

RYSZARD KASPEROWICZ
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-1350-8738](https://orcid.org/0000-0003-1350-8738)
UNIwersytet Warszawski

CARL JUSTI

Paul Clemen, jego następca na katedrze historii sztuki w Bonn (gdzie Justi pracował, objąwszy stanowisko po powołanym do Lipska Antonie Springerze, od 1872 r. aż do emerytury w roku 1901, zmarł w 1912), nazwał kiedyś tego znakomitego historyka sztuki „ein reflektierender Kenner”¹. Przełożone poniżej skromne fragmenty z dwóch wielkich monografii Justiego, poświęconych Velazquezowi i Michałowi Aniołowi, potwierdzają słuszność tej charakterystyki – Justi należał do grona najwybitniejszych historyków sztuki drugiej połowy XIX w., epoki kształtowania się zrębów nowoczesnej historii sztuki jako dyscypliny, lecz także był, i poniekąd sam siebie tak postrzegał, wybitnym pisarzem o sztuce, dla którego kolejne wielkie biografie: Winckelmann², Velazqueza i Michała Anioła stanowiły etapy w jego własnym duchowym rozwoju, jak chce to widzieć Wilhelm Waetzoldt. Ten sam Waetzoldt uważał, że styl pism Justiego, uformowany na klasycznych wzorcach literackich, odznacza się „elastycznością, pełnią i barwnością”³, jakże stosowną dla prezentacji życia wielkich artystów na tle panoramicznego wręcz obrazu epoki. Obrazu bogatego w szczegóły, lecz zawsze perspektywicznie ukierunkowanego na konkretne dzieło, jakkolwiek proporcje różnie się rozkładają: charakter twórcy silniej odciska się w dziełach Michała Anioła, fizjonomia epoki – w obrazach Velazqueza. Nie ma tutaj atoli myślenia w kategoriach symptomu ani też jakiegś immanentnej, izomorficznej regularności między artystycznymi rozwiązaniami i domniemanymi dążeniami epoki – Justi myślał raczej za pomocą niepowtarzalnych realiów, konkretnych warunków historii, psychologicznych uzdolnień malarza – skoncentrowanych w procesie pisania i ukonkretnionych w akcie widzenia dzieła jako ostatecznego przedmiotu analizy, lecz zarazem *materia prima* historycznej analizy. Z pewnością, jak to ujmuje Heinrich Dilly, tworzył z pomocą owej „estetycznej wyobraźni”, której oczekiwał od artysty⁴. Lecz owo przywiązanie do konkretności wynikało nie tylko z potrzeb literacko-historycznej prezentacji – było następstwem niechęci do filozoficznych i estetycznych doktryn, owego doktrynerstwa, któremu przeciwstawiał „Denkraum der Besonnenheit”; blisko mu akurat w tym aspekcie do Jacoba Burckhardta – obaj w istocie głosili fundamentalną odrębność filozofii i historii; i obaj podzielali nieufność w stosunku do ewolucjonistycznych modeli i ewolucjonistycznych metafor. Justi ładnie gdzieś powiedział,

¹ Cyt. za: C. Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, hrsg. und mit einem Nachwort „Annäherung an Carl Justi” von Harald Olbrich, Leipzig 1983, s. 419.

² Ta praca Justiego stanowi do dziś niezastąpiony przykład biografii uczonego – zob. np. bardzo wysoką ocenę Juliusa von Schlossera, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, s. 460.

³ W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker. Zweiter Band. Von Passavant bis Justi*, Leipzig 1924, s. 259–260. Współczesne, bardzo ważne opracowanie estetycznych założeń oraz problemów retoryki tekstu Justiego, ze szczególnym uwzględnieniem m.in. jego indywidualizmu metodologicznego i choćby wykładni *Kuźni Wulkana* [w:] J. Rößler, *Poetik der Kunstgeschichte: Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin 2009, s. 183–200, 309–316.

⁴ H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979, s. 23.

że pojęcie „rozwoju” w odniesieniu do sztuk, państwa czy nauk należy odesłać na emeryturę i pozostawić takim dziedzinom, jak embriologia. Język Justiego, o czym nie trzeba przekonywać, musiał zrobić mimo wszystko niemałe wrażenie na Aby Warburgu (u Justiego występują takie, bardzo potem ważne i fundamentalne dla Warburga wyrażenia, jak *Gepräge* czy *accessorische Bildwerke*) – może nie ma w nim tych zachwycających swoją metaforyczną finezją adagiów i wręcz sentencjonalnej wieloznaczności (jakkolwiek Waetzoldt słusznie podkreśla jego zamiłowanie do literatury angielskiej oraz uderzającą obrazowość porównań), lecz nierzadko wykorzystuje ten sam ironiczny rejestr, zwłaszcza w opisie różnic pomiędzy dawnym podejściem do sztuki a nowoczesnymi oczekiwaniami nowoczesnej teorii sztuki i uroszczeniami „estetyzmu” – nic przeto dziwnego, że wszystkim adeptom historii sztuki Warburg zalecał lekturę *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* Tadeusza Zielińskiego (tutaj między innymi znajdziemy wezwanie do tworzenia „wertikalnego przekroju” przez całość kultury, zamiast gromadzenia poszczególnych warstw – wzorcowy przykład *Nachleben der Antike* jako trwania kulturowej osobowości – *Gestalt*) i rozdziału o „tragedii” nagrobka z *Michała Anioła* Justiego. Ale pamiętać warto, że Justi to żywe ogniwo w tradycji sięgającej Goetheańskiego apelu „Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters’ Lände gehen”, aż po odrzucenie przez Justiego szkieletowości i amorficzności impresjonizmu (w osławionym wykładzie z 1902 r.) – w tym miejscu drogi Warburga, pragnącego oddać każdemu jego własne prawo do widzenia – „Menschenrechte des Auges”, i Justiego, dochowującego wierności Winckelmannowskiej formie estetycznego przeżywania, musiały się rozejść. Można by rzec, że obaj, zresztą w zgodzie z Burckhardtem, nie przepadali za pewnymi wyznacznikami nowoczesności, ale zawsze na własny użytek. W rzeczy samej, Justi mógłby powtórzyć za Winckelmannem, podstawiając jedynie w miejsce starożytnych – nowoczesnych: „Toteż umysł starożytnych spoczywa głęboko ukryty w ich dziełach; w świecie nowożytnych najczęściej wygląda to tak, jak u zbiedniałych handlarzy, wystawiających na pokaz cały swój kram”⁵.

⁵ J.J. Winckelmann, *Betrachtung der Werke der Kunst*, [w:] *Winckelmanns Werke in einem Band. Ausgewählt und eingeleitet von Helmut Holtzhauer*, Berlin–Weimar 1982, s. 39.

CARL JUSTI, *DIEGO VELAZQUEZ UND SEIN JAHRHUNDERT* (1888),
LEIPZIG 1983, S. 152–158, 177–182, 202–211

RUBENS I VELAZQUEZ

W traktacie Pacheca⁶ czytamy, że Rubens, który podczas pierwszej swojej podróży wyrobił sobie nie-dobre z gruntu zdanie na temat malarstwa hiszpańskiego, tym razem poznał jednego przynajmniej malarza, którego prace, jak i osoba ich autora, przypadły mu go gustu: zięcia Pacheca. „Wyrażał się bardzo pochlebnie o jego obrazach ze względu na jego prostotę”, zauważa, dość zwięźle, jak gdyby go chwalił, poruszony jego skromnością. Zgodnie z przekazem Rubens miał go zwyczajnie „uznać – tak donosił Gaspar de Fuensalida⁷ – za największego malarza, jaki był i jest w Europie – za takiego zresztą zawsze uchodził w Pałacu”. Nazwisko Velazqueza nie pada w korespondencji Rubensa, widnieje za to pod ową ryciną jego przyjaciela, Paula Pontiusa. Wreszcie rozległe zamówienia w Antwerpii nie doszłyby do skutku bez udziału Velazqueza.

Wystąpienie Rubensa w Madrycie musiało wywrzeć kolosalne wrażenie na 29-letnim Velazquezie. Rubens był pierwszym wielkim malarzem, którego poznał osobiście, mógł się do woli przyglądać jego metodom tworzenia. Z mieszanymi uczuciami musiał obserwować, jak przyrzeczony mu przed pięciu laty przez ministra monopol stopniowo zostaje zawieszony. Obcy przybysz rozbił sobie namiot w Pałacu. Jego i Jej Wysokości oraz książęta przybywali, by mu pozować, na niego przeszły teraz nadzwyczaj liczne odwiedziny w atelier. Ugier de cámara⁸ stał się przewodnikiem malarza-dyplomaty [tj. Rubensa], obdarzonego zaufaniem męża stanu w gronie politycznych statystów. Podobne przeżycia do głębi wstrząsnęły artystami, którzy nie byli już młodzi i dość elastyczni. Claudio Coello⁹ nie przeżył zaćmienia jego gwiazdy przez Lukę Giordana. Antonio del Castillo¹⁰, gdy ujrzał z Sewilli dzieła swego młodszego towarzysza, Murilla, wykrzyknął: „Ya murió Castillo!” [„Castillo już jest martwy!”], i była to wizja prorocza. Kiedy Velazquez trzy lata później, wracając z Italii, poprosił króla o audiencję, w myślach składał mu podziękowania za to, iż ten w międzyczasie nie pozwolił zastąpić go kimś innym.

