Ciccone





BIBLIOTEKA

Cicerone...

=====
=====
(PRZEWODNIK PO
WARSZAWSKIEJ
GALERYI OBRAZÓW)
=====
=====

INSTYTUT
BADAŃ LITERACYJNYCH PAN
BIBLIOTEKA
00 330 Warszawa, ul. Nowy Świat 79
Tel. 26-68-62



=====
=====
Opracowali:
Józef Brokman i Stefan Rakowski.

CICERONE...

CICERONE

Cicerone...

□ □ □ □ (PRZEWODNIK □ □ □ □
po warszawskiej galeryi obrazów)

NAPISALI:

Stefan RAKOWSKI.

Józef BROKMAN.



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA

00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 7
Tel. 26-68-88

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI
E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkułł).
KRAK.-PRZEDM. № 9.

1911.

Cicerone...



UNIVERSYTET WROCŁAWSKI
BIBLIOTEKA

20.620

OD AUTORÓW

Cel niniejszej współpracy—ułatwić zwiedzającym galerję zorjentowanie się w nagromadzonej dotychczas*) kolekcji cenniejszych obrazów. Metoda, która nam się nastęrczała, była ta: nawiązać, o ile to możebne, kontakt pomiędzy bezradnym zazwyczaj w tych wypadkach czującym widzem a przeciwstawiającym się mu plastycznym symbolem. W tym celu daliśmy szkice do portretów omawianych twórców oraz reprezentowanych przez nich kierunków. Najwięcej miejsca poświęciliśmy Rembrandtowi, uważając to poniekąd za wstęp, wprowadzający czytelnika w labirynt zagadnień, i dający mu nić przewodnią przebieżonych dróg. Krótkie dane faktyczne są uzupełnieniem istniejącego katalogu.

Oczywiście, że wobec szcceptego zakresu pracy wolno nam było przyjmować na wiarę informacje, przytoczone w katalogu *).

„Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie“ oczekuje jeszcze swego ścisłego, świadomego rzeczy badacza, a przewodnik po nim w sensie naukowym — powołanego autora.

Warszawa, 1911 r.

*) wyd. 1909 r.

Holandya.

REMBRANDT.

SALA IV, V № 173, 175.

Przegląd niniejszej galeryi rozpoczniemy od Rembrandta dla przyczyn niemałej wagi: 1) reprezentują go wprawdzie dwa tylko, zato epokowej wartości dzieła; 2) on jest wszelkiej sztuki wodzący promień. Znaczy to innemi słowy: zarówno portret własny artysty, jak i młodziutkiej żony jego Saskji, pomimo iż stanowią twór zdawałoby się sztuczny, są najrealniejszą kreacją. Sztuka, t. j. czyn artystyczny R. jest uświadomieniem się i spotęgowaniem w jedynie koniecznej formie życia, t. j. czynu wegetatywnego. Zrozumienie tego pozwala nam z właściwego dystansu objąć tę marzycielską, odosobnioną, bezprzykładną w dziejach malarstwa indywidualność. Stosunek R. do wyznawanej przezeń religji-sztuki był pozbawiony wszelkiej pozy, wszelkiego udania; nawskroś szczerzy w życiu, takim był też i w sztuce. Czy Rembrandt, malując wizerunek Saksji, wyidealizował ją? Czy, stwarzając siebie, myślał o zwykłym popisie? Czy chciał wogóle olśnić kogokolwiek pięknym strojem, postawą, pięknymi oczyma, ładnie wykrojonemi ustami, dobierając w tym celu ładnych, wyszukanych linji i zgodnych barw? Tak mniemać o Rembrandcie byłoby nonsensem. Ani cienia idealizacji, ani cienia kokieteryj. Przemawia R. tak, jakgdyby sprawdzał siłę swego instynktu, swych ukochań, jakgdyby się spo-

wiadał przed sobą samym, że kocha rozkoszne dziewczę, Saskję — on, ten powagą tchnący a tak prosty człowiek o głęboko zapatrzonych, mądrych oczach. Wiara jego w siebie samego jest tak wielka, że dbały jest tylko o szczerość, czując, że reszta sama się dokonać musi: „jam jest sprawa, radość i ból ukażą się w was“.

Po zagranicznych muzeach istnieje większa ilość portretów własnych artysty i jego pierwszej żony, odmiennych od znajdujących się w tej sali. Zdawałoby się, że to tylko kaprys, zabawka, takie lub inne upozowanie, strój inny, oświetlenie inne. My twierdzimy inaczej: jest to tylko taka sama rozrzutność, jaką przejawia natura, odradzając się w coraz to innych kształtach, lub powtarzając niemal te same: na jednym krzaku umieszcza mnóstwo bliźniaczo podobnych róż, to znów zadziwia całą gamą odcieni barw, kształtów i woni. To tylko pewna, że siła rzutu w pracach R. jest najwyższego napięcia: jeżeli ktoś tak odmaluje siebie, da świadectwo swej życiowej siły; jeżeli ktoś tak uzmysłowi kobiecie kształt, ten i w życiu zdolny jest do głębokiej miłości.

Pierwsze wrażenie, jeśli stanąć na odległość widzenia (należy zlekka chwilami mrużyć oczy) jest takie: *dyszące żądzą złote ciało Saskji*. Widzi się to ufne spojrzenie dziecka, ciekawie na świat patrzącego, zlekka rozchylone wilgotne usta; spojrzenie jedną płynną linię zatacza od wierzchołka głowy poprzez linię wypukłego czoła i jego przedłużenia — zgarbionego zlekka noska — poczem już cofa się — profil cudnie rzeźbiony, jak starożytne kamee — i wokół gniazda miedzianych włosów ześlizguje się po szyi i krągłych ramionach — płynność linii jest tak wielka, że poprostu jedno w drugie wchodzi i wychodzi z nich jasno, potoczyście, łatwo. Istna poezja linii. Gdy zmrużyć oczy, doskonale widać, jak pewne części giną, topnieją; inne tym jaśniej na wierzch się wydobywają, modelują. Światło spaja je cudownie, że są, jak najpiękniejsze budowle greckie, lekko dźwignięte, lecz tak ustosunkowane w swych częściach i w stosunku do ziemi i atmosfery rozmieszczone, że są jakby z tych elementów wyrosłe. Zatem ton złoty, powietrze opływające i materyał, z którego twór powstał — niepokalane ciało. Przewrocystość cery jest

tak wielka, że znać pulsującą krew, drobną sieć nieuchwytnych żyłek na skroni. Cała postać jest umieszczona w tle, kontrastującą się jako plama ciemna, lecz również przesyconą złotawym mżeniem. Przenieśmy wzrok na chwilę na umieszczony obok autoportret, porównajmy te dwie rzeczy. Co za odmienność! Na autoportrecie światło zasącza się, jest bardziej męskie, słoneczne, kontrastuje się silniej; nadmiar jedna część ginie w cieniu i oto przedziwne spojrzenie, wynurzające się z mroku. Czuć i tu materjał, dyskretnie lecz mocno wydobyty. Tu usta zmysłowe, pełne; na kobiecym wilgotne, rozpękłe jak granat. Tam lekka koronka okrywająca pierś, poprzez którą przeziiera ciepłe ciało. Tu sutą, sztywna kreza, na wzór noszonych podówczas w Holandji. I wiele snuć można, analiza dobywa wciąż nowe rzeczy przedziwne; czujemy, jakgdybyśmy się zanurzali w jakąś głąb, porywa nas ona, współczujemy już tylko z męką twórcy—i znów wyłania się cud natury, zjaw dziwnej piękności—Saskja.

Mówiliśmy wielokrotnie o głębiach, wibracji, o powietrzności koloru, głębokości tła: są to cechy, charakteryzujące marzycielskość natury artystycznej Rembrandta. Wszystko to, co nam mówią jego dzieła, odwrotnie sprawdza się na jego życiu. Nierozdzielnie spleta się ono z jego sztuką, dlatego koniecznym się staje bliżej z nim zapoznać.

Paweł Rembrandt van Rijn, Holender (1607 — 1669) urodził się w starożytnym mieście uniwersyteckim Leyden. Wzrastał wśród natury, gdyż dom ich rodzinny stał na odległym krańcu miasta. Ren z szumiącymi po nim barkami, rozległe pastwiska syciły jego wzrok. Często go też można było widzieć samotnie błakającym się po okolicy. Rodzice jego pochodzili z plebsu: ojciec był młynarzem, i miał nieopodal Renu wiatrak; matka—córka piekarza. Oboje byli to ludzie zacni, matka nadmiar była głęboko religijna i wierząca, i wpływ jej na młodego Pawła nie da się zaprzeczyć. Początkowo kształcił się na uniwersytecie; rychło jednak, powziąwszy zamiar, wyjeżdża do Amsterdamu do pracowni tuzinkowego malarza Lastmanna, gdzie zaledwie pół roku przebywał. Wraca do domu, i odtąd już bez niczyich wpływów

pracować zaczyna. Urządza sobie prowizoryczną pracownię, z pośród otoczenia wybiera modeli — i studjuje. Nietylko maluje wiele, ale i rytuje; zwłaszcza siebie przetwarza w mnóstwie warjantów, i w ten sposób dochodzi do opanowania obcego mu materiału. Wkrótce wyruszy w świat rozpocząć szerszą działalność. Tu musimy się zatrzymać i skreślić w krótkości tło, na którym miał pracować Rembrandt, aby tem łatwiej zrozumieć tragizm niezrozumienia wielkości, — tragizm, który obok innych równie głębokich przyczyn, nadto z samej natury ówczesnych stosunków wypływał.

Początek działalności malarskiej R. zbiega się z odzyskaniem przez Holandję niezależności politycznej i religijnej. Ciężona lat dziesiątki przez Hiszpanów, Holandia zrywa wreszcie pęta oligarchizmu i katolicyzmu, ogłasza się republiką demokratyczną i odrazu zyskuje sobie pierwszorzędnę stanowisko wśród mocarstw. Zawdzięcza je ona niebywałemu wprost rozkwitowi handlu. Podczas gdy wszędzie na zachodzie dogasały jeszcze stare panujące rody, tu wypływa na wierzch stan trzeci — mieszczaństwo. Ideologia dorobkiewicza wciska się i do sztuki. Obrazy zaczyna się cenić ze względu na pożytek, jaki z bogactwem mieszcuchowi przynosi: obraz taki jest przeznaczony do mrocznego pokoju holenderskiego, ma uzupełniać zaciszość jego atmosfery, nie razić barwą zbyt jaskrawą, odzwierciedlać własny jego sposób bycia.