Rubens miał ponadto przewagę lat i doświadczenia: już dawno osiągnął szczyt w twórczości i utwierdził swoją światową pozycję; Velazquez nadal był młodzieńcem niemalże, poszukiwaczem. Stał w obliczu natury jak człowiek, który musi mozolnie przekładać tekst w obcym języku – Rubens malował jak poeta, który tworzy w swej ojczystej mowie. W przypadku urodzonego malarza, jakim był Hiszpan, spojrzenie na własne dotychczasowe osiągnięcia, wraz z wiernym przywiązaniem do modelu, twardym konturem i wykorzystaniem światła pracowni musiało działać przygnębiająco, gdy porównywał je z Rubensowską orgią światła i koloru.

Następstwa jawią się wyraźnie, niczym na dłoni: najprawdopodobniej gotów był nawet przyznać, że owe wrażenia zawdzięcza Rubensowi. Ten bowiem chwalił jego skromność, co z trudem jedynie odnieść można do jego duchowej postawy. Fakty mówią same za siebie: Rubens kopiował tam Tycjana, Velazquez niezwłocznie zwrócił się z prośbą o pozwolenie na podróż do Italii, studiował w Wenecji Tycjana i Tintoretta; Rubens olśniewał swego władcę mitologicznymi przedstawieniami, natomiast następną pracą, której podjął się Velazquez, był *Triumf Bachusa*. Co więcej, w tym samym czasie dokonała się przemiana jego sposobu wypowiedzi malarskiej, początki procesu, który później doprowadził do jego zadziwiająco oryginalnego stylu. A zatem, pojawienie się Rubensa kazało mu podjąć decyzję: uczyć się na nowo.

⁶ Francisco Pacheco (1564–1644) – malarz, nauczyciel i zięć Velazqueza, autor traktatu teoretycznego *Sztuka malarstwa* z 1649 r., zob. o tym np.: J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton N.J. 1978, s. 21–83. Wszystkie przypisy, jeśli nie są oznaczone jako oryginalne, pochodzą od tłumacza.

⁷ Gaspar de Fuensalida – hiszpański arystokrata, sekretarz skarbu Filipa IV (*secretario del tesoro*), przyjaciel i powiernik Velazqueza, był wykonawcą testamentu malarza.

⁸ Velazquez otrzymał ten dworski tytuł w 1627 r., oznaczał on osobę, która służyła w przedpokoju króla; potem doszły inne dworskie honory i tytuły, których kulminacją była funkcja „apostador mayor de Palacio”.

⁹ Claudio Coello (1642–1693) – malarz hiszpański epoki baroku, autor licznych dzieł o tematyce religijnej do kościołów i konwentów Madrytu, Salamanki i Saragossy, nadworny malarz Karola II, twórca sławnego ołtarza do zakrystii San Lorenzo w Escorialu.

¹⁰ Antonio del Castillo (1616–1668) – malarz doby baroku, uczeń m.in. Zurbarana, autor wielu dzieł o tematyce religijnej, czynny m.in. w Kordobie.

Autor rozprawy *Peintres flamands en Espagne* dostrzegł w muzeum w Madrycie ową przemianę w obrazach powstałych przed i po wizycie Rubensa: zadziwiająca i rycerska z ducha swoboda wykonania, podziwu godna biegłość w użyciu kolorów, wspaniałe owoce i światło, wyróżniające go spośród mistrzów całego świata; surowy Pacheco nie byłby w stanie nauczyć go tego wszystkiego. (Ale czy ktoś w ogóle musiałby go uczyć tego wszystkiego w słonecznej Hiszpanii?) Zresztą sami Hiszpanie byli przekonani, że wpływ Flaman-da jest wyraźnie poświadczony przez obraz, który zaczął malować i ukończył niejako pod okiem Rubensa; obraz, który przez swój temat i jego ujęcie, naturalność, potęgę światła i siłę wyrazu, koloru oraz rysunku określa nową erę w twórczości Velazqueza i nieodwołalnie na myśl przywołuje energię świetlistych kolorów flamandzkiego mistrza: *Borrachos* [Pijacy].

Trzymając się jeszcze trochę stylu uroczystej retoryki, powiedzmy: swoim neofitom Rubens ukazał procedury, za pomocą których osiągnął charakterystyczny dlań blask. Świadectwem owej transformacji jest właśnie ten obraz, promieniujący tym samym rozżarzonym kolorytem, który potrafił wyczarować pędzel antwepijczyka. Brakuje tego tylko, by za nazwiskiem Velazqueza w galerii katalogu widniała informacja: uczeń Herrery, Pacheca i Rubensa.

Powyższe zdania nie wyrażają jednak w pełni natury owej relacji. W rzeczy samej, na rok 1630 przypada – jak wiemy od dawna – zwrot w ewolucji sztuki Velazqueza. Przecież *Borrachos*, choć, jak już zauważył Anton Raphael Mengs, namalowani zostali w nieco swobodniejszym stylu niż *Aguador* [Nosiwoda] (obrazy te dzieli wszak dziesięć lat), należą jeszcze w pełni do pierwszej manieri malarza, toteż umknęły uwadze impresjonistów. Jak niewiele brakowało na przykład, by tępy bolus cieni postaci zastąpić transparentną, brązową podma-lówką! – Na pierwszy rzut oka linia wyznaczająca różnicę biegnie raczej pomiędzy *Borrachos* a powstałą dwa lata później w Rzymie *Kuźnią Wulkana*: jasne jest bowiem, że zmiana w sposobie malowania dokonała się pod wpływem wrażeń doznanych w Italii, jak zresztą tłumaczył to sam Velazquez, utrzymując, iż w Wenecji znaleźć można wszystko, co dobre i piękne. Może być, że to rozmowy z Rubensem i jego oceny oglądanych obrazów wzbudziły w nim pogardę dla malarskiej przeciętności jego dotychczasowej manieri – jakkolwiek Rubens sam studiował Caravaggia i kopiował jego dzieła. Atoli Velazquez odszedłby od owego sposobu malowania nawet bez pomocy Rubensa: leżało to mianowicie w naturze upływającego czasu, jednostronne zaś, rywalizujące ze sobą manieri malarskie zawsze wiodą żywot krótkotrwały. Podstawowe znaczenie ma fakt, że kierunek, który od tej chwili obrał Velazquez, mający doprowadzić go do następnych osiągnięć, biegł z dala od Rubensa. Swoboda faktury, jasność ujęcia mogą być wspólne dla nich obu: niemniej jednak ten, kto pragnie dobitnie ukazać ostry kontrast dzielący obu kolorystów, musi ich postrzegać, w momencie ich największego rozkwitu, jako dwie odmienne osobowości. To były dwie różne natury pod względem uzdolnienia, uczucia i postawy moralnej wobec sztuki, i może właśnie dlatego znaleźli wzajemne uznanie w swoich własnych oczach, mało tego – jak zapewnia Pacheco – połączyła ich przyjaźń. Co więcej, nikt nie może zaprzeczyć, że Niderlandczyk odznaczał się nieporównanie potężniejszą siłą tworzenia, lecz łącząca ich relacja nie była tego rodzaju, iż Hiszpan musiał się mu podporządkować. Podziwiał go bez zawiści, bo przecież człowiek nie zawsze pragnie uczynić to samo, co darzy podziwem. Godny tego miana artysta w trakcie takich spotkań, zamiast tracić odwagę lub wręcz swoją tożsamość, raczej uświadamiał sobie swoją własną, w pełni uzasadnioną odmienną i nabierał śmiałości, by kroczyć własną drogą. W Rubensie widział sztukę, która we wszystkich swoich przejawach odznaczała się najpotężniejszą siłą oddziaływania, zawsze cokolwiek przekraczającą granice naturalnej prawdy pod względem koloru, światła, charakteru i mimiki postaci. Spoglądał na nią tak, jak dziejopis na dobrą, historyczną powieść. Mógłby dwornie się wyrazić i powiedzieć: czegoś takiego nie umiałbym zrobić; atoli przy tej okazji pomyślałby sobie, że nie miałby zamiaru tego robić, nawet gdyby potrafił.

Nie wszystko było złotem w zadziwiającym dziele królewskiego malarza z Antwerpii. W Madrycie właśnie mniej jakby pokazał się ze swojej błyskotliwej strony, owego „fuego y sublimidad de la invencion”. Jego 52 kopie z Tycjana mogły imponować jako przykład nordyckiej pracowitości; lecz jakiś artysta mógłby zadać sobie pytanie, dlaczego, zamiast zajmować się przekładami z włoskiego na flamandzki, nie zdecydował się raczej tworzyć oryginalnej poezji, czerpiąc wprost z życia, z natury i otaczających go ludzi.

Co się tyczy dekoracyjnych wyobrażeń mitologicznych, które kolejno dostarczał dla siedzib królewskich, Velazquez, jako kierownik owych przedsięwzięć, mógł odczuwać jedynie satysfakcję z pracy nad takim materiałem, pozostawiając go bez żalu Rubensowi, realizującemu owo zadanie z licznym sztabem trabantów i pomocników w możliwie najkrótszym czasie. Co do królewskich portretów natomiast, jak się zdaje, nie potrzebował obawiać się Rubensa, i to bez nadmiernej ufności we własne siły. Kto je ogląda, postawione obok siebie, jeśli chce wydać sprawiedliwy sąd, orzeknie: tutaj jest natura i życie, tam maniera. I faktycznie –

życie, lecz także życie malarza, jego duch. Tutaj człowiek czuje się postawiony przed światem rzeczywistym, który, sympatyczny bądź nie, daje impuls, by ten świat studiować, wnikać w niego i go interpretować. Tam mówi się: jaki ładny Rubens, i mówi się tym samym wszystko. Któż zaiste nie odniósł w obliczu ujmujących dzieł Rubensa wrażenia, że przedmiot staje się dlań jedynie okazją do zaprezentowania niewyczerpanego arsenału posiadanych środków artystycznych? Tam, gdzie Velazquez mógł dowolnie wybrać sobie temat, tam zawsze krył się jakiś artystyczny problem; i zawsze potrafił stworzyć – wywieść przedstawienie z samego przedmiotu dzieła. Prawdę powiedziawszy, był twórcą bez publiczności, malarzem pracującym dla swojego króla. Na pozór przeto był bardzo skrupowany, lecz w rzeczywistości wolny od wpływu publiczności, który nierzadko gorszy bywa od służby księciu. Z łatwością był w stanie zastąpić rzeczy, które mu nie odpowiadały, innymi, czy też wytworzyć sprzyjającą atmosferę dla tych przedsięwzięć, których z chęcią by się podjął. W obydwu przypadkach oszczędzone mu było działanie wbrew własnemu sumieniu. Był dumną, flegmatyczną naturą, empirykiem z temperamentu, „malarzem – eksperymentatorem”. Był człowiekiem szlachetnym, któremu nigdy do głowy nie przyszło, by schlebiać widzowi, albo też go uwodzić; raczej odsuwał się z dystansem, w swoich najświetniejszych dziełach pozostał niezrozumiany.

Rubens należał do ludzi pokroju Berniniego w Italii, którzy poddają się presji epoki. Miał mocną naturę, dążącą do tego, by panować, obojętne, gdzie i kiedy. Z Londynu, Paryża, Madrytu czy Genui przemawiał niczym Cezar. Kto wszelako chce panować nad swoim czasem, musi dzielić z nim wspólnotę odczuwania, więcej nawet: bez wzajemnego oddziaływania nie istnieje żadna władza. Wypada tedy zapytać, w jakim czasie przychodzi się na świat, ku jakim stronom ludzkiej natury należy się zwrócić. Trzeba znać panujące warstwy XVII stulecia, by zrozumieć malarstwo owej epoki.

Rubens w pełni zdobył sobie serce Filipa IV. Koronowany hulaka, któremu dni upływały na wytwornych przygodach, ciągnących się tygodniami uroczystościach, polowaniu na dzikiego zwierza i pobożnych ceremoniach, w dziełach Rubensa odnalazł, zdaje się, poetyckie odbicie swojej własnej egzystencji. Niczym współczesny nam książę (*the snob royal*) wraz z biegiem czasu odkrył w trzech F (*fair, fat, forty*) flamandzkich „obfitych ciał” tajemnicę kobiecego piękna. Toteż zasypywał Rubensa bez ustanku zleceniami i nawet owe powstałe z inicjatywy samego malarza przedstawienia, które artysta chciał zachować dla siebie, powędrowały z jego spuścizny do Madrytu, gdzie w tamtejszym muzeum interesująco odsłaniają tę inną stronę twórczości mistrza.

[...] To przelotne, jakkolwiek z bliska rzucone spojrzenie na obu mistrzów uświadamia nam ich głębokie przeciwieństwo. Nic lepiej nie unaocznia dzielącej ich różnicy niż owe obrazy mitologiczne. Legendarne powiastki Rubensa, bez względu na to, jak gwałtownie pulsuje w nich życie owej epoki i rasy, utrzymane są jeszcze zupełnie w duchu renesansowym. Ten gruntownie humanistycznie wykształcony malarz, wychowanek jezuitów, wyobrażał sobie na swój własny sposób palingenezę antycznych tematów, które studiował z wielką pilnością, w które wczuwał się z rozkoszą – nawet jeżeli tryskające zeń niczym ze źródła sensualne poczucie życia przelewało się daleko poza mocno wytyczone granice formy antycznej. Bez przerwy porywa nas do jakiejś fantastycznej Arkadii, unosi nas wysoko na skrzydłach poezji. Hiszpanowi nic nie było bardziej odległe niżli owo entuzjastyczne przebóstwienie starożytności i zmysłowości. Widzimy to dokładnie na tym właśnie obrazie [*Tryumf Bachusa*]: ten, kto go obmyślił, był trzeźwym człowiekiem. Pierwszą wszak opracowaną przezeń w swobodniejszy sposób postacią był *Nosiwoda*. Tam, gdzie zniewolona obłędem zmysłowości sztuka wynosi pijaństwo do stanu dionizyjskiego upojenia i w porywających przedstawieniach pozwala wybrzmieć wszystkim przejawom Złotego Wieku, Velazquez widzi tylko, przyglądając się z kpiącym dystansem, komiczną grę pijanej ociężałości z wywołaną nią niezgrabnością. Jego Bachus należy do ginącego rodu bóstw, którzy w epoce wielkiego zmierzchu bogów ratowali się ucieczką na wieś, kryjąc się wśród *pagani*; lecz artysta, umieszczając go w samym rdzeniu hiszpańskiego ludu, pozwala mu raz jeszcze zgromadzić swój *thiasos*. Już dawniej Michał Anioł, artysta także wielce rzeczowy, bo upojony szlachetniejszym trunkiem, wyrzeźbił posąg tego boga na podobieństwo młodzieńczego lubieżnika. [Percy Bysshe] Shelley nazwał go Bachusem katolika; z takimż niedowierzaniem w bakchiczną *mania* Kastylijczyk przedstawił swojego pobratymca; nie ma tu nic z demonicznej degradacji Bachusa w średniowieczu, mniej jeszcze z owego moralizującego zwierciadła, które [William] Hogarth i [George] Cruikshank¹¹ podsuwają pijaństwu. Bowiem to nowe

¹¹ George Cruikshank (1792–1878) – angielski karykaturzysta obyczajowy, społeczno-polityczny, ilustrator książek, m.in. Dickensa, w swojej epoce sławiony jako „współczesny Hogarth”, z czasem zaangażowany w walkę z nalogiem pijaństwa; bardzo znane cykle to *The Bottle* oraz *The Drunkard's Children* (1847–1848), a także alegoryczny, olejny obraz z Tate Gallery, *The Worship of Bacchus* (1860–1862).

ujęcie Velazqueza jest ujęciem prawdziwie artystycznym, obdarzonym nie mniejszym wyczuciem komizmu niż sceny Jana Steena.

Włosi już dawniej rozbudzili w sobie tę połowiczną wiarę w starożytne bóstwa natury, która okazała się na tyle wystarczająca, by technąć w owe postaci i opowieści życie piękne, choć też połowiczne. A jednak ich powabne maskarady nigdy nie wznoszą się ponad krainę cieni, podobnie jak ich poezja ponad sferę retoryki. Obrazy zaliczane do zbioru mitologicznych wyobrażeń należą, sprawiedliwie oceniając, do najbardziej spetryfikowanych. Tutaj atoli mamy życie, fakt, że życie niższego gatunku, lecz za to w pełni ucieleśnione, pulsujące żywym unerwieniem, od strony artystycznej zaś, dzięki owej aurze zdystansowania, przynależne przecież do wyższego porządku niżli odtwarzanie świata cieni z całym jego czarującym powabem zmysłowych form.

KUŹNIA WULKANA

Podczas owych rzymskich miesięcy Velazquez nie zapomniał o swoich obowiązkach nadwornego malarza króla Hiszpanii. Przywiózł mu dwie wielkie sceny, *Kuźnię Wulkana* i *Szatę Józefa*. Stanowią one *pendants* względem siebie: oszustwo ujawnione i oszustwo uwieńczone powodzeniem; w znacznej części powstały z udziałem tych samych modeli. Tutaj musiał wreszcie pokazać się wpływ Rzymu i Italii. Od trzech bowiem stuleci w życiu wszystkich wielkich malarzy nadchodził czas decyzji, którą odsłonił dawny mistrz Vasari: jednym do doskonałości brakowało tego tylko, aby zobaczyli, niestety, Rzym, Rafaela i antyk; inni sięgnęli doskonałości dopiero wtedy, gdy ujrzeli Rzym, Rafaela i antyk. Ciążący na każdym Germaninie i Galu estetyczny grzech pierworodny zmyć można było jedynie udając się na pielgrzymkę do Italii.

Na pierwszym obrazie mamy prawdziwie homerycką opowieść o bogach; więcej nawet, najwytworniejszy z bogów jest jeśli nie najważniejszą postacią, to przecież głównym mówcą. To wawrzynowym wieńcem ukoronowany, otoczony świetlistą poświatą Apollo, jego niewidoczny, zacieniony profil odcina się ostro na tle promienistej poświaty, zjawia się w rozwianym, złotym płaszczu. Oto wkracza do warsztatu i objawia kulawemu władcy ognia za pomocą tajemniczo wymownych gestów niegodziwość, którą wysłedził jego wszechobecny wzrok. Obie ręce, i ta podniesiona, i opuszczona, wskazują różne kierunki: „Stąd nadszedł on, ona zaś stamtąd”. Nie było czasu na introdukcję, Apollo natychmiast wkracza *in medias res*, gdyż zaskoczony Hefajstos stoi wciąż jeszcze dzierżąc w lewej dłoni szczypce, w prawej młot, jeno głowę samą zwraca ku przybyszowi, przyjmując wieści z nieruchomo utkwionym wzrokiem. Zgoła tak pochopnie, tak pośpiesznie wręcz postąpił bóg dziennego światła, iż niedyskretnie rozgłosił nowinę w przytomności czterech kowalskich pomocników. Oni także zastygli bowiem przy swojej robocie, cztery pary oczu skupiają się na figurze posłańca o złotych lokach, jakby wiedzeni familijną ciekawością czeladników, zainteresowanych postępami Pani Majstrowej. „Jeden promień w pięciokrotnym odbiciu!” – chciałoby się rzec za Cyceronem. To jest zaiste „krytyczny punkt zwrotny” pomiędzy dwoma zdarzeniami: zanim minie chwila, rozlegnie się, niczym grzmot: *Carramba!*, i młot huknie o kowadło – zamiast w głowę nieobecnego przyjaciela domu. Gniew bowiem tak grecki w swej istocie, jaki ogarnął homerowego Hefajstosa, z największą jedynie trudnością da się przypisać fizjonomii o tak wychudzonej kanciastej głowie, ze sztywną kością jarzmową i czarnymi, wyłupiastymi oczyma.