Fabuła, wesoła gawęda, byle jaka aby rubaszna, staje się tematem do obrazu; o to, w jaki sposób *temat* ten został ujęty, czy *treść artystyczna*, z tematu jak na kanwie wysnuta, da wyczuć ten tryskający życiem i werwą tupet, jaskrawość sytuacji, lub zdoła wyrazić nastrój, jaki się o pewnej porze dnia w mrocznym pokoju jadalnianym tworzy—o te rzeczy mieszcuch nie pyta. Jemu wystarczy, że ktoś, niezdarne i prostacki jak on, przepija doń, chwyta za połę, pluje w garść,—klnie i opowiada. Przepijmy jeszcze, kumiel! I snuje się poprzez obrazy gawęda, opowiedziana niezdarne, z czkawką pijacką, ruchami ociężałymi, zdawałoby się pocieszna, ale potem bez końca się powtarzająca, nudna aż do śmierci. Poza tem,

ponieważ rzemiosło fotograficzne nie było jeszcze znane, wymagania te narzucano malarzom. Korporacje wojskowe, strzeleckie, cechy: kamaszników, rymarzy, sukienników, chirurgów—całe to zróżniczkowane społeczeństwo uważało sokie za punkt honoru zamawiać zbiorowe portrety. Każdy, ktokolwiek zapłacił składkę, chciał widnieć cały w obrazie — wszystko niech będzie na pierwszym planie, wyraźnie i fotograficznie wierne. Taką była owa wymagana sztuka mieszczańska, biorąc naogół. Tętno życia holenderskiego wzmożło się, cała hamowana siła wylała się w jednym kierunku—w pogoni za zdobyczą. Rozpoczyna się okres zakładania kolonji; Amsterdam zaczyna zmieniać fizjognomję, powstają nowe dzielnice, domy o tandentnym wyglądzie, nurt życia staje się gorączkowy, wartki ale płytki. Dla natur skupionych, przeżywających długo a mocno, sercem przywiązujących się do tradycji—nie masz tam miejsca. Artysta Rembrandt—pragnący swe życiowe wymagania w właściwy sobie sposób zaspokoić, wielkość niewspółmierna, pozornie dążąca w tym samym kierunku, co inni, podczas gdy tylko *punkty* przejścia sił są te same, ilekroć wchodził w zetknięcie z tą sferą ludzi wyrachowanych i trzeźwych, musiał wejść również w konflikt. Jak się takie konflikty kończą dla natur tak wyjątkowo silnych, jak Rembrandt, jak się jednostka przeciwstawia tłumowi, to najlepiej widać z dalszych kolei jego życia.

Pierwsze zamówienia wykonywa R., nieznacznie odstępując od tradycji kompozycyjnych. Jedno z dzieł tego rodzaju: demonstracja chirurga Tulpa znane jest dobrze z reprodukcji. W tym czasie członek cechu kupieckiego, a zarazem sprzedawca obrazów, zamawia u R. portret swej kuzynki. Poznali się, pokochali i, nie bacząc na opór opiekuna, który uważał pochodzenie R. za zbyt niskie, biorą ślub. Dom, w którym króluje odtąd Saskja, urządza R. z tak artystycznym przepychem, tak szczerze obsypuje klejnotami ukochaną, że ziomkowie, nie mogąc mu wybaczyć marnotrawstwa, odsuwają się odeń. R. przenosi się do żydowskiej dzielnicy Amsterdamu, zawiera przyjaźń z lekarzem Efraimem Bonusem i rabbim ben Izraelem, za ich pośrednictwem styka się z odwieczną kulturą

hebrajską, przeszczepioną na grunt amsterdamski z maurytańskiego średniowiecza. Cech strzelecki zamawia u niego obraz-portret, zatytułowany „Ront nocny”; arcydzieło to kolorystyki wywołuje niezadowolenie kundmanów, którzy inaczej sobie te rzeczy wystawiali; odtąd traci R. klientelę. W tym samym roku 1642 umiera Saskja, powiwszy mu syna. O ile przedtem malował R. kompozycje wielkich rozmiarów, głównie na temat biblijny, o tyle teraz zwraca się do pejzażu. Pejzaże te, drobne rozmiarami i jednobarwne, są arcydziełami nastroju. Za Saskją wciąż tęskni i marzy o niej; rzecz ciekawa, że w rok po śmierci żony maluje nowy jej portret. Lecz następuje przełom; R. zwraca się znów do życia i nawiązuje trwały stosunek z Hendrickją Stoffels. W r. 1654 władze kościelne za nieślubne pożycie zapożyczają ją przed Konsystorz; za czwartym razem stawivszy się dopiero, surowo została ukarana. Odtąd z powodu braku zamówień rozpoczynają się dla artysty ciężkie kłopoty finansowe; zlicytowują go, musi się wynieść na ubogie poddasze. Tworzy jednak dalej, a Hendrickja i Tytus pośredniczą w sprzedaży obrazów. Z łaski swego byłego ucznia otrzymuje ostatnie zamówienie, i wykonywa je ściśle według obstalunku. W tym samym roku traci Hendrickję, Ciosy te rujnują zdrowie Rembrandta; zaczyna tracić wzrok; szuka ulgi w wódce. Ale do ostatka pracuje, aż wreszcie na jesieni r. 1669. wkrótce po śmierci Tytusa, umarł, całego majątku pozostawiając szczątki narzędzi malarskich oraz strzępy starganej odzieży.

H A L S (1584—1666).

SALA IV, V № 160.

Ziomek i współczesny Rembrandta. Ale jakżeż odeń odmienny. Rembrandt pomimo swej prostoty jest jednak skomplikowaną naturą, pełną tajemniczości i zagadek psychologicznych. Hals jest jak szeregowiec, wojak rodzącej się w poździe krwi odnowionej Holandji. Człowiek z gminu, gdy się poczuł wol-

nym, chce się wyszaleć. Radby każdego zagrzeć do bójki, sam do burd pierwszy. Butnie i buńczucznie spogląda z ram postać mężczyzny. Człowiek silny, o mocnym karku i sprawnych mięśniach woła o głos. Kto spojrzy na tę postać wyniosłą, ten zrozumie, że samo życie zażądało miejsca dla tych śmiałków. Hałburdą był też Hals, tak spoglądał na innych, taksując ich siłę: ten dobry, kto ma mocne pięście. Dlatego nietylko tematy jego obrazów są zawsze wesołe, hulaszcze, ale i sposób wypowiedzania się jest krzepki i śmiały. Rąbie pędzlem z husarska; np. w portrecie mężczyzny Hals rzuca niedbale szerokie płaszczyzny czerni. Ale kształt jest dociągnięty do skali tężyzny: głowa siedzi mocno na karku, zbudowana z twardych kości oraz mięśni, jak powrozy. Z całej postaci, z oczu patrzących śmiało, widać rycerza nowych czasów, który sam się pasował. Dłoń mocna, ale jeszcze nie rzeźnicka, długa i żyłasta. Kontrasty czerni i żółtawej bieli są mocne. Nic dziwnego, że odpowiadał H. swemu pokoleniu, gdyż był jego prawym dzieckiem, i z nim rwał się naprzód o wyzwolenie. Lecz okres zapałów bojowych, rzemiosła wojennego i hulanek minął, ludzie zaczęli przywykać do swych zajęć, ustatkowali się, duch rewolucyjny zamienił się w wytrwałę, systematyczne zbogacanie. Kult religijny wzmógł się także—a Hals pozostał dawnym Halsem. Tracił mir u obywateli, sądy ostrzegają go przed wybrykami, na jakie sobie jeszcze pozwalał. Wreszcie i jemu bieda zajrzała w oczy, komornik i do niego zawitał. Gdy już przekroczył ósmy krzyżyk, bogaty Amsterdam zdobywa się na zapomogę dla swego artysty-reprezentanta w sumie 200 guldenów rocznie. Gdy go wreszcie w bezimiennej pochowano mogile, miasto przyznało wdowie po nim, towarzyszce wspólnych biesiad, trudniącej się na stare lata jałmużną, 14 groszy tygodniowego wsparcia.

van GOYEN JAN (1596--1656).

SALA IV i V № 151.

Najwięksi koloryści: Anglicy, Holendrzy i Wenecjanie pochodzą z krainy mgieł. Powietrze mgliste tłumi barwy, stwarza półtony, i kolor zaledwie się zaznaczający ma już głęboką, tajemniczą melodję. To nieustanne falowanie atmosfery, zmienność nastrojów—urabia ze swej strony psychę, która na swój właściwy sposób wszystko ujmuje. Różnicę tę stwierdzić można, porównawszy weneccjan z florentyńczykami. Pierwsi bardziej ufają przecuciom—stąd plama barwna; drudzy patrzą realniej poprzez przejrzystą atmosferę — zjawia się więc wyniosła, melodyjna linja w pejzażu. U Goyena pejzaż—zwłaszcza dobra część lewa—jest bardzo powietrzny, niebo chmurne, dżdżyste, rozwłócone nad przystanią i szare sylwetki osób na tle pustki beznadziejnej czynią wrażenie.

RUISDAEL JAKÓB (1635—1681).

Sala IV, V № 157, 162

Jest w tym znaczeniu powietrzności barwy jedynym z największych kolorystów. Pejzaż „Burza“ jest jak symfonia muzyczna: morze-symbol wiekuistego rozdarcia, zmienności i niemożności zaspokojenia swych tęsknot—aż rozjuszy się na cały świat huraganem, gdzie w potępieńczym zgiełku miesza się przeraźliwy skowyt wichru, groźny szum wzdętych fal, rozpaczna trwoga rozbitków, „Nic tam nie widać, a jednak wszystko jest“ — jak zwykł był mawiać o tego rodzaju obrazach wielki pejzażysta XIX w., Corot. Nic—prócz szalejącego żywiołu, a malarsko-szarego tonu, drobnych łupin barek rybackich oraz rysunku kotłujących się wodnych odmetów i nieba.

Drugi pejzaż № 83—romantyczny, o tonie głębokim. Dzika ustron, wąły most rzucony poprzez strumyk, majaczy strzaskany pień, niebo powietrza pełne, rozjaśnia się nieco—melodja upiornej, jakgdy-

by widmowej zieleni i perłowego nieba jest melancholijna, minorowa a jednak dzika. Samotnik kładł we wszystkie obrazy swą duszę rozdartą—te dwa nie-liczne są jakby z jednego okresu walki — przeszedł przez życie niezrozumiany i pominięty.

RUISDAEL SALOMON.