Takiego przedmiotu przedstawienia jeszcze do tej pory nie spotkaliśmy. W jaki sposób Velazquez wpadł na pomysł owego *capricho*? Filip [IV], którego Bachus wprowadził w zachwyt, wraz z księciem Tezeuszem rzekłby we *Śnie nocy letniej*: „Niech on zaryczy! Niech on jeszcze raz zaryczy!” Ponieważ Velazquez nie miał innego Bachusa, na myśl przyszedł mu jeden z jego boskich kuzynów. Kompozycja cudownie kolistnie zamkniętej i oświetlonej grupy jest identyczna, otwarte półkole z postaciami po prawej stronie, przed nim na pierwszy plan wysuwa się główny bohater sceny. Mając do przedstawienia określony afekt, malarz odkrył jeden jeszcze, subtelniejszy, komiczny motyw. Możliwe, że szkic do obrazu przywiózł ze sobą jeszcze z Madrytu. Impulsy do wyobrażenia takiej właśnie sceny łatwiej bowiem znaleźć było na terenach łowieckich Balsain i Pardo¹² niż w Kampanii. Nieszczęśliwy wypadek z wierzchowcem, widz szuka wzrokiem kuźni, mistrz i jego czeladnicy spoglądają na siebie w hałasie roboty, zaskoczeni pojawieniem się wchodzącego dżentelmena.

¹² Palacio del Valsain, Palacio del Pardo: rezydencje królewskie z obszernymi terenami łowieckimi; Palacio del Valsain jest obecnie w ruinie, Palacio del Pardo, oddalony kilka kilometrów od Madrytu, jest muzeum.

Dla Velazqueza jako malarza powab owego tematu tkwił nadto w możliwości prezentacji wyglądu nagiego ciała. By tego dokonać, od dawna chwytano się inspiracji płynącej z wyobrażeń kuźni Cyklopów: artysta znał zapewne obraz Tycjana z Brescii, zachowany na sztychu Corneliusa Cortsa, czy dzieło Caravaggia w gabinecie De Reynst, sztychowane przez Jeremiasa Falcka. Staranne wykonanie obrazu niezawodnie zdradza, że pragnął, w atmosferze rzymskiej swobody i przymusu, pod wrażeniem Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, w pełni uczynić zadość prezentacji ludzkiego ciała. Jego modelami są krzepkie postaci ludzi z gminu, zbliżone wielkością i proporcjami, zróżnicowane pod względem wieku, ułożenia ciała, wyglądu, subtelnie skonstrastowane za pomocą odmiennej tonacji w karnacji ciał i oświetlenia. Apollo odznacza się najwyborniejszą i najmłodszą powierzchownością, Wulkan jest wychudzonym starcem. Widziany od tyłu Cyklop został, co widać na pierwszy rzut oka, uchwycony na chybił trafił: członki ciała nie układają się właściwie, punkt ciężkości, leżący po prawej, powędrował zbyt daleko na lewo. To obraz podyktowany w pełni potrzebą serca, kiedy znów mógł oddychać swobodnie pełną piersią i uprawiać swoją sztukę dla niej samej. Istota rzeczy i jej przejaw, znajomość muskulatury i prawda okrywających ciała draperii wznoszą się na te same wyżyny, linia wyznaczająca prawdę natury pulsuje w ukryciu, pomiędzy uczoną, anatomiczną poprawnością a miękką, malarsko uzyskaną nieokreślonością.

Elementem nowym, w Italii już nieobecnym, jest wyzwolenie się spod władzy światłocienia malarzy naturalistów. Głębokie, ostro odcinające się cienie zostały przepędzone. A przecież owa scena jak mało która nadawała się do tego, by przedstawić ją jako scenę nocną: kuźnia, rozżarzone węgle, rozgrzane do czerwoności żelazo. Z fascynującą wyrazistością na tle jasnoszarej ściany odcina się grupa postaci i zatapia się w głębi. Uczyniono tutaj użytek w różnych źródłach światła. Główne, bezpośrednie, oświetlające scenę światło, sądząc po rzucanych cieniach, pada z przodu, najpewniej przez otwarte szeroko drzwi. Szerokie, naprzeciwko leżące okno wpuszcza światło od północy, jak zdaje się sugerować głęboki, nieomal nocny błękit. Wreszcie mamy świetlisty nimb Apolla. Najjaśniejszy element stanowi uniesiona ręka boga. Naprzeciw stojących czeladników i samego Wulkana wydobywa z mniejszą bądź większą wyrazistością właśnie to bezpośrednio padające źródło światła. Jest ono wystarczająco mocne, by jego refleksy dotarły nawet do najgłębiej ukrytych zakątków jaskini i rozjaśniły odpowiednio, słabiej lub mocniej, zacienione partie ciał mężczyzn. W przypadku postaci kowalskiego Majstra światłocień jest stłumiony – dzięki temu przeszywające, kipiące gniewem spojrzenie rozbłyskuje w półmroku warsztatu. Każda z postaci posiada swój własny ton w rejestrze światła i cieni.

Apollo w kuźni Wulkana, bóg światła w jaskini kowala: czyż to nie jest symbol triumfu światła dnia nad sztucznym światłem pracowni malarskiej i pogrążonej w mroku pieczary, zwycięstwa nad brązowymi i czarnymi nocnymi marami *tenebrosi*?

Przyszło mu bowiem oddać blask ognia na obrazie w warunkach najmniej ku temu sprzyjających; jak świetnie malarz poradził sobie w tym wyzwaniu! Rozpalony do czerwoności wierzchołek ognia naniósł na płótno za pomocą szpachelki, ukazał płomień pomiędzy zacienionymi częściami ciał dwóch postaci, a przed nimi, w samym środku, umieścił jeszcze czarny młot. Światła grające na krześle, na kościach stawowych i wypukłościach mięśni postaci, na pomarańczowym płaszczu odznaczają się reliefową wręcz cielesnością zastosowanych pigmentów, półtony artysta naniósł cienką warstwą, w cieniach zrobił użytek z prześwitującej, brązowej podmalówki. Stalowa maszynaria: narzędzia służące do pracy i wykuwany oręż, wydobywają na zasadzie kontrastu tonację i miękkość ciał ludzkich postaci. Ich odzienie namalowano niemal bezpośrednio na nagim ciele, widoczne są jeszcze pociągnięcia pędzla.

Velazquez za modeli miał wyraźnie nie mieszkańców Italii, lecz – wnosząc z rysów twarzy – Hiszpanów, może ze służby ambasadora. Również sposób ułożenia włosów, kędzierzawych loków okalających skronie, jest hiszpański. To nie są owi *borrachos*, zwaliści chłopcy masywnej budowy. Ich twarze bywają nieładne, lecz ciała mają coś z owej mocnej, gibkiej postury jakiegoś *torero*. Atletyczna siła u tych ludzi często przejawia się w subtelniejszych, bardziej elastycznych formach niż u przeciętnych przedstawicieli północnych ras; owa siła pulsuje tutaj w zgodzie z ekonomią, która wyraźnie różni się od ekspansywnej cielesności, charakteryzującej wysławianych malarzy martwych natur – w ich przypadku nierzadko powstaje wrażenie, że wyobrażone postaci przygniata jakby ciężar aż nazbyt nieznośny. Są to bowiem owi *montañeses* znad Zatoki Biskajskiej i Asturii, w których widzi się tak często cud tak uporczywej wytrwałości, siły znoszenia przeciwności i zrzeczności, jakich nie spodziewalibyśmy się po ich skromnej fizycznej konstrukcji.

Szczególną cechą Velazqueza była niechęć do realistycznej drobiazgowości w przedstawianiu detali. W tym jego wyczucie formy różniło się od innego nieposkromionego malarza nagiego ciała, Ribery. Ten ustawicznie oddawał się nauce anatomii. Jego pędzel podąża za włóknami mięśni, lubuje się w wystudiowanych,

pomarszczonych ciałach starców, z drobiazgową uwagą pochłaniają go wszelkie wymyślne skrajności, po których bez trudu poznaje się jego rękę. Dla Velazqueza najważniejsza pozostaje prawda wielkich płaszczyzn, gdzie „wszystko jest takie, jakie jest, i nic się nie wydaje”, jak powiada Winckelmann. W przedstawieniu rąk i stóp najchętniej oddawał tylko ogólne wrażenie, zaznaczając je jednym konturem: zwykł ledwie sugerować obrys oraz cienie palców rąk i stóp, zarys połączeń stawów. Nieznacznie zgoła zajmował go układ fałdów stroju i zrogowacenia skóry, albo też zróżnicowanie tonacji zbrązowiałej od słońca i białej, okrytej szatą karnacji skóry wyobrażonych postaci.