Mistrz i wuj Jakóba, różni się od pierwszego znacznie; jest mniej uczuciowy i nie tak gwałtowny. Oba pejzaże mówią to samo—nie był tak oryginalny, jak Jakób, zato wzięcie miał większe. Ale i jego obrazy mają w sobie dużo poezji: drzewa chmur sięgające szumią tajemniczą pieśń, powykręcane od wichru układają się w rytm, wprawdzie nie dziki, ale poważny i harmonijny. Ton obrazów, zwłaszcza nieba, cieplejszy, bardziej typowy dla malarstwa holenderskiego.

STEEN JAN i (1626—1679) i

TENIERS DAWID (1582—1649).

SALA IV i V № 188.

SALA I № 36.

Anegdoty jego zadawalniały znawców, zarówno jak i tłum. Steen nieco rozszerza, tak pod względem artystycznym jak i odnośnie do tematów ówczesne zacieśnienie w sztuce. Jego obyczajowe sceny z życia pijaków i chłopów odznaczają się jowialnym humorem i rubaszością. Postacie Teniersa są bardziej oglądzone i urodziwsze. Zdradzają lepsze wychowanie.

HONDEKOTER (1636—1695).

SAKA IV i V № 149, 153.

Malarz ptaków. Temperament ptaka, ruchy, jakoteż upierzenie malował z wielkim artyzmem i su-

miennością. Hondekotera ptaki są wytworne, każde na swój sposób, ptaki Sneydersa mniej łądzą charakterem i kształtem, są jakby klatką skrępowane. Hondekoter ma ogromną skalę charakterów, które chwytą jakby na gorącym uczynku i przeprowadza je na obrazie do końca z równym zawsze wrażeniem. Od leniwych kaczek do energicznych kogutów, od gwałtownych indyków do przepysznych pawi i barwnych papug, odtwarza całe galerje pod względem indywidualnych różnic tak odmienne, że niemal słyszymy ich różnorodne głosy, że czujemy pod palcami właściwą miękkość i barwistość ich piór.

GERARD DOU (1613—1681).

O tym Holendrze, uczniu Rembrandta, można wspomnieć tylko prawem kontrastu. Popularność jego za życia była niezwykła, a i teraz jeszcze nie brak zwolenników jego, jak zwykle się mówi, naturalności. Tkwi tu nieporozumienie, często zachodzące. G. Dou powtarza tylko kształt i barwę według praw optyki.—Gdyby postawić przed naturą obiektyw, przyjąłby niezawodnie to samo. Czym się artysta rozkoszuje, które cechy uderzyły go tak silnie, że o innych zapomniał prawie (charakter, siła wyrazu)—próżno o to pytać człowieka obojętnego. Nie odróżni on w linii cechy istotnej od drugorzędnej (uogólnienie), zarówno jak i w barwie (ton ogólny); nie będzie temi ważnemi cechami charakteryzował (stylizacja, dekoracyjność); linii nie narzuci podziałów, konstrukcyjnie się wiążących, ani rozszczepi ton na poszczególne, tak zwane lokalne tony, aby wrażenie światła i powietrza potęgowały (kolorystyka). Na to jest on zanadto filisterski, a zamało czujący. Wzajemian powtarzać będzie chronologję linii i barwy, zaczawszy od dowolnie wybranego momentu, aż doprowadzi do końca. Jak się taka chronologja i anegdotyczność malarska ma do dzieła sztuki, niech każdy sam sobie da odpowiedź, porównawszy te bezsilne, jedynie cierpliwie wyprowadzone kształty z dziełami, któreśmy jako istotnie wartościowe wskazali.

SOLIMENA FRANCISZEK (1657—1747).

Neapolitańczyk. Jeden z bardziej znanych obrazów jego nosi tytuł „Religja.“ Nie tyle oryginalny, ile umiejętnie przyswoił sobie gotowe już, przez innych stworzone wzory, wybierał je i dopasowywał do swych upodobań. Tu znać wpływy Weronesa, w pejzażu naśladownictwo Rosy nie da się zaprzeczyć.

Rokoko.

WATTEAU (1684—1721).

SALA VIII i IX № 290.

Flamand z urodzenia, był zrazu pod wpływem Holendrów; rychło się otrząsa z wpływów; pomimo obcego pochodzenia, śmiało zaliczyć go można do Francuzów, wśród których tworzył, tak do rdzenia jest on wytworem kultury francuskiej.

Zanim po całej Europie Zachodniej rozleje się prąd, grożący zagubą arystokracji — ta ostatnia wyśpiewa jeszcze swą łabędzią pieśń. Po Odrodzeniu

Z cyklu: „Fêtes galantes“ Verlainé'a.

PEŁNIA MIESIĘCZNA (tłum. Żuławskiego).

Twa dusza jest jak jakiś park szczególnie,
gdzie błądzą maski i pajace grzeczne,
przy lutni dźwięku wiodąc tan okólny,
smutne—pomimo szatki niedorzeczne.
Miłość zwycięską i dni życia jasne
ślawi piosenka ich, srebrzyście brzmiąca;
ale nie wierzą, zda się, w szczęście własne,
śpiew ich się miesza ze światłem miesiąca,
z blaskiem, co smutno lśni, piękny i szklanny,
w którym śni drzewo i ptak czarnopióry,
i łkają dreszczem zachwyty fontanny,
smukłe fontanny, dżdżące na marmury.

i Baroku (Lionardo, Michał Anioł), po najwyższym rozpasaniu chuci (Rubens), musiało nastąpić przeżycie się, przesyć; najjaskrawiej wystąpił on tam, „gdzie kolebka użycia—we Francji. Lecz przed śmiercią — powiadają ginący—zapomnijmy się w szale wesołości i śmiechu; niech choć na mgnienie jeszcze rozbłyszczą girlandy świateł, wypłyną gondole, niechaj rozebrzmie łkaniem gitara wskroś ciemnych alei parkowych, pod arkadami drzew usiądźmy we dwoje: nad nami chłodne niebios szafiry, czarnopióry ptak drzemie w gęstwinie (Verlaine — wspaniała nastrojowa karta do „Godów“ Watteauwskich, którą na str. 11 w całości przytaczamy), dreszcz zachwytu wstrząsa cichemi wodami śpiących jezior, dusze nam niewysłowionym czarem obejmuje w tę godzinę bez powrotu, ostatnią godzinę! W ten sposób arystokracja ratuje pozory: czując zapadanie się gruntu, odwraca się od mottochu z niedbałym gestem nienawiści i wzgardy. Odwieczna historia przedwcześnie dogasających żywotów, zimnych uśmiechów późnej jesieni, osypujących się ruin—i Verlainowska „smutna tych rzeczy melancholja.“ Wszystkie dziedziny twórczości przesyca owa atmosfera pozornej lekkości, gracji, o podkładzie rozpacznie zmysłowym. Lecz czuć tu zmęczenie, pastelowość nastroju, Piotrową względem samego siebie niewiarę. Kompozycja postaci, strojów oraz pejzażu; chód lekki, wytworny, linja wytwornie się wijąca, koloryt jasny lecz blady, lekki, przejrzysty, w oddali mglisto się zacierający; delikatne harmonje tonów jasno-różowych, liljowych, szarawych i przygasłej zieleni; ruchy nito wesołe, nito senne, jak upojna muzyka menueta—wszystko to wyobraża kierunek, który nastąpił po baroku, obejmuje cały wiek XVIII, i nosi nazwę „rococa“ lub też „stylu perukowego.“

„Odjazd na wyspę Cyterę (oryginał w Luvrze, tu mamy jeden z licznych warjantów). „W parku“ (gawot, oryginał w Wersalu). Niezawodnie mamy tu do czynienia z doskonałą kopją, wykonaną przez ucznia Watteau, Lancreta, który jest doń bliźniaczo podobny. Przyciszeniu uczuć u Watteau odpowiada, jakeśmy zauważyli, koloryt. U Rubensa wszystko jest nastrojone na ton huczny, basowy—ludzie stąpają aż ziemia glucho dudni, ciała są krwiste, pejzaż—ciężki; ol-

brzymie pnie o mocnych rozgałęzieniach oraz lepkiem, tłustem listowiu. „Odpoczynek w lesie“ Rubensa— to kontemplacja po szale. Inaczej wyglądają „Wczasy letnie“ u Watteau. Co u tamtego jest doznaniem, u Watteau intuicją, przecuciem. Wszystko jest przygotowaniem do faktu, jakgdyby rozmyślnie odsuwanego jaknajdalej w przyszłość. Tęsknota za czemś odległym, ciągłe zbliżanie się by się oddalić—taniec gawota elegijny a niecierpliwy, splełany w tysiące drobnych słówek, napomknień, krótkich jak pchnięcie sztyletem uściśnień ręki; niedbałych uśmiechów, rozwłoczonych po sali; stłumionych, rwących piersi łkań, gdzie usta już zda się ust dotykają, by w muśnięciu się minąć — nazawsze. Człowiek, który sam nosił w sobie jad nieuleczalnej choroby, którego sztuka była zapomnieniem się, zaspokojeniem tęsknoty, której w życiu realnie nasycić nie zdołał, bezwiednie sztuką swą dźwigał pomnik całym pokoleniom.

GREUZE (1725—1805).

SALA VII i IX № 294.

W końcu XVII wieku sztuka rokokowa przybiera szczytniejszy charakter. Po sztuce chorej i kapryśnej następuje przesilenie, które wpływa umoralniająco i hartuje. Widzimy w Greuzie powściągliwość od czczych miraży. Watteau i Boucher dali rozjęczone miłostki, byli chorzy i kapryśni. Greuze czerpie z życia ludu budujące pierwiastki ducha, bo tam widzi zdrową i serdeczną siłę, która mu daje nieskazitelną prostotę, daje zachętę do tworzenia obrazów, któremi uszlachetnia, bo tylko to ma na celu. „Główka dziewczynki“, malowana pod obcym wpływem, nie zachowuje charakteru Greuza. Teraz sztuka żywi niekiedy helleńską prostotę— w Greuzie ostatni promień tej sztuki zagasa.

TIEPOLO (1693—1770).

SALA VI Nr. 226, 245, 251.

Tiepolo—to różnorodna i wytworna tęczą Wenecji. Najlepszy dekorator po Veronezie. Maluje sceny z Homera, Wirgiljusza i Tassa; ozdabia kościoły i pałace; potrafi śmiać się i dworować wesoło; to znów maluje smętne dale krajobrazów i różne sceny z Egiptu i Chin—wszystko z przepychem i bogactwem barw oraz architektury. Veronez odznacza się sprężystą geometrycznością linii i ogromną skalą barw, od czarnych gorących głębi do soczystych jasnych plam. Tiepolo jest lekki, przyciszony i mniej kontrastowy. Jest typowym artystą swego wieku, kiedy po majestacie i zamaszystości poprzedników zapanowało chwilowe ukojenie. Duszna i omdlała ta sztuka była przeżyciem upadku, bo życie samo potrzebowało przekształcenia.

CANALETTO ANTONI (1697—1768).

SALA IV. № 203.

Raz jeszcze nad Adrjatykiem wzeszło słońce. Tiepolo i Canaletto—to ostatni przedstawiciele dogasającej wysokiej kultury weneckiej. Ale słońce rzuca już ukośne promienie. Pejzaż № 131 możnaby nazwać: Laguny przed zachodem. Ton chłodny zielonawy wody, nad nią roztocz ciepłego nieba i plamy murów. Jest to pejzaż bardzo kolorystyczny, zbliżony do holenderskiego. Są w nim części ginące jakoby we mgle, inne uwydatniają barwę, przejścia są łagodne; na starych patynowych murach znać mżenie światła, że są jak gobelin. I w drugim obrazie mury są doskonałe. Ranek, zimny ton pejzażu, głębokie cienie na wodzie, niebo chłodne wraz z murami tworzą nastrój. Pod względem siły doznanego wrażenia i sposobu malowania Canaletto zbliża się do impresjonistów XIX stulecia. Należy go odróżniać od młod-

szego Canaletta, jego siostrzeńca (przez wisko Bernardo Belotto), malarza na dworze Stanisława Augusta.

GOYA FRANCISZEK (1746—1828).

№ 309.

Zwiastun rewolucji. Sceptyk, ozdabiający świątynie i klasztory. Na dworze, gdzie malował poważny Velasquez, grasuje lekceważący Goya. Najkaptalniejszym jego dziełem jest portret Mai. Mniej dobre portrety książąt i dygnitarzy, których wyrazy obniża do gminności. Burzliwy, niekiedy o bujnej wyobraźni, np. gdy maluje wisielców, karłów i demonów. Nihilista w sztuce z wyraźnymi zarodkami rewolucji.

PRUDHON PIERRE PAUL (1758—1823).

SALA VIII i IX № 295 i 296.

Mniej burzliwy, zwraca się raczej ku rokokowym chwilom.

MENGS ANTONI RAFAEL (1728—1779).

SALA III Nr. 80, 81.

Mało indywidualny, o silnej jeno woli i wytrwałości. Pomimo, iż jest szczerzy i pracowity, brak mu polotu i staje się banalny. Hołduje grekom. Uznaje twórczość wyrozumowaną.

KAUFMAN ANGELIKA (1741—1807).

SALA III Nr. 74 i 75.

W porównaniu z Mengsem jest bardziej miękka. Jej „Ofiary dziewic“ odznaczają się łagodnością i gracją iście kobiecą.

SMUGLEWICZ FRANCISZEK (1745—1807).

SALA X i XI Nr. 331, 370, 385.

Uczeń Mengsa, współuczeń francuza Dawid'a. Przejęty szkołą włoską, maluje przeważnie obrazy historyczne i religijne. Po założeniu w roku 1785 prywatnej szkoły artystycznej, zostaje w r. 1797 profesorem malarstwa w akademii wileńskiej, gdzie do końca życia przebywa. Zostawił przeszło dwieście obrazów: w katedrze wileńskiej, w kościele benedyktyńskim na Łysej Górze, w Petersburgu, gdzie malował freski w kaplicy przy cesarskim pałacu Michajlowskim.

BACCIARELLI MARCELI (1731—1818).

SALA X i XI Nr. 348, 351, 352, 353, 365, 366.

Urodzony w Rzymie. Został nadwornym malarzem Stanisława Augusta, gdzie maluje portrety w smaku francuskich malarzy Wanloo i innych. Umarł w Warszawie na stanowisku profesora malarstwa królewskiego uniwersytetu, tutaj też ozdabiał plafonami zamek królewski.

LAMPI JAN (1751—1830).

SALA X i XI Nr. 340, 344, 354, 357.

Ojciec Franciszka (1783—1852), urodzony w Romeno pod Trydentem, umarł w Wiedniu. Studjował w Weronie i w Wiedniu, gdzie najbardziej zasłynął. Na dworze Stanisława Augusta przebywał cztery lata, zostawiając przeszło dwadzieścia wizerunków różnych osób. Syn jego, Franciszek Lampi, prócz malowania portretów poświęca się malarstwu historycznemu. Jan i Franciszek spokrewnieni są w sztuce z Bacciarellim świetnością kolorytu, karnacją i dobrym wykonaniem.

ORŁOWSKI ALEKSANDER (1777—1832).

SALA X i XI Nr. 367, 368.

Urodzony w Nieborowie w Kr. Polskiem. W początkach kariery artystycznej zagrzany wypadkami, jakimś duch czasu powiewał, porzuca rylec i zaciąga się do wojska. Raniony pod Zegrzem wraca do Warszawy i, po powrocie do zdrowia, ima się znów sztuki z myślą o wielkich rzeczach, o sławie. Lubił życie, bowiem sam był wesół i krotochwilny, o czem świadczą jego podróże po dworach i dworkach, po wsiach i miasteczkach, gdzie razem z wędrownymi kuglarzami jeździł na osle, a długie nogi zwisały mu do samej ziemi; zilustrował cały ten pochód w sposób niezwykle dowcipny i karykaturalny. Rysował z ogromną werwą, z dzikim niemal rozmachem. Wtedy tylko dobrze się wywiązuje z zadania, o ile coś tworzy z wielkim wrażeniem i napięciem duchowym. Nie mógł przeto ślęczeć, przemyśliwać, układać odbierane wrażenia i „sumiennie“ studjować. Po licznych niepowodzeniach w kraju jedzie obejrzeć Ermitaż w Petersburgu, i tam na północy zdobywa uznanie, jako dobry rysownik. Jego dwie „sceny wojskowe“ są właśnie z tych nieszczęśliwie kończonych obrazów, których cechy indywidualne obniżone są znacznie nagromadzeniem szczegółów i wykańczaniem. Orłowski jest niekiedy silniejszy w wyrazie od późniejszego Juljusza Kossaka. Szlachta polska i konie u Orłowskiego nabierają więcej tężyzny i krewkości; w linjach są śmiałe i krzyczące. U Kossaka przyciszone w swoim duchu są, że się tak wyrażę, „lepiej wychowane“, w linjach łagodne i zaokrąglone.

BRODOWSKI ANTONI (1784—1832).

SALA X i XI Nr. 356, 369.

Dziecię Warszawy. Uczeń Keplera i Pinka. Odnacza się poprawnym rysunkiem i trafnym lokalnym kolorytem. W 20 roku życia przebywa w Paryżu, poświęcając się malarstwu miniaturowemu. Następnie

pobiera przez pięć lat u Gérarda naukę malarstwa historycznego; wreszcie zostaje profesorem malarstwa w uniwersytecie warszawskim i poświęca się malowaniu portretów. „Portret dygnitarza“ w porównaniu z Bacciarellego „Autoportretem“ różni się od tegoż bardziej realistycznym pojęciem. Usiłował Br. oddać charakter dygnitarza taki, jakim mu się w rzeczywistości przedstawiał. Pomarszczona twarz, zapadnięte oczy, krótko ostrzyżona broda i czerwona szeroka wstęga, biegnąca na ukos przez piersi—składają się na typową maskę dostojnika. Bacciarelli jest bardziej rokokowy, jego koloryt jest mniej ciężki, a twarz przykryta jakby lekką mgłą.

ZALESKI MARCIN (1796—1877).

SALA X; XI Nr. 338, 361, 373.

Do roku 1866 profesor perspektywy w warsz. szkole Szt. Pięknych. Znany, jako malarz zabytków Warszawy. Jego wnętrza kościołów, place, kaplice odznaczają się dobrą perspektywą i fotograficzną ścisłością szczegółów, niekiedy o większym polocie.

Nr 309. GUSTAW MOREAU (2-a poł. XIX w.).

Samotnik, który w epoce panowania naturalizmu ośmielił się narcyzowo zakochać we własnej duszy. Iści się w nim, z plemienia Gallów, cud z tysięcy nocy: europejczyk, artysta nawskroś kulturalny, jakgdyby wyrosły wśród krain nadgangesowych, czerpiący natchnienie z świętych ksiąg Wed, wpatrzony w oblicze trójjedynego Bóstwa Wschodu. Moreau uosabia zjawisko przyrodnicze, znane pod nazwą wędrówek roślin: aryjczyk, zatęskniwszy za pramacierzą, zapuszcza macki w ziemię obcą a tak serdecznie własną, wrasta tam i rozkwita w przepyszną, bajeczną, podzwrotnikową krasę Wschodu. Z tej cudownej mieszaniny człowieka i widma, ascetycznie zasłuchanego w odurzającą mowę Nicestwa, powstała jedyna w swej odrębności sztuka. Panują w niej dwa światopoglądy:

buddyzm i współczesność. Nie dziw, że studując Lionarda, Mantegnę, zwraca się również do staroniemieckich sztychów, weneckich waz i mozaik indyjskich, wczuwa się i wsłuchuje w echa starożytnej sztuki Wschodu. Archaizm—to jego styl. Za pomocą niego wypowiada się cała jego fantastyczna, nieokiełznana w marzycielstwie, a zarazem głęboko skupiona, ekspresyjna sztuka. Znajdującą się tutaj akwarelę możnaby uważać za szkic do Galatei lub jakiejś wschodniej legendy. Władczyni Orientu, spowita w drogocenne kaszmiry, niedbale rzucona na łożo z mchów i paproci. Są tam tajnie i mroki, i korallowe groty, i odurzający zapach wysokich pachnących zbóż, i ciche łabędzi żeglowanie; przepyszny ciepły ton kobiecego ciała, spowijające je pajęczce seledyny, wśród przepychu barw wijąca się, jak najpiękniejszy ornament—arabeska.

Średniowiecze.

GIOTTO (1267—1337).

SALA VI.