Przyjdzie się zgodzić z opinią Richarda Cumberlanda¹³, że tego rodzaju przedmiot przedstawienia dawał mu sposobność ukazania w najszerszym zakresie swojego mistrzostwa. Oprócz zawodowej biegłości wybierane przezeń tematy cieszyły się powodzeniem wśród publiczności; powieściowy motyw, ten niewyczerpany dla Hiszpanów temat ich *celos*. Piorunujące wrażenie, jakie wywołuje obraz, zasadza się na niezrównanym wrażeniu zaskoczenia, precyzyjnego uchwycenia krytycznego momentu sceny, na tym, co Leonardo zwykł nazywać *prontitudine*. Tak nie poruszają się nigdy upozowani modele, lecz żywi ludzie, którzy, jak tego żądał artysta, nie mają świadomości, iż są obserwowani. Jest tam owo momentalne zawieszenie wspólnie wykonywanej, energicznej pracy, zawieszenie, które dokonuje się dzięki gwałtownej niczym błyskawica absorpcji sił psychicznych; chwila znieruchomienia, zebrania sił przed rozładowaniem emocji. Ten podobny do letargu stan zostaje wyrażony przez stojące, zastygłe jakby postaci, których ręce niewolą ciężkie narzędzia, bez śladu owej z góry przygotowanej frazeologii. Jak zrozumiałą rzeczą było wprowadzenie tego powieściowego elementu, można dostrzec, gdy porówna się ten obraz z innymi przedstawieniami kuźni cyklopów Tycjana albo Caravaggia. Czynią one bowiem od razu wrażenie grupowego aktu, schematu do naśladowania w szkołach rysunku.

Dramatyczny przydatek zostaje tutaj dodatkowo przyprawiony szczyptą komicznego pieprzu. Velazquez traktuje homeryckich bogów tak, jak Szekspir bohaterów trojańskich w *Troilusie i Kresydzie*, transponując mit w najtrywialniejszy styl narodowej komedii. Wykorzystuje swoich modeli nie tyle jako rodzaj studium, ażeby konwencjonalnym, szkolarskim formom nadać nieco naturalnej świeżości – nie, on kładzie ich nader pospolite fizjonomie wprost na płótno.

W tym właśnie tkwi źródło komicznego kontrastu pomiędzy wzorcowo-klasycznymi postaciami i familiarnością obecności najskromniejszego z możliwych porządku. To nie jest parodia, za pomocą której tak często reaguje się na pretensjonalną, pustą, formalną frazeologię. Velazquez bierze mit dosłownie. Czyta o bogu oświetlającym cały kosmos, którego codziennym zajęciem jest spacer po firmamencie i otaczanie się roztańczonymi, pięknymi dziewczętami; atoli może go sobie wyobrazić tylko jako jakiegoś tancerza z mitologii *corral del principe*. I podobnie nie było dlań możliwe, ażeby boga stalowego rękodziela namalować inaczej niż pod postacią kowala. Lecz to nie jest kowal z opery, nie mamy tu cyklopowego baletu w akademickim kontrapoście. Do figury Wulkanu też przecież wyszukał jakiegoś kulawca z pokrzywionym kręgosłupem. Można tutaj dostrzec własnoręczne, późniejsze przemalowania. [...]

PODDANIE BREDY

Podczas tej morskiej wyprawy z Barcelony do Genui w 1629 r. Velazquez zbliżył się do Spinoli; katastrofa, która zaraz potem nastąpiła, oblężenie Casale, musiała go dotknąć głębiej niż współczesnych, którzy nie bez wzruszenia opowiadają, jak Spinola, haniebnie opuszczony, urażony w swej wodzowskiej dumie, umierał nie odzyskawszy jasności umysłu.

Także malarz pragnął wzniesć dlań pomnik, na swój skromny sposób, przekazując potomności wizerunek tego szlachetnego człowieka, jednego z najbardziej ludzkich przywódców tej epoki, takim, jakim go znał.

To już nie jest ta nieco wyniosła, subtelna głowa z czasów Ostendy, to nie jest pełen władczości wizerunek myśliciela na polu walki, jak na obrazie z Mierevelt; to głowa pokryta siwizną, o wysokim czole, jak ukazują ją piękne portrety Rubensa i, w szczególności, van Dycka. W Madrycie Spinola miewał stałe ataki gorączki, z której zdrowiał bardzo wolno. A jednak Velazquez był w stanie tchnąć weń owe żywotne rysy, które ujawniły się malarzowi tylko w bliższym obcowaniu ze Spinolą.

¹³ Richard Cumberland (1731/2–1811) – angielski dramatopisarz, autor wielu popularnych w jego czasach sztuk teatralnych; brał udział w misji dyplomatycznej do Hiszpanii w 1780 r., mającej na celu zawarcie pokoju między Anglią i Hiszpanią w kontekście walk kolonii amerykańskich o niepodległość; napisał m.in. także *Anecdotes of the Eminent Painters in Spain during the Sixteenth and Seventeenth Centuries: With Cursory Remarks Upon the Present State of Arts in that Kingdom* (1787).

Również i tę kompozycję określa zakorzeniona w samej istocie Velazqueza jako malarza zasada jedności, prostoty. Tylko chwila przekazania kluczy i to tylko, co się z nią łączy; wszystko pozostałe w jednoznacznej z nią relacji. Nie ma widoku twierdzy, jej punkcik leży gdzieś w oddaleniu po lewej stronie płótna. Za to obydwaj wodzowie zjawiają się w asyście ciasno stłoczonych orszaków, za którymi, po tamtej stronie płótna, postępują wojska. Wypełnienie przestrzeni sprawia wrażenie nagromadzonego tłumu, ale też doniosłości wydarzenia. Gubernator wychodzi na spotkanie na czele piechoty w kwaterze Tettersingen, gdzie oczekuje nań Spinola. Ich towarzysze właśnie przed chwilą ich odstąpili – krąg się otworzył. „Wszyscy krok w tył” – i w milczeniu odsłania głowę. Gestykulacja jasno oświetlonej postaci flamandzkiego wodza, któremu towarzyszy coś chce rzec po cichu, zdaje się nakazywać milczenie. Justyn [von Nassau] idzie do Spinoli, ten atoli wychodzi mu naprzeciw; i kiedy gubernator zwraca się do niego i wręcza klucze do miasta, ten kłania się i kładzie mu dłoń na ramieniu. W geście i spojrzeniu zawiera się wytworna elegancja, naturalna łagodność i włoska dworność. Triumfujący wódz odczuwa razem z dzielnym człowiekiem, pragnie ten trudny niewymownie krok pozbawić wszelkiej goryczy. Jeśliby ktoś nawet nie znał owej relacji, z samego obrazu wyczytałby to wszystko, co wyżej zostało napisane. Słów, które wtedy wypowiedziano, nie przekazano, lecz u źródeł wersów Calderona mogła leżeć rzetelna relacja. Wedle nich Justyn von Nassau mówił o cierpieniu, jakie odczuwał w owej chwili; nie taił, iż w zdarzeniu tego rodzaju widzi dzieło kierującego losami wojen przeznaczenia, mogącego upokorzyć najdumniejsze nawet królestwo. Spinola zaś sławił jego odwagę: odwaga zwyciężonego jest chwałą zwycięzcy. Komendant miasta zagląda w oczy generała badawczo, jakby zaskoczony. Z trudem przyszedłoby malarzowi sporządzić jego portret: był już wtedy w podeszłym wieku: „*insigni canitiae venerabilis*”, jak powiada Hugo.

Wybór czysto ludzkiego uczucia jako wybijającego się motywu przedstawienia był pociągnięciem, na jakie nie każdy artysta by się odważył. Podobnie grecki malarz *Bitwy Aleksandra* (dzieła, które przychodzi tu na myśl nie tylko za sprawą włóczni i koni) wydobyl na pierwszy plan pokonanego Dariusza, niepomniającego o własnej klęsce w obliczu poświęcających się dlań wasali.

Imiona tych, którzy stali w najbliższym otoczeniu wodza, są nam znane. Byli to książę Wolfgang von Pfalz-Neuburg, Don Gonzalo de Cordoba, hrabia Salazar, hrabia Heinrich van der Bergh (Vérgas) oraz dwaj książęta saksońscy. Potem szło trzydziestu wyższych dowódców. Malarz mógł sobie pozwolić przy tym na swobodne rozwiązania i je uwzględnić. Podeszły wiekiem oficer, stojący za Spinolą, opierający ręce na lasce, to chyba szef kwatery głównej, gdzie miał miejsce akt kapitulacji, Albert Arenbergh, baron Balançon, dowódca konnicy flamandzkiej, który stracił nogę podczas oblężenia – ukochana postać Calderona. Drugi, w zbroi, sądząc z rysów twarzy, to pewnie Wolfgang, który na obrazie van Dycka nie ma jeszcze tak łysej głowy. Starcze, podłużne oblicze za nimi przypomina portret Don Carlosa Colomy pędzla van Dycka, dowódcy piechoty, który zaczynał służbę od najniższego stopnia w roku 1588. W postaci młodego mężczyzny po prawej, na skraju obrazu, niektórzy dopatrują się autoportretu artysty; kapelusz na głowie wyłącza go z wąskiego kręgu dowódców.

Gubernator nie mógł pojawić się w tak świetnym otoczeniu; towarzyszy mu jeden z zakładników, Karol Filip Le Comte, jego małżonka, synowie, bratanek i syn księcia Emanuela Portugalskiego, potomka córki Wilhelma Orańskiego Emilii i bastarda Antonia. Wzdłuż diagonalnie poprowadzonej osi obrazu cała ta grupa stoi tyłem do widza i jest pogrążona w cieniu. To niezbyt dogodne usytuowanie poza wszystkim sprzyjało jednak malarzowi, który za modeli miał niemal na pewno tylko szeregowych żołnierzy.

Po owym niderlandzkim orszaku nie znać śladów całego dwunastomiesięcznego oblężenia; wrodzy oficerowie głośno okazują im swój szacunek.