Po upadku Grecji i sztuka zanikła, gdyż chrześcijaństwo odwróciło się od zagadnień ziemskich, a kościół wzbraniał malować. Gdy zakaz ustał, pierwsi artyści chrześcijańscy czerpią wzory z Rzymu, nic nowego nie tworząc. Ludy zaś wschodnie, oderwawszy się od Kościoła zachodniego, ciągną ku kulturze greckiej, ogniskującej się jeszcze w Bizancyum. Lecz ta, nie zasilana życiem, zakrzepła; i cała sztuka tego okresu staje się napuszona, formalistyczna. Obraz starostłowiński (№ 241), jakkolwiek pochodzący z późniejszego okresu, bo z wieku XV, nosi wyraźne piętno bizantynizmu: rysunek jest nieudolny, nie znać obserwacji natury, ruchy są niezgrabne, kompozycja sztywna, słowem, nie zdołano tam wiele wyrazić. Działalność św. Franciszka z Assyżu wniosła zarówno do sztuki romańskiej (zachodniej), jak i bizantyjskiej (wschodniej) świeży prąd. Wtedy sztuka chrześcijań-

ska odzyskuje prostotę, staje się dziecięco ruchliwą i naiwną. Kolonja i Sienna przodują temu ruchowi. Aż przyjdzie wielki wyzwoleniec, artysta o wielkim rozmachu opisowym—pastuch Giotto. On pchnie sztukę na nowe tory. Dzięki rzeczowemu patrzeniu na świat jest on zwiastunem następnego stulecia. On stwarza swój styl monumentalny; wypowiada się zwięźle lecz dosadnie, nie waha się wyolbrzymiać pewne rysy, inne spychając na plan dalszy. Postacie tchną wzniosłością. Odzywa się linijsny rytm. Twarze są wiele mówiące, cała kompozycja prosta i silna. Giotto—niedowiarek stwarza jednak sztukę religijną, gdyż w rzeczy stwarzane przez siebie wkłada energję i namiętność, wierzy w siłę przekonań u człowieka.

Artyści, którzy się wzorowali na mistrzu florenckim, tworzą szkołę Giotta; do nich należą również: Tadeusz i Angelo Gaddi (N-ry 109, 111, 115). Cechy charakterystyczne: postacie chude, wysmukłe (gotyckie), tło złote.

EYCK JAN i HUBERT (XV w.).

SALA I. № 3.

Ulepszyli technikę malarstwa olejnego. Cechuje ich potęga myśli i wiara w dogmat tajemnicy Boga, czego dowodem świetne obrazy o tematach religijnych, zaczerpniętych z życia Chrystusa, apostołów i świętych. Wspólnym ich dziełem ołtarz w kościele św. Jana w Gandawie.

ROGER van der WEYDEN (1369—1464).

SALA I Nr. 1.

Asceta—niderlandczyk w sferę naturalistów XV-go wieku wnosi niejaki zamęt. Jeszcze raz ostatni odezwały się w nim hasła poprzedniego stulecia. Były one wyrazem szerokich mas ludowych, to też gdy z obrazów jego z żywiołową mocą padło ewangelicz-

ne słowo, północ i południe jeły się korzyć w prochu. Najważniejszą jest część środkowa tryptyku. Ból i rozpacz jest tam dlatego tak wielka, że wypowiedziana prosto od serca. Rysunek jest ascetyczny. Wielkie bolesne wszere rozwarte oczy; wychudłe, umartwione policzki; ręce załamane kurczowo—dzika skarga człowieka prostego działa piorunująco. Pod względem wielkości gestu jest on w tym wieku, jak w XIV—Giotto, szlachetnym prymitywem.

Zwracamy uwagę również i na pejzaż. Jasnozielone wzgórza mają głębię i soczystość, lekkie wachlarzowate drzewa miękko wyłaniają się z obszaru. Pejzaż z prawej strony tryptyku jest w innym nastroju utrzymany: tło jest mroczne i zieleń głębsza. Jest on pierwszym pejzażystą nastrojowym w Niderlandach.

BELLINI (1428—1516).

SALA IV Nr. 166.

Szedł śladami stylowego Mantegni. Znać tę samą szpizowość, co oczywiście wyływało z najgłębszej jego natury. Twarze są jakby kute w metalu, draperje sztywne i twarde w rysunku. Światła kładą się jak na przedmiotach ze szpizu (np. chłodne błyski na twarzy Chrystusa). Ale to już nie dawny bizantyzm; prócz tego twarze są nabrzmiałe bólem, w oczach szklą się łzy; zwłaszcza postać matki, stężała w bólu, zbliża się już potęgą wyrazu do Boecklinowskiej ze Zdjęcia z Krzyża—taki w tej twarzy tragiczny spokój siłą powstrzymywanej rozpacz. W kompozycji również zrywa z tradycją, nadając obrazom kształt nie rytualnego ołtarza, a tablic.

Odrodzenie.

LIONARDO da VINCI (1452—1519).

SALA VI № 256.

Długo zapowiadany i tamowany przez Savonarolę kult zmysłów nastał; zrodzone z ciała tęsknoty zbuntowały się przeciw długiemu umartwianiu. Spojrzenie pobiegło wstecz i poprzez mroki średniowiecza ujrzano bosko uśmiechnięte oblicze Hellady. Odtąd rozpoczyna się kult Starożytności, jej Odrodzenie, rozwiera zaś epokę olbrzym z Vinci. Spisano o Lionardzie całe tomy. Wiadomo, że na wzór Greków łączył w sobie kilkanaście talentów. We wszystkich dziedzinach życia był jednakowo twórczy i czynny. Wola w nim zadziwiająca: potrafił okiełznać się i, bynajmniej siebie nie uszczuplając, dobyć pełny ton. To zrównoważenie widać w malarstwie, gdzie wszystko jest przeprowadzone i dokonane z przedziwną harmonją. Legenda powiada o nim, że Monnę Lisę, zwaną również Gioconda, malował cztery lata, i że dzieła swego bynajmniej nie uważał za dokonane. Legendy dają się różnie tłumaczyć; to tylko pewna, że dał twór organicznie żywy. Poznajemy go tutaj z drugiej ręki. Jestto kopja ze słynnego portretu kochanki Lionarda, uczyniona, jak głosi katalog, przez wielbiciela talentu jego, a zarazem ucznia—Luiniego. Arcydzieł dosłownie powtarzać nie można; podrabianie nawet najwierniejsze (zwłaszcza gdy mamy do czynienia ze sprawą tak indywidualną, a zarazem złożoną, jak barwa), będzie zawsze jeszcze zbyt grubiańskie, niejednolite, a zatem fałszywe. Dotychczasowe mechaniczne sposoby reprodukcji obrazów olejnych pozostawiały dużo do życzenia. Ostatni wynalazek Szweda, operującego paru dziesiątkami klisz, jest tak znacznym krokiem naprzód, że czyni zadość najbardziej wybrednym wymaganiom. Kopje te (gościły one i u nas w Zachęcie), umieszczone na wystawie w Berlinie w sąsiedztwie swych pierwowzorów, z trudem tylko można było rozróżnić od oryginałów i to raczej dzięki materiałowi (papier), na którym są

odbijane. Najlepsza kopja będzie wtedy, gdy wykona ją artysta wybitny, spokrewniony rodzajem talentu z mistrzem, gdyż da twór jednolity, organiczny. Wymaga to poddania się. Bliską kopji jest transpozycja: obraz zaczęty może i w myśl poddania się, rozrasta się w duchu własnych, zapłodnionych pomysłach kopisty—wypadki tak częste w sztuce Renesansu, że szkoła rozwija projekt lub szkic mistrza, lub artysta podchwytuje niedokończoną pracę swego poprzednika i prowadzi ją do końca. (Tycjan uzupełnia Giorgionego, Jan v. Eyck swego brata Huberta; Rafael wiele obrazów szkicuje tylko, resztę wykonywują uczniowie.) Z powodu tej to kopji chcemy powiedzieć o typie kobiecym u Lionarda. Rembrandta Saskja jest jak świeży, rozkwitający pęk wonnej róży. Rubens maluje ciężkie, dostatek grona zakazanego owocu, okazałe flamandki o wielkich czarnych oczach, w biodrach szeroko rozrośnięte, pomimo nadmiaru ciała prężne, gibkie i silne. Kranach jest już Lionardowi bliższy—jego kobiety nie są ładne, raczej brzydkie, lecz tą brzydota drażniącą zmysły. Lionardo jest odeń o wiele zdrowszy. Ale i on kocha się w ostrej, drażniącej woni kwiatów cieplarnianych. Pojawiają się u Tycjana kobiety prawie greckie, w których wessać się już zdążyła cała świadomość dziedzicznie nagromadzonego przez ciąg średniowiecza przeduchowienia. U Lionarda znać jeszcze walkę. Jeszcze jakgdyby nieśmiało dobywa się głos namiętności poprzez mgły tęsknot. W Monnie Lizie uderzył w ton już bardziej renesansowy. Ale oczy patrzą jeszcze obłudnie a rozkosznie. Uśmiech wiedzący, uśmiech—zachęta, duma, wzgarda, obłuda, nieśmiałość, cynizm przewija się po wąskich wargach. Jeszcze ciało nie wyszło z obsłon, a już drażni lekkim dekoltem. Miękkie, ciepłe dłonie o podłużnych palcach oplącają głowę kochanka, jak węże.

Genjusz Lionarda zaklął w kształt niepokalanie czysty olbrzymią treść duchową, która przez swój ogrom napięcia omal że kształtu nie rozsądzi. Tycjan stworzył rzeczy równiejsze przez to, że przeżywał zwierzęco-zdrowiej, nie dręczyły go wizje, dla których darmo szukać wyrazu. Gwałtowność Michała-Anioła raz wraz rozsądzała ten kształt. Gdy sztukę Tycjana wyobrazimy sobie, jako idącą po równiku Renesansu,

twórczość Michała Anioła i Lionarda pobieguie wzdłuż osi aż w nieskończoność.

ŁUKASZ KRANACH (1472—1553).

SALA III № 62.

Pierwszy malarz protestancki, saksończyk. Znać na nim wpływ prerafaelitów (np. Botticellego); jeszcze nie stoją ludzie mocno na ziemi, ale płęć już się indywidualizuje—zjawiają się bardziej charakterystyczne linje kobiecego ciała—jest on bardziej przyziemny, a co ważniejsza lubieżny. Jego Ewy małą w sobie nieprzeparty powab grzechu—widać to w linji rafinowanej, drażniącej. Bezsilny starzec Ignie do loretki. Stylizacja wydobywa niepospolitą siłę wyrazu, jestto doskonały rysownik. Kobięca twarz jest w tonie nieco subtelniejsza od męskiej, zdumiewającej plastyką — w obu linja wyszukana, idąca w rytm uczucia, jest nadzwyczaj wartościowa. Wraz z ciężkim futrem i stylizowaną suknią dziewczyny są w ogólnym tonie i zwłaszcza linijnym wyrazie nadzwyczaj dekoracyjne i w treść bogate.

WIT STWOSZ (1438—1533).

Pierwszy najznakomitszy rzeźbiarz polski. Był wyraźnym odbiciem ówczesnej szczytności Rzeczypospolitej. Sztuka u nas stała jeszcze bardzo nisko, podczas gdy we Włoszech kwitło Odrodzenie. Urodzony w Krakowie, tam też pozostawia najcenniejsze rzeźby, jak ołtarz N. M. Panny, który, otwierany, jest jakoby drzwi do nieba. Wyraz śpiącej na klęczkach N. M. Panny ma nieziemski kojący spokój, a obok znajdujące się postacie apostołów zachwycają skupioną zadumą i gestykulacją nader ożywioną. W roku 1495 przesiedla się do Niemiec, znosząc liczne prześladowania i obmowy. Pracował do końca życia w Norymberdze, gdzie pochowany obok Dürera, którego poniekąd uzupełnia. Istnieją nawet kreacje, noszące wspólne ich imiona: Dürer-Stwosz. Nie wyrzekł się

kraju, jak go posądzają, lecz niezmordowanie szedł ku wielkim uproszczeniom w sztuce, przysparzając chwały nie tylko Polsce, lecz i obcym, wśród których większą część prac pozostawił.

DÜRER ALBRECHT (1471—1528).

Sala III № 72.

Dürer — to artysta-filozof. Badał i wywoływał człowieka, jako odbicie wszechświata, nie barwą ani światłem, lecz linią. Będąc we Włoszech budzi zażdrość w Bellinim i Tycjanie. Po powrocie tworzy portrety, obrazy: „Adama i Ewę“, „Stacje Pańskie“ w sztychach, „Czterech ewangelistów“ i „Melancholję“, prawdziwą melancholję, z kąd wyrzała treść jego bolesnej, nie mogącej znaleźć odpoczynku duszy. Jego obrazy to raczej traktaty filozoficzne, nieodgadnione po dziś dzień. Malując, nie widział promiennej muzyki barw, lecz z zaciekłością badacza, jakgdyby cienkim, stalowym pędzlem, rył i wżerał się w płótna, wydobywając charakter ludzki, gdzie widział całe piękno nierozwiązalnego bytu. Na równi z malarstwem poświęca się miedziorytnictwu. W życiu był niejednolity: listy pisane do rodziny i kolegów zdradzają pewną jowialność i pustotę, które zbyt kontrastowo odbijają od jego poważnej i głębokiej zadumy. Zmarł w Norymberdze.

HOLBEIN HANS (1497—1554).

SALA III № 66.

Holbein i Dürer—najsławniejsi niemieccy artyści. Holbein to kosmopolita i demon; Dürer odznacza się ojcowską miłością. Holbein jest w wykonaniu subtelniejszy od Dürera.

Już w 15 roku życia malował obrazy ołtarzowe niepospolitej wartości. W historii sztuki jest odrębnym i wyjątkowym zjawiskiem. Jego najslawniejszym dziełem jest „Taniec śmierci“ składający się z 40



drzeworytów. Malował mnóstwo portretów; większa ich część znajduje się w Londynie, gdzie długo przebywał; tam też zmarł, dotknięty morowym powietrzem. W porównaniu z Dürerem jest wrażliwszy i bardziej czuły na naturę, a w artystycznym założeniu i w artystycznym czynie bardziej całkowity. Dürer, niedowierzając swemu wrażeniu, analizuje i nadto rozkłada natury jednolitość. Holbein — to poeta i wizjoner, o czym świadczy „Portret“ mężczyzny w berecie, mężczyzny o bladej twarzy i jasnych wypłowiałych oczach, patrzących chorowicie z utajoną ironją. To więcej niż portret. Zielone tło, czarne ubranie, białe ręce i twarz to więcej niż portretowana osoba, to wizja chodząca, to powaga i satyra. Holbein, malując portret, przeczuwa modela nawskroś do głębi duszy, jest jego spełnieniem; zaś kiedy maluje „Taniec śmierci“, albo choćby ten „Portret mężczyzny“, wtedy niezależnie od modela żyje w zagłębiach własnej duszy, ujawniając jej wizję w doskonalszej, wyczutej formie. To, co rysował, było wynikiem przeważnie nie obserwacji, ale jego uczuciem, jego stawaniem się. Holbein chętnie obcuje z humanistami, z których filozof Erazm z Rotterdamu najbardziej odpowiadał jego kosmopolitycznej i szyderczej niekiedy naturze. Dzięki temu zbliżeniu lepiej go zdołał wyrazić na portrecie.

Ten charakterystyczny rys przenosi nas w życie Holbeina, wydobywając ztamtąd znamiona przedziwnej organizacji. Obaj z Dürerem wychowali się w jednej ojczyźnie—Niemczech, a ten stał się demonem swojej epoki, tamten ojcowską miłością przygarniał wszystkich do siebie.

WOLGEMUTH MICHAŁ (1434—1519).

SALA III № 63.

Śmiała wyobraźnia o przeważającej technice.

GRÜNEWALD MATEUSZ.

SALA III № 68.

Przypomina Kranacha, Dürera, niekiedy Lionarda. Postacie wytwornie ubrane mają w układzie coś ze strzelistości gotyku.

COREGGIO (1494—1534).

№ 309.

Nie miał Tycjanowskiej powagi, prostoty i ładu, ani tragicznego gestu Michała-Anioła. Wywiera wpływ na innych uczuciem, przesyconym lubieżnym wdziękiem, nie zaś wtedy, gdy sili się na patos. Jego chwałą jest muzyczność uczucia, śpiewność rozmarzonych i miłujących się postaci (przeważnie kobiecych i dziecięcych) o słodkich uśmiechach, postaci, wywołujących złotą barwistością i harmonją światłocienia. Po zmysłowości Coreggia, niekiedy uważanej za ideał rokokowej sztuki, nastają szczyty odrodzenia: Tycjan i Michał-Anioł. Wpływ ich sztuki przenika daleko. Jedną się w Rafaelu, sięgając aż Rubensa, który tak się ma do reformacji, jak odrodzenie do ascetycznego średniowiecza.

PALMA VECCHIO (1480—1528).

№ 309.

Współczesny Tycjanowi ulega jego wpływom. Na tle rodzinnej górskiej przyrody wprowadza nowy pierwiastek i umieszcza postacie w całej figurze, malując je bezbarwnie, wprawdzie ilościowo dużo, lecz bez temperamentu, bez odrębnej charakterystyki, i czy to będzie Wenus, czy Ewa, zawsze stwarza jeden typ o kaligraficznej linii. Miał wzięcie u wenejank, malując gustowne portrety. Odczuwa kobiecą bujną ich linię, lecz idealizacja wdzięczna i płytka czyni go bezdusznym i nadto powierzchownym.

ANDREA del SARTO (1487—1531).

№ 309.

Chociaż powtarza się w formie — odznacza się jednak dziwną nerwowością i uczuciem, i tym nas interesuje. Ulega Lionardowi; jednocześnie figury jego

są wiotkie, omdlałe i bezwładne, a oczy patrzą namiętnie, ze smutkiem, niekiedy występnie. Gorące tony poprzedników przechodzą w szaro-srebrzyste i zamglone. Wobec tytanów swego czasu wyróżnia się chorobliwą bladością i przeczuleniem.

RAFAEL SANTI (1483—1520).

SALA VI i VII № 239.

Kopje rozumieją Rafaela idealnie aż do banalności, odznaczają się poprawniejszym rysunkiem, ale brak im owej żywości świętej i powagi. Cechuje go mądra symetria i helleńskie zamiłowanie formy, która czaruje nie kolorytem, ale linią jędrną, świeżą, piorunową. Malując freski, madonny i portrety wyzwał się już z pod sumiennej lecz jałowej szkoły Perugina, z pod sztuki Michała-Anioła. Nieznużoną pracą i wytrwaniem, jako człowiek i artysta, wznosił się szybko i harmonijnie. Uchodzi za bóstwo, gdyż, dążąc ku wielkim syntezom uczucia, graniczy z objawieniem.

Czasy porafaelowskie.

II FERRARESE LUDWIK (1481 — 1530).

SALA VI i VII № 223.

„Matka Boska z Dz. Jezus“ ma w sobie Botticellowskie zapamiętanie. Układ postaci i tło pejzażowe zdradzają wpływ Rafaela, całość bardzo szlachetna.

JAN GOSSAERT (Mabuse) (1499 — 1562).

SALA I № 8.

Krzyżują się w nim wpływy gotyku i renesansu. Mianowicie tkwi w nim artysta z doby prerafaelitów, usiłujący wszakże dostosować się do epoki renesan-

sowej. „Matka Boska z Dz. Jezus“ przypomina dobre tradycje Botticellego. Zwłaszcza twarz Madonny ma dużo smętku i uduchowienia prerafaelitów. Dzieciatko jest rzeźkie, wrażliwe, bardziej w typie Lionarda lub Kranachowskim. Rysunek dobry, wydobyty za pomocą stylizacji linii.

CLOUET FRANÇOIS (1500—1572).

SALAVIII i IX № 330.

Czasy te charakteryzuje jednostajność w sztuce, która żyje wpływami Rafaela i koło nich się koncentruje. Obok energicznego Giulii Romano i znanego Bronzino, wyróżnia się znakomity Clouet, francuz. Nie jest wytworny; do arystokratycznego rodu wkrada się pierwiastek grubijański.

PAUL VERONÈSE (1528—1588).

SALA VI i VII № 268 i 269.

Przenikanie pogańskiej sztuki Odrodzenia w sferę Kościoła musiało wywołać ruch wsteczny. Religijna Wenecja i żarliwi Hiszpanie szykują się do odwetu. Zanim mnich-artysta Tintoretto podniesie zamię krzyża, obcy przybysz z Werony sprofanuje świątynie Wenecji swą weselną sztuką. Stało się to, co i z Rubensem: weroneńczyk jął w sposób zgoła nie mistyczny malarsko przedstawiać tajemnice Średniowiecza. Sztuka kościelna straciła na tem wiele, sztuka sama — nic, gdyż talent wrażliwego, pełnego temperamentu artysty — oto co pozostaje. Ze znakomitą swadą opowiada on rzeczy, które się w dawnej Grecyi i Rzymie działy, na jaką tylko malarz rozmiłowany w zmysłów rozkoszy zdobyć się może. Poczyna malować: lekko układają się postacie, siła wyrazu ogromna, chociaż w twarzy i układzie figur czuć jednakie piętno: manierę. Maluje z rzadką maestrją i pewnością siebie, widać, że tworzy z rozmachem i zapamiętaniem, że, malując, szaleje i bosko swawoli. Draperje —

każda posiada swój ton, na który się składa miękkość lub szorstkość, połysk lub matowość materji, a przytem świeże, nasycone światłem i mieniające się barwnie — życie tam przelewa się i musuje. Samoanaliza, spojrzenie wgląd — to tylko pozór. Więc gdy się ima legend średniowiecza, czujemy cały fałsz: tu już patos, brawura wystarczyć nie mogą; weroneńczyk musi zbankrutować, gdy mistyfikować zacznie. Tak się też w historii stało. Po namalowaniu bluźnierczej „Wieczerzy Pańskiej“ Ś-ta Inkwizycja zapożywa go przed swe oblicze. Lecz oddajmy mu, co jego jest: wirtuoz to niepospolity i dekorator-kolorysta olśniewający.