Malarz obdarzony przeciętnym talentem kazałby ześrodkować spojrzenia wszystkich zgromadzonych na obu wodzach, dodając nieco frazeologii z zakresu retoryki gestu. Tutaj widz po hiszpańskiej stronie dostrzega jedynie, oprócz odwracającego z ciekawości głowę kawaleryjskiego służącego, starego dowódcę z laską, wpatrującego się w gubernatora. Musi przyjrzeć się ludziom, którzy w boju pozbawili go nogi. Wszyscy pozostali spoglądają w różne strony. Passavant nazywa to „rozsypaną kompozycją”. Tam wszelako, gdzie ucho odgrywa tak wielką rolę, unika się odwracania uwagi za pomocą wzroku.

Hiszpanie, z wrodzoną im i narzuconą sobie flegmatycznością, nie zdradzają żadnych niemal uczuć, ani gestem, ani mimiką twarzy. Mimika Holendrów jest żywsza.

Konie, stroje, oręż zostały oddane w sposób naturalny, zdradzający znające się na rzeczy, niedościgniony dla innych pod względem koloru i faktury. Już one same mogły na długo przykuć spojrzenie. San Frans Hals nie uchwyciłby lepiej owego wybrzuszzonego fasonu niderlandzkiego stroju. Wielce wymowne

są tutaj buty Spinoli i komendanta miasta. Każdy malarz historyczny pozazdrościłby Velazquezowi takich strojów, jak również niczym niezastąpionej wygody, z jaką ludzie mogą się w nich poruszać. Dziś mamy do wyboru albo modne odzienie, stające się przedmiotem drwin po kilku latach, albo archeologiczne kukły.

Za grupą Hiszpanów dostrzec można *lanceria* obok chorążego (*alférez*) i fletnisty. Zwróceniu ku maszerującym wojskom, odwracając się plecami do całej sceny. Jakoś szczególnie wyróżnia się dwadzieścia dziewięć pik (lanc) z jesionowego drewna (od nich pochodzi tytuł obrazu¹⁴), z których co najmniej cztery, ze ściśle matematyczną precyzją, przecinają pod kątem prostym linię krajobrazu i horyzont. Niektórzy uznawali je za wyraz kiepskiego smaku. Ale to na ich widok mocno bije serce Hiszpana. Ich surowa równoległość była symbolem wojskowej dyscypliny, która na tak długo uczyniła hiszpańską infanterię postrachem Europy. Ledwie dziesięć lat minęło od wystawienia pierwszego obrazu Leonarda, kiedy owo stalowe „pole kłosów” zostało zżęte przez Kondeusza w bitwie pod Rocroy (1643), by już nigdy więcej nie powstać.

Zostawmy na razie kwestię wypełnienia pierwszego planu obrazu postaciami – malarz wiedział, w jaki sposób szeroko rozpostrzeć widok w głąb. Również tło tego obrazu zasługuje na pochwałę. W przestrzeni otwierającej się między dwiema masami ludzkich postaci dostrzec można maszerujące w jasnym świetle czerwcowego poranka oddziały, które będą okupować twierdzę. Za nimi znów unoszą się lance tworzących szpaler wojsk hiszpańskich. Środkowy plan zamyka widok szańców wewnętrznej *enceinte*. Na lewo od nich unoszą się obłoki dymu, bijące od wznieconego pożaru. Przed nim powiewają chorągwie. Słupy dymu, okalające także kwaterę główną wojsk, biją w górę od triumfalnych wystrzałów i salw.

Nieco zanikające w oddali szczegóły zostały trafnie rozdysponowane, jak na wielkim płótnie Snayera¹⁵. Środkowy punkt to stanowisko Paola Baglioniego. Widniejące po lewej lustro wody z przecinającą je tamą („czarną tamą”) stanowi część sztucznego wyniesienia terenu, za pomocą którego Spinola chciał zapewnić sobie spokój od ekscesów rojnej armii pomocniczych hufców. Na poprzedzającej je płaszczyźnie widać srebrzystą, wijącą się wężowym splotem rzekę Merk, która łączy się z płynącą przez miasto rzeczką Aa. Oddalone o dziesięć mil morze pozostaje, rzecz jasna, niewidoczne.

Wszystko tutaj oddycha, natura, owiana podmuchami porannego wiatru, sama zdaje się radować się nowym życiem pokoju.

„Dzieło to – powiada Mengs – zwiera w sobie wszelką doskonałość, na jaką pozwolił temat, a wszystko zostało wyrażone z najwyższym mistrzostwem”. Wrażenie wielkich mas osiągnięto za pomocą kilku zaledwie postaci, odczucie niezmiernego przestrzeni na ściśle ograniczonej płaszczyźnie. Genialny kolorysta miał w tym taki sam udział, co i rysownik. Kompozycja jednoczy w sobie klarowność opowieści ze wszystkimi właściwościami malarzkiego pogrupowania postaci: równowaga diagonalnie oddzielonych od siebie mas, skupienie uwagi na głównym bohaterze, stopniowe podporządkowanie wszystkich pozostałych elementów. Już dawno zauważono, iż Velazquez posłużył się tylko kolorami lokalnymi, jednocześnie nasyconymi, jędrnymi – i delikatnymi, przejrzystymi. Nie dałoby się znaleźć wiele więcej twarzy ludzkich o takiej samej *teint*.

System kolorystyczny, przyjęty w tym obrazie, jest systemem znanym z konnych portretów. Niebo i najdalszy plan, z ich rozległymi, chłodnymi, szarobłękitnymi płaszczyznami, poprzecinanymi białym połyskiem wody i obłoków dymu strzelniczego, budują tło dla ciepłych, oddanych nasyconymi kolorami postaci pierwszego planu z ich czerwono-brązowymi cieniami, aż do figury ogromnego, srokiego konia po prawej. Lecz i tutaj zatroszczono się o drobinki światła, w postaci księcia odzianego w biały, rozświetlony słonecznym blaskiem kaftan (przypomina się *Straż nocna* Rembrandta), w błyskach zbroi i w połyskliwych, zdobnych złotą nicią aksamitach, w białym płaszczu zamykającej całość postaci z prawej strony, na białym i jasnobłękitnym sztandarze. Najmocniejszy akcent świetlny malarz położył dokładnie w środku, na środkowym planie, tam, gdzie defilują zwycięskie rotty; miejsce to wykorzystał jednocześnie jako jasne tło, na którym umieścił obu głównych protagonistów. Światło pada z lewej strony, a zatem z południowego wschodu (jako że przekazanie kluczy do miasta odbyło się około godziny dziesiątej rano), i świeci Hiszpanom prosto w twarz. Najjaśniejszy punkt wyznacza czoło Spinoli. Cała scena przesycona jest powietrzem, wszystko zanurza się w oceanie powietrza.

¹⁴ Często stosowany tytuł brzmi: *Las Lanzas*.

¹⁵ Chodzi o obraz *Arcyksiężna Izabela podczas oblężenia Bredy* Petera Snayera, malarza specjalizującego się m.in. w wielkich, drobiazgowo traktowanych, opartych na studiach topograficznych scenach batalistycznych.

To jest ceremonia wojskowa, ale została w niej jednak streszczona i opatrzona pieczęcią epopeja walk, w której dwaj potężni przeciwnicy zmagali się ze sobą, przywołując na pomoc wszystkie żywioły, wszelkie siły umysłu i woli. Wszystko, czego dokonali ci silni, mądrzy i dzielni mężowie – wraz z owym świętem jako nagrodą za waleczność – jawi się jako chwila szczególna, przesycona patosem, podobna wojskowemu sakramentowi.

Atoli falujący bieg myśli, który ta scena wywołuje, wznosi się jeszcze wyżej, od przeszłości w przyszłość. Owe formy artystyczne rzucają blask na całościowy wizerunek światowych zmagających dwóch narodów i religii. Ręka hiszpańskiego nadwornego malarza uczciła zwycięstwo osiągnięte wspólnym działaniem czterech narodów, pod wodzą genueńskiego dowódcy. Hiszpański generalissimus czyni komplement brawurze holenderskiego komendanta, przywódcy buntu i heretyka. Wuj tego Filipa, który popierał ohydny czyn skrytobójcy, wymierzony w wielkiego Wilhelma, zlecił namalowanie naszego dzieła, gdzie następca Alby pozdrawia i sławi Orańczyka. Czy już wtedy twórca tego obrazu chciał wyrazić nastrój, który wkrótce zapanował, gdy oswojono się z myślą, że uznać należy suwerenność Zjednoczonych Prowincji i przyjąć ich posłów na zamku królewskim Filipa II?

Ktoś stwierdził, zwiedziwszy muzeum w Madrycie, że „Velazquezowi zbywało zupełnie na niezbędnych właściwościach, które są konieczne dla zrealizowania zadań, leżących w obszarze wyższej, duchowej sfery sztuki”.

Co to znaczy wszelako „wyższa, duchowa sfera sztuki”? Czy jest nią malarstwo idei, malarstwo programowe, takie malarstwo, jak na plafonie połyskującej złotem, szesnastokolumnowej Sali w Palazzo Serra w Genui, gdzie Ambrosius Spinola, jako Eliasz, w towarzystwie alegorycznych postaci kobiecych, udaje się do nieba? Czy Minerwa z krukiem, Herkules z łopatą i rzeczne bóstwo rzeczki Merk naprawdę musieli być przy tym wszystkim?

A może jest nią wyraz duchowych procesów i zrozumienie porządku, na których opiera się wielkość Rafaela? Pod tym względem trzeba by *Poddanie Bredy* oglądać razem z freskami ze *stanzy* Heliodora. Ale i wtedy znaleźliby się krytycy, których gniewało już nawet zgoda, że Velazquez namalował nie więcej niż 5 czerwca 1625 r.