CALLOT JAKÓB (1592—1635).

SALA VIII i IX Nr. 297 i 298.

Zdolny rysownik i malarz. Urodzony w Nancy. Słyszając rozbrzmiewające echa sztuki włoskiej, chłopcem będąc uciekł z domu rodziców, aby naocznie się przekonać o zasłyszanych cudach. W braku pieniędzy przyłączył się po drodze do bandy cyganów, i wraz z niemi do Florencji zawędrował. Dzięki sprytowi dostał się na naukę do malarza, który mu podróż do Rzymu ułatwił. Tam odnaleziony przez swoich, został cofnięty z powrotem. Później we Florencji studjuje Andrea del Sarto. Malował sceny historyczne i rodzajowe z sumiennością i prawdą. Jego „sceny ludowe“, notowane pod wrażeniem młodzieńczych wycieczek, mają dużo zaobserwowanego charakteru i karykaturalnego zacięcia. Jego brat Klaudjusz był nadwornym malarzem Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Sobieskiego.

Reform. i przeciwreformacja.

TINTORETTO (1518—1594).

SALA VI i VII Nr. 204 i 242.

W Weronezie odezwały się ginące echa Odrodzenia. Z dzieł Tintoretta wieje duch żarliwego, nie-

zblaganie karnego średniowiecza. Ruch religijny, wszczęty w Hiszpanji, ocknął drzemiące w Hiszpanji instynkty. Płomienny sztuki dominikanin Tintoretto przechodzi przez nią jak ogień czyszczący. Gwałtowna natura syciła w nim egzaltację, staje się on fanatycznym, popędliwym wyznawcą surowych zasad gregorjańskich. Dość porównać dzieła jego z Weronezowskimi, aby oczywistość rzuciła się w oczy. Tintoretto nie dba o spokój, harmonijny układ kompozycyjny, płynność ruchów — te cechy Odrodzenia; gdy na obrazach Weroneza panuje spokojny rytm — u Tintoretta chylą się postacie, jakgdyby od powiewów wichru; obrazy jego są rozkiełznane, gna je jakiś szalony pęd, pościg za prawdą, głoszoną poprzez wieki. Słowo stało się ciałem — czujemy, że z tym samym szaleństwem, w tym samym tonie uczuciowym toczyła się ongi głucha walka o siłę i zwycięstwo przekonań. Sztuch daje go poznać prawdziwie; w obrazie więcej siły ma postać stojąca, górna część z aniołkami mniej w charakterze; zato pejzaż oryginalnie pierwotny. Dwie przyświecały mu gwiazdy: Michał Anioł i Tycjan. Korzył się przed niemi, i w skromności a zarazem prostocie ducha powiadał o sobie: rysunek Michelangela, koloryt Tycjanowski. Lecz pomimo tego wyznania jest on nawskroś oryginalny. Gdzieś wyblaskują z tła twarze blade o czarnych, gorejących oczach i zapadniętych policzkach; gdzieś ramiona kurczowo ściągnięte, bez przyjętej symetrii: opasuje to wszystko siła wyrazu, głos na trwogę wśród wyznawców brzmiający. Gwałtowność ruchów, a przez to linja zygzagiem się wijąca; posępny szal żywiołów; wreszcie piorun z nieba spadający — porwanie się malarza na skrót szalony (jak w cudzie Św. Marka) — taką jest istotna treść sztuki Tintoretta.

GUIDO RENI (1575—1642).

SALA VI, VII № 237.

Renesansista — jasna, godowa barwa i linja zaokrąglona — znać wpływy Rafaela. Guido Reni i bardziej jeszcze Guercino, śmiały i wdzięczny rysownik

i dobry kolorysta, wyrastają już nieco z więzów Renesansu. Nieporównany wdzięk głowy dziewczęcia z pałacu Barberinich w Rzymie przeszedł do tradycji: z natchnienia Reniego począł Słowacki—sam się z tego spowiada—związek dramatu o nieszczęsnem dziecku—ojcobójcy z rodu Cencich.

CARRACCI ANNIBAL (1560—1609).

SALA VI i VII № 213.

Działalność trzech braci Carraccich zapisała się raczej w historii kultury, gdyż oni pierwsi założyli w ścisłym tego słowa znaczeniu szkołę dla studujących. Przejęci kultem dla powagi Renesansu, uważali za szczyt doskonałości w sztuce kanony, wyciągnięte ze wzorów największych mistrzów Cinquecenta. W sztuce sfera odczuwań ich nie godziła się z dawną treścią; gdy więc nową, niezbyt złożoną treść w dawne chcieli zamknąć formy, nie będąc rewolucjonistami w sztuce, stworzyli manierę: pseudoklasycyzm.

Najzdolniejszy z braci, o którym tu mowa, znany jest z fresków i pejzaży, którymi wywarł niejaki wpływ na Poussina. W portrecie poety Tassa nie znalazł wyrazu dla treści uczuciowej, forma jest chwiejna, widać, że artysta chciał wypowiedzieć coś własnego, lecz woli swej nie zdołał długo w stanie odpowiedniego napięcia utrzymać—następuje więc rozwiązanie, wysiłone, napozór tylko szczęśliwe. Wskutek tej połowiczności, niemocy, czyni ten obraz wrażenie przedwczesnego, sztucznie przy życiu podtrzymanego płodu. Jest to już nie Renesans, a jego przerost — barok, przytem barok w swej skali niedociągnięty.

POUSSIN MIKOŁAJ (1594—1665).

SALA VIII i IX Nr. 300.

Jeszcze klasyk, konstruktor, ale z dużą dozą bezpośredniości: zdobywa się na patrzenie na naturę oczy-

ma prymitywa. Dzieła jego tchną nastrojem uroczystej powagi. Maluje zazwyczaj drzewa o potężnym wyrazu, wielką—dla swego charakteru—linję gór, budowle antyczne nad kryształowemi jeziorami. Wszystko to zespala w szlachetną kompozycję o dużej sile wyrazu. Pejzaż P. — bohaterski, w stylu starych tragedji francuskich. Znajdująca się tu wieczerza Pańska nie jest bynajmniej szablonowo pojęta — ośmielił się nawet dać coś zgoła odrębnego od Lionardowskiej Wieczerzy — całość ma dużo ruchu, życia, szczerego wyrazu, zarazem wiążą się dobrze poszczególne części. W „Porwaniu Sabineek“ jest majsterski ruch, wydobyty silnie, a zarazem prosto i, zdawałoby się, łatwo; gwałtowność ruchów sprowadza on i zamyka w kilku impulsywnych linjach. Z pejzażami Poussina dzieje się to, co z wieloma obrazami malowanemi olejno. Wskutek zachodzących zmian chemicznych zmieniają się walory; u Poussina dotyczy to zwłaszcza tła.

POUSSIN (GASPAR DUGHET) (1613—1675).

SALA VIII i IX Nr. 271, 282, 301, 302.

Uczeń i szwagier Mikołaja—nie dorównywa mu siłą, a przez to brak mu wielkiej harmonji mistrza. Pejzaż z ruinami jest dobrze pomyślany, ale nieco za chłodny, możnaby powiedzieć beztreściwy.

SALWATOR ROSA (1615—1673).

SALA VI i VII Nr. 260.

Z wyboru uczeń gwałtownego Ribery (obaj malowali w Neapolu). Obok malarstwa: muzyk, poeta, sztycharz, satyryk. Był mistrzem ruchu i walki: starcie się dwóch jazd, walka żywiołów, drzewa smagane wichrem nad dzikimi urwiskami.

„Wypędzenie z raju“. Pejzaż druidyczny. Mroczne gąszcze, niebo groźne, w dziupli odwiecznie szumiącego drzewa-lasu człowiek jaskiniowy.

Ton ślepiącego ciała na tle głębokich mroków jest arcydzielny. Z tła wybłyskuje ramię i plecy mężczyzny o mięśniach stalowych, napinających się jak łuk. W cieniu zarysowuje się niewieści kształt. Postacie są zuchwałe i naturalistyczne. Postać Ewy, utrzymana w ciemnym tonie, wyłania się miękko z tła. W twarzy jej igra zuchwałość i zwierzęca namiętność, zarazem niewieścia widnieje pociągłość i omdłałość, ciekawość oraz jakgdyby bierność wobec losu. Wkroczenie starca, prowadzonego przez skrzydlate pachołę, ma głębsze, symboliczne znaczenie, ma oznaczać wdańnię się Bóstwa w sferę spraw ludzkiego życia—widać to z namaszczenia, w jakim się ta cała scena odbywa. Odczucie jest panteistyczne—pejzaż, ludzie, trzoda to jedna bratnia rodzina, wsłuchana w piorunujący głos Jehowy.

Przez pejzaż przeciąga tchnienie grozy, i czuć w jego spokoju czający się dziki szał. — Baranek pasący się niema w sobie nic ze sztafażu—jest on konieczny do nastroju całości, a z malarskiego punktu widzenia śnieżno-białe runo ma miękkość i blask nadzwyczajny — tak miłować zwierzęta mogą tylko średniowieczni święci oraz ludzie prostego serca—w minorowy pejzaż wplata się ta biel jagnięcia jak zadumy i melancholji pełen, marzycielski refren. Ostatni bard dogasającej sztuki włoskiej ma w sobie moc i prostotę pierwotnego człowieka. W reszcie obrazów czuć również tajemniczość, tęsknotę do czegoś wielkiego, nieziszczalnego, jakgdyby powiew mającego się wkrótce narodzić romantyzmu. „Boską kochałem samotność“—te są słowa Rosy, a zarazem górny ton jego twórczości.

RIBERA (1588—1656).

SALA VIII i IX Nr. 230.

Hiszpan. Malował postacie z życia brane—pojęte tak, jak się plastycznie przedstawiają. Malował całą grozę obdzieranego ze skóry trupa, stare pomarszczone twarze i tęgich spracowanych chłopów, męczeństwa starożytnego świata i Prometeuszów, Iksyo-

nów i Marsyasów. Jego „Prometeusz“ nie jest bogiem, który włada światem i ogarnia wszechświat — ale bolejącym człowiekiem o tęgo i szeroko malowanych mięśniach, o dobrej budowie. Ribera nie mógł pojąć Prometeusza jak boga, bo go nie czuł, był za- nadto subiektywny w odczuciu. Był jednym z tych naturalistów, którzy z zaciętością szukają formy, aby działanie sił ślepych i burzycielskich natury wyrazić z całą okrutną grozą i prawdą środków realistycznych.

ZURBARAN FRANCISZEK (1598—1662).

SALA VIII i IX Nr. 308.

Spokojna ekstaza, drżąca milczącym majestatem, widnieje na jego obrazach. Przeważnie kocha się w zamyślonych mnichach, w zimnych celach, w biblijach; zawiesza czarne krucyfiksy na białych ścianach. Wszystko ma swą grozę, ma owe „terribilitá“, które było u Michała Anioła. Sceny z życia samotników odtwarzał nie często zewnątrznie, ale ujmował cały ten mnisi, zamknięty w sobie świat ze skupioną powagą, dając silne w wyrazie nastroje klasztornych wnętrz. Tam widział najwięcej świętej grozy i najbardziej wzniosłe, kryjące się pod czarnym habitem idee. Rysunek Zurbarana jest wynikiem długich i sumiennych studjów; odznacza się prostotą stylu. Koloryt monotony, jakby smętnym woalem przykrywający zadumane postacie.

Zurbaran i Velasquez, pomimo znacznych między niemi różnic, pokrewni są królewską dostojnością. Reszta hiszpańskich artystów, jak np. Ribera, lubuje się raczej w tragicznym bólu lub dzikiej ekstazie, z poza której przeziiera duszone, konwulsyjnie usiłujące rozerwać dławiące pęta ciało; lub w urągliwym śmiechu nad doczesnością, kryjącym w sobie żagiew buntu i groźne widmo odwetu: „Przeciw tyranom“ (Goya).

VELASQUEZ DIEGO (1599—1660).

SALA VIII i IX Nr. 292.

Maluje najróżnorodniejsze typy i wyrazy z ła-
twością i prostotą. W jego portretach niema kokie-
terji, jaka cechuje Van Dycka, ani zdrowia i zmysło-
wości Rubensa, ani życia Rembrandta, przez oczy
którego patrzy się dusza tak straszliwie obecna. Jego
Filip II, król hiszpański, tchnie lodowatą dumą i znu-
żeniem; kobietę odtworzył, jako kwiat wędnący a do-
stojny. Inocenty X spogląda spokojnie a złośliwie.
Maluje nadwornych karłów i dobroduszne gęby pija-
ków („Apoteoza pijaka“), a w „Poddaniu Bredy“
przedstawia eleganckich wodzów. Portrety jego były
wynikiem błyskawicznego spojrzenia, nie zaś długiej
obserwacji. Najpierwsze i najszybsze wrażenie, wy-
powiedziane z zadziwiającą sprawnością techniki — to
jego cecha. O jego wpływie na dzisiejszą sztukę
świadczą Zuloaga, Bilbao, Bonat i inni, którzy wyszli
z pod tego kultu.

U Velasqueza panuje piękno arystokratyczne pod
każdym względem. „Autoportret“ wskazuje, że to nie
człowiek, który umizga się do króla, ani plebejusz,
sunący z szykiem po posadzce dworskiego pałacu.
Tu on widnieje bez palety, poważny, jak istny grand
hiszpański. Obraz „Mars, Venus i Wulkan“, ucho-
dzący w katalogu za oryginał Velasqueza zdradza,
obok rozmachu i finezji kompozycyjnej i barwnej, ce-
chy Coreggia raczej, a nie Velasqueza.

Flandrya.

RUBENS (1577—1640).

SALA I Nr. 11, 30, 52.

Po Odrodzeniu następuje reformacja katolicka
i luterńska. Krwawa reakcja przeciw reformom koń-
czy się we Flandrji, prowincji hiszpańskiej, życiem
bujnym i wesołym. Kościół teraz zgodny jest ze sztuką.
Rubens jedna Odrodzenie ze światem przeciw-

reformacji. Namiętność jego w porównaniu do średniowiecznego Odrodzenia przeradza się w orgję szaloną, jest bardziej krwisty i popędliwy. Jego typy niezależnie od tego czy maluje portret, czy akt, czy scenę anegdotyczną lub religijną—mają jeden przeważający charakter: są to postacie zmysłowo zdrowe. Będąc malarzem ciała, niezależnie od tematu, stwarza postacie o pełnych kształtach, postacie nie umartwione, lecz hulaszczo igrające w rozwiązłych tanach, w uściskach i gwałtownych przegięciach. Wiecznie zachowuje życie pełne dosytu i siły odrodzcej. W „Wieńczeniu zwycięzcy“ znać wszystkie tęsknoty ciała, przejawiające się w drażniącym kolorycie i falistej linii, a z basowego „pejzażu z tęczą“ płynie żyzność rozpękłych drzew i bujnych pól. Inni artyści XVII w. jak np. Van Dyck są naszej epoce bliżsi. Zdrowotność Rubensa jest bądźco bądź zanadto silną, bachicznie huczy i przelewa się.

JAKÖB JORDAENS (1593—1678).

SALA Nr. 10, 42.

Współczesny Rubensowi, mniej wytworny odeń, bardziej ociężały i zmanierowany. Nie ma rubensowskiej zwięzłości i gibkości w formie. Jego „Rodzina święta“ jest typowym wyrazem flamandzkiej niedźwiedziowatej natury. Świętość pod jego pędzlem przechodzi w opilstwo i sprośność.

SNEYDERS FRANCISZEK (1579—1657).

SALA II Nr. 41, 56, 58.

Sneyders żywi skłonności do dogadzania swemu podniebieniu, a więc z zamiłowaniem smakosza stara się oddać te niezłożone odczucia węchowę, smakowe i t. p. Po sytej i zdrowej sztuce przychodzi Van Dyck.

VAN DYCK (1599—1641).

SALA II Nr 37.

Najlepiej określił siebie, malując autoportret ze słonecznikiem, symbolem swego stanowiska dworaka. Nie ożywia go ówczesny duch rycerski. Po jasnym, upalnym dniu słyszymy znużoną elegję nocy lipcowej. Van Dyck ukazuje się jak młoda dziewczyna pośród zgrai tęgich flamandów. Wyróżnia się bladzielonkawą twarzą o długich włosach i czarnych oczach— jak paniczyk wobec chamów, pracujących wspólnie w szkole Rubensa. Ucieka do Genui, do wytwornego towarzystwa, aby uwolnić się od dzikich towarzyszków, szydzących z jego wytworności. Taki też jego stosunek i w sztuce. Nie hołduje i nie ulega, jak inni, Rubensowi. Subtelność i delikatność charakteru zbyt kontrastują z bachicznym rozkołysaniem i kipiącym życiem. Ilekroć wkracza w dziedzinę świata rubensowskiego, jest nie w swoim żywiole. Woli rezygnację i pachnące atłasowe ciała. Znakomite jego portrety cechuje wytworność i rozwaga, niekiedy ze spojrzeniem tęsknym, niezapomnianym.

SPIS RZECZY.

HOLENDRZY.	Rembrandt	<i>J. B.</i>	1
	Hals	<i>J. B.</i>	6
	Van Goyen Jan	<i>J. B.</i>	8
	Ruisdael Jakób	<i>J. B.</i>	„
	Ruisdael Salomon	<i>J. B.</i>	9
	Steen Jan	<i>S. R.</i>	„
	Teniers	<i>S. R.</i>	„
	Hondekoter	<i>S. R.</i>	„
	Gerard Do	<i>J. B.</i>	10
ROKOKO i RE-	Watteau	<i>J. B.</i>	11
WOLUCJA.	Greuze	<i>S. R.</i>	13
	Tiepolo.	<i>J. B.</i>	14
	Canaletto	<i>J. B.</i>	„
	Goya	<i>S. R.</i>	15
	Prudhon	<i>S. R.</i>	„
	Mengs	<i>S. R.</i>	„
	Kaufman Angelica	<i>S. R.</i>	„

POLACY.	Smuglewicz	<i>S. R.</i>	16
	Bacciarelli.	<i>S. R.</i>	"
	Lampi	<i>S. R.</i>	"
	Orłowski	<i>S. R.</i>	17
	Brodowski	<i>S. R.</i>	"
	Zalewski	<i>S. R.</i>	18
	* * Moreau Gustaw	<i>J. B.</i>	"
ŚREDNIO- WIECZE.	Giotto	<i>J. B.</i>	19
	Eyckowie	<i>S. R.</i>	20
	Roger v. d. Weyden	<i>J. B.</i>	"
	Bellini Giovanni.	<i>J. B.</i>	21
ODRODZENIE.	Lionardo	<i>J. B.</i>	22
	Łukasz Kranach	<i>J. B.</i>	24
	Wit Stwosz	<i>S. R.</i>	"
	Dürer	<i>S. R.</i>	25
	Holbein	<i>S. R.</i>	"
	Wolgemuth	<i>S. R.</i>	26
	Grünewald.	<i>S. R.</i>	"
	Coreggio	<i>S. R.</i>	27
	Palma Vecchio	<i>S. R.</i>	"
	Andrea del Sarto	<i>S. R.</i>	"
	Rafael	<i>S. R.</i>	28
	Il Ferrarese	<i>J. B.</i>	"
	Gossaert	<i>J. B.</i>	"
	Clouet Fr.	<i>S. R.</i>	29
	Paul Veronèse	<i>J. B.</i>	"
	Callot	<i>S. R.</i>	30
	Tintoretto	<i>J. B.</i>	"
	Guido Reni	<i>J. B.</i>	31
	Caracci	<i>J. B.</i>	32
	Poussinowie	<i>J. B.</i>	"
	Salwator Rosa	<i>J. B.</i>	33
	Solimena	<i>J. B.</i>	11

HISZPANJA.	Ribera	<i>S. R.</i>	34
	Zurbaran	<i>S. R.</i>	35
	Velasquez	<i>S. R.</i>	36
FLANDRYA.	Rubens	<i>S. R.</i>	37
	Jordaens	<i>S. R.</i>	37
	Sneyders	<i>S. R.</i>	„
	Van Dyck	<i>S. R.</i>	38

INSTYTUT
 BADAŃ LUDZKICH I
 BIBLIOTEKA
 00-320 Warszawa, ul. Nowy Świat 71
 Tel. 26-68-63

F

20.620