Niewiele obrazów historycznych zawiera w sobie tak niewiele tego, co pozbawione inwencji (tzn. frazeologii i szablonów) [jak obraz Velazqueza]; w niewiele obrazów historycznych teńnięto tak wiele ducha (pod względem artystycznym i ludzkim); niewiele obrazów historycznych daje tak wiele do myślenia, a mniej jeszcze pozwala, tak jak ten, rozpoznać artystę o prawdziwie arystokratycznej postawie.

Z zupełnie inne strony obraz Velazqueza krytykuje się w dobie nam współczesnej. Podczas kiedy Émile Michels, formułując osąd zrównoważony, nazwał go obrazem czysto historycznym, nigdy potem niedoścignionym wzorem, kunsztownie i zgodnie z tematem przemyślana kompozycja i stosowna do przedmiotu przedstawienia uroczysta celebrowanie zdaje się pasować najbardziej nowoczesnym doktrynerom, których oko, zbrojne w okulary sekty, odkryło w obrazie „dekoracyjną płaszczyznowość”!

CARL JUSTI, MICHELANGELO. *NEUE BEITRÄGE ZUR ERKLÄRUNG SEINER WERKE*, BERLIN 1909, S. 202–211, 213–216, 231–235, 242–260

SZKIC DO [POSĄGU] ŚW. MATEUSZA

„Kiedy czasem chcemy planowo uporządkować i ułożyć sobie przyszłość, tego rodzaju śmiałość staje się sygnałem zniweczenia naszych przedsięwzięć. I na odwrót, kiedy znajdujemy się w nieznośnym położeniu, pokładamy ufność w przeznaczeniu i przypadku, by przenieść się na inną scenę: okoliczności otaczają nas ciasnym kręgiem i przywiązują do tego samego miejsca”.

To spostrzeżenie pewnego Amerykanina pasuje do sytuacji Michała Anioła w latach 1503 i 1504. Praca nad posągiem Dawida jeszcze nie jest ukończona: wtedy, 24 kwietnia 1503 r., artysta zawiera umowę z tym samym stowarzyszeniem, dla którego zobowiązuje się, wiążąc się na całe dwanaście lat, dostarczyć tyleż nadnaturalnej wielkości figur apostołów (4 ½ łokcia) z karraryjskiego marmuru dla katedry – w miejsce namalowanych przez Biccia di Lorenzo. Miały one odpowiadać godności miejsca i umiejętności artysty (*secundum artem ingenium et artificium suum*), świadczyć o chwale i wielkości tak kościoła, jak jego samego. Za pracę otrzymuje 2 złote guldeny miesięcznie (a więc 288 w przeciągu dwunastu lat) oraz dom, wzniesiony przez Simona del Pollaiuolo w Borgo Pinti, wartości 600 guldenów. Wszystkie wydatki na marmur oraz wyjazdy do Carrary pokrywa zarząd budowlany, od Michała Anioła nie oczekuje się nic więcej ponad jego *faticha i industria*¹⁶.

Na mocy tego zlecenia powstaje jeden tylko posąg: na poły z bloku marmuru wydobyta *bozza* ewangelisty Mateusza, godna uwagi także jako pierwszy przykład posągu porzuconego w połowie pracy, który wyszedł spod ręki wówczas 28-letniego artysty. Po trzystu latach w Cortile der Opera, w 1831 r. figurę przeniesiono na dziedziniec Akademii, który został poświęcony Apostołowi.

W styczniu 1504 r. Michał Anioł oddał posąg Dawida; już na początku roku następnego przyszło wezwanie z Rzymu. 18 grudnia rozwiązano wspomniany wyżej kontrakt, dom został wynajęty. Wprawdzie jeszcze 27 listopada 1506 r. *gonfaloniere* pisze do kardynała Volterry, gdy artysta ponownie przyjechał do Florencji: „Rozpoczął pracę nad dwunastoma apostołami ... to będzie dzieło wyśmienite” – *che sarà opera egregia*¹⁷). Lecz powrót do tego projektu po ucieczce artysty z Rzymu jest w najwyższej mierze nieprawdopodobny. Mateusz może być jeno dziełem pierwszego impulsu, gotowość do jednorodnego uformowania wszystkich dwunastu postaci z trudem chyba tylko przetrwała poza ten jeden posąg. O odnowieniu kontraktu nie wiemy nic. Tamten list Soderiniego został napisany po to, by kardynała, a za jego pośrednictwem samego rozgniewanego papieża, udobruchać w stosunku do artysty, od którego po dobroci można było przecież wszystko uzyskać. Na dowód Soderini przytacza gotowość do wykonania owych dwunastu kłopotliwych posągów, przy czym przemilcza naturalnie, iż projekt już dawno został zarzucony, okoliczność, której jednak, ze względu na konieczność przekonania adresata, nie można było brać pod uwagę.

Chociaż ów posąg (embrion posągu) należy do najmroczniejszych wytworów jego fantazji – nikt do tej pory nie był w stanie wyjaśnić jego znaczenia – zawsze w sposób nadzwyczajny przyciągał uwagę artystów i uczonych, więcej – fascynował. Było tak po części z powodu zagadkowości mowy gestów i mimicznego wyrazu, zdradzających ogromny patos; po części ze względu na skomplikowany do granic kontrapost, graniczący z dziwacznością; lecz chyba przede wszystkim powodem było niewykończenie na wpół zatopionego w bloku marmuru kształtu postaci, odznaczającej się przy tym uderzającą świeżą żywotnością fragmentów wykończonych przez artystę. Posąg Mateusza ukazał mistrza przy pracy – niemal we wszystkich jej fazach¹⁸. Dostrzeżono np. wysiłek lewej ręki artysty, której używał ze szczególnym upodobaniem. Występujące do przodu części posągu, lewe udo, prawe ramię zostały wygładzone wręcz za pomocą dłuta; charakter elastycznie pulsującego ciała jest tutaj doskonale utrafiony; lecz zaraz obok palce lewej ręki tkwią jeszcze uwiecznione w sześciennych formach. Górna część ciała z przylegającą do niej ręką ukazana jest w widoku od przodu,

¹⁶ „E di già avero condotti la maggior parte di marmi” – MILANESI, Lettere, 426 [przyp. oryg.].

¹⁷ Gaye II, 91 nn. [przyp. oryg.].

¹⁸ Zob. moje BEITRÄGE, 258 nn. [przyp. oryg.].

górne płaszczyzny marmurowego bloku paralelnie, za to głowa z lewego profilu, obrócona wysoko ponad ramionami, podczas gdy nogi zwracają się znów w kierunku głowy. Apostoł, niczym stojący na baczność żołnierz, którego podrywa odgłos alarmu, szyję i oczy gwałtownie zwraca w stronę, z której dobiega dźwięk. Przyjmuje się, że postać Mateusza stoi, unosząc lewą stopę nad jakimś skalnym wyłomem; lecz ten kamień może być także stopniem schodów, po których się wspina.

Zdaje się rzeczą mało szlachetną, stojąc przed tak zajmującym technicznie dziełem, pytać o historyczny sens owego poruszenia całej postaci, łamać sobie głowę nad niepojętymi celami mistrza. Formalna konfiguracja podzielonych mas przywodzi na myśl zbuntowanych niewolników z Luwru, którym Mateusz, jeśli wziąć pod uwagę czas powstania, dosłownie depcze po piętach: lecz pod względem sposobu przedstawienia z trudem dałoby się pomyśleć większe przeciwieństwo: niewolnik rwie z nadludzką siłą nałożone nań więzy, Apostoł stoi – idzie ze swobodą, podkaszując skraj płaszcza, pod pachą trzyma księgę. Tylko pełny napięcia obrót szyi i biodra, a jeszcze bardziej odrzucona do tyłu głowa, wysunięta w przód gałka oczna wytrzeszczonego oka, usta z wyszczerzonymi zębami wskazują na jakieś nagle go nawiedzające poruszenie. Ponieważ nie widać przyczyny owego poruszenia, zadowalano się wymownym odmalowywaniem nieokreślonego, za to demonicznego wrażenia, wywieranego przez coś, czego pojąć nie sposób.

Ruch przedstawionego mężczyzny jawił się jako powstrzymywane parcie ku czemuś – jak zakleszczonemu w sztolni górnika, który z wielkim trudem się zeń wydobywa. A może to jakiś olbrzym z epoki pradziejowej; Deukalionowy mąż, zastygły w śmiertelnych konwulsjach w chwili jakiejś mitycznej katastrofy? A może powinniśmy w nim widzieć przykład gwałtownej rebelii artysty, rzucającego wyzwanie skromności starofrankońskich zwyczajów? Głowa Mateusza zachowuje cudowne podobieństwo do rysunku ujętego z profilu popiersia, identyfikowanego jako Szatan, z Lawrence Gallery w British Museum, do którego zdawałby się pasować wizerunek Szatana z Milтона.

Historia samej *bozza* mogłaby nas zaprowadzić na przytomniejsze wyjaśnienie bardziej zewnętrznej natury. Początkowo Michał Anioł wybrał dla swojego apostoła motyw zupełnie inny, który posiadał zalety rzeczowości i klarowności. Na rysunku z kolekcji Malcolma (British Museum) widzimy wzniosłą postać, pograżoną w cichym namyśle. Palcem wskazującym prawej ręki dotyka policzka, łokieć opiera na księdze, leżącej na wysuniętym do przodu udzie – lewa stopa wspiera się na stopniu schodów. Posągi ujęte w takiej postawie znamy z greckiej rzeźby; motyw stojącej, pełnej spokoju figury chciano urozmaicić, unosząc nogę wykroczną ponad nogę postawną.

Taka sama postać została w formie szkicu powtórzona na karcie, na której, oprócz niej, widnieją studia do bitwy jeźdźców.

Owej pierwszej swojej koncepcji Michał Anioł nie był więc gotów przenieść na marmur; ustąpiła ona miejsca nowemu impulsowi. Tym razem jednak, niecierpliwie dążąc do celu, pominął fazę szkicu i modela, nanosząc zarys statui wprost na blok kamienia, by od razu wydobyć z marmuru jawiącą mu się postać. Było to pierwsze jego posunięcie tego rodzaju. I nie wypadło w pełni zachęcająco.

Do czego jednak właściwie zmierzał z tą wyjątkową figurą Apostoła? Tylko temat, idea mogłyby nam dostarczyć wyjaśnień co do formy owego posągu. Rzeźbiarz stanął przed zadaniem obmyślenia dwunastu figur apostołów, których w większości bardzo słabo scharakteryzowano na stronach Nowego Testamentu albo zgoła wcale; skąd miał zaczerpnąć pełne znaczenia, typowe sytuacje, opisujące owe wszystkie, nieokreślone imiona? Musiał chyba tak czy owak przyjrzeć się tym nielicznym istniejącym, charakterystycznym rysom postaci. I faktycznie, w Ewangelii autorstwa tegoż Mateusza zdaje się kryć klucz do owej statui: Mt 9,9.

Mateusz był celnikiem, Pan wezwał go, by szedł za nim, wyrывая go z samego środka jego codziennych działań: „A gdy Jezus szedł stamtąd, ujrzał człowieka, siedzącego przy cle, imieniem Mateusz. I rzekł mu: Pójdź za mną. A wstawszy poszedł za nim. I stało się, gdy on siedział u stołu w domu, oto wielu celników i grzeszników przyszedłszy, siedziało u stołu z Jezusem i uczniami jego”¹⁹.

Tutaj wyobrażony zostałby moment owego powołania. Z przeciągającego mimo tłumy nagle wybrzmiewające słowa porywają celnika; przenikają jego serce; odwraca się, rozgląda wokół siebie i dostrzega pana, którego postać, oblicze, spojrzenie czynią wezwanie nieodpartym. W mrok jego wnętrza, człowieka, którego świat do tej pory stanowiły kwity podatkowe i opłaty celne, wdzierają się promień z innego świata i Mateusz czuje, że tutaj nie może być żadnego namysłu, żadnego wahania. Utkwił spojrzenie wytrzeszczonych oczu w owym duchem potężnym mężu, głos zamiera mu w otwartych ustach. Zwrot głowy został podkreślony

¹⁹ Cytat w przekładzie ks. Jakuba Wujka.

z największą gwałtownością: jakby przed chwilą runął z nieba, podnosi się mechanicznym ruchem, kroczy do przodu. Zasiadał w otwartym na ulicę kantorze, na podwyższeniu – teraz opiera prawą stopę o jastrychy, podchodzi do Jezusa. Ręką (kciuk ma zasadzony za pasem) zbiera podkasaną, długą szatę. Bezląd wierzchniego odzienia ma unaocznąć bezzwłoczność owego ślepego posłuszeństwa oraz nieodwołalność wezwania: zwisająca ukośnie przez pierś koszula, odsłonięte ramiona, ręce i nogi, zsuwający się pas, znad którego w nieładnym, kanciastym rzucie zwisa suknia (o nieckowatej formie). Włosy opadają na ramiona. To jasne, że tylko Michał Anioł mógł się poważzyć na to, by przedstawić Apostoła w tak odświętnej chwili z tak skromnym dostojestwem!

Jeśli ta wykładnia jest poprawna, w wybranym przez artystę momencie całego przedstawienia odnaleźć można szczególne powiązanie z przeżyciami samego Michała Anioła. Złowróźbny dla posągu rok 1505 przywodzi nam na myśl analogię pomiędzy krytyczną chwilą w życiu Ewangelisty, a równoczesnymi doświadczeniami artysty. Ten blok marmuru stał w warsztacie, gdy zjawił się posłaniec z zaproszeniem od Juliusza II. Artysta mógł go tam właśnie spotkać, przybysza z Rzymu. Wszystko przeto porzucił: ten marmur, karton, *tondo* z Madonną: „A wstawszy poszedł za nim”.

Problemem artystycznym stała się w tym przypadku kwestia ujęcia kształtu uchwyconego w ruchu przed siebie: posąg wymagał pokazania ciała w widoku od przodu, chociaż dla motywu kroczenia naprzód widok z profilu jest dogodniejszy; stąd owe gwałtowne, niemal niemożliwe [w naturze] obroty części ciała. Styl reliefowy toczy bój z wolno stojącą rzeźbą. Mając na uwadze nowość i trudność tak postawionego zadania, zmiana techniki tworzenia daje do myślenia. Charakterystyczny wyraz zniewolenia został najwidoczniej osiągnięty dopiero dzięki robocie w marmurowym bloku. W Luwrze znajduje się studium draperii, które ukazuje Apostoła dokładnie w takiej postawie, jak w marmurze, lecz z zarzuconym na plecy płaszczem, który odsłania tylko przednią część ciała, skrywa natomiast ramiona i biodro – punkty osi obrotu. Nie widać zupełnie księgi pod lewym ramieniem i dłoni zbierającej suknię, zniknął także rys przemożnej siły. Była to chyba rzeźbiarska wprawka bez udziału modelu, której wynikiem jest ujęcie w sztywnym kontrapoście, a w jego następstwie pozostałe osobliwości.

A zatem już w tej pierwszej przymiarce widać, że tego rodzaju postępowanie dla rzeźbiarza o temperamencie Michała Anioła było naznaczone wahaniem. Charakter flegmatyczny potrzebuje przechować w pamięci ustaloną formę w niezmienionej postaci: w przypadku Michała Anioła podlegała ona stałym przemianom, adaptacja zaś nowego pomysłu do czegoś już gotowego nie musiała zawsze kończyć się sukcesem. Przypadek naprowadził go tutaj na formę stylistyczną, która później, jako ustalona maniera, zawładnęła jego plastyczną inwencją. Gdybyśmy nie znali daty powstania posągu Mateusza, uważalibyśmy go na pewno za dzieło późniejsze. *Der Cicerone*²⁰ wyraża przekonanie, że styl posągu zmusza do przyjęcia założenia, iż powstał o wiele później niż w 1504 r. i miał inne przeznaczenie.

Z jaką intensywnością jednak owa *bozza* przykuwała uwagę świata artystów, świadczą rysunki młodego Rafaela, który w tym czasie we Florencji podejmował nowy kierunek swoich studiów²¹. Rysunki te zdają się tworzyć jedną całość ze starannie wykonanym szkicem piórkiem z British Museum. O ile jednak Michał Anioł z bezlitosną, nieubłaganą konsekwencją nadaje określony kształt narzuconemu przez konkretną sytuację motywowi ujęcia ruchu, o tyle w przypadku Urbinaty, którego zawsze interesowała ogólna, malarska wartość ożywionego poruszenia, motyw ten wydaje się spłaszczony, a w dalszych realizacjach przebrzmiewa bez echa.

Mateusz, oznaczający kres florenckich dni Michała Anioła, wskazuje na przyszłość. W serii jego dzieł to nowa karta, napominająca go niczym *vaticinium* nadchodzących rzeczy; jako jedyny, niepowtarzalny fragment planowanego orszaku apostołów, stanowi wszelako preludium do tragedii nagrobka, monumentu Medyceuszy. Jest to także jego pierwsza, niedokończona i zachowana [w takim stanie] statua z marmuru, i zapewne także pierwsza, w przypadku której porzucił swoją szczególną, wcześniejszą metodę modeli przygotowawczych do posągu. Wreszcie jest to najwcześniejszy przykład rozziwu pomiędzy plastyczną formułą i przedstawieniem tematu. Panuje, jak się wydaje, jednoznaczna opinia, że nie sposób poddać go interpretacji.

Ten Mateusz, jako motyw dla rzeźby statuarycznej, bez wątpienia zbija z tropu i sprzeciwia się wszelkim zasadom akademickim. Postać historyczna, charakter apostoelski zostały tutaj ujęte w najzupełniej prze-

²⁰ Chodzi o pracę Jacoba Burckhardta *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* z 1855 r., pełniącą m.in. rolę autorytatywnego przewodnika – podręcznika – nauczyciela smaku i oglądu formy w odniesieniu do sztuki na terenie Italii.

²¹ GRONAU, *Aus Raphaels Florentiner Tagen*, Berlin 1902 [przyp. oryg.].

ściowym momencie i w sytuacji, która pozostałaby dla nas absolutnie zagadkowa, gdyby nie znajomość imienia postaci i wydarzenia. Monumentalny posąg, ukazujący postać w ruchu, idącą do przodu i zwracającą gwałtownie oblicze w bok, w innym kierunku – na taką śmiałość mógł ważyć się chyba tylko Michał Anioł. Tymczasem przecież ten, kto przestudiował jego dzieła aż do tego punktu, wie, iż niemal maksymą jego rzeźby statuarycznej było łączenie interesującego go formalnego układu przedstawienia z charakteryzującym konkretną postać anegdotycznym wydarzeniem, wziętym z jej historii i uchwyconym w jednej, wyraźnie określonej chwili. W takim właśnie momencie ukazał nam Dawida, na którego nie można patrzeć, jeśli oko nie wyczaruje sobie jednocześnie przebiegu całej sceny.

Mateusz był ostatnią pracą, jakiej Michał Anioł się podjął we Florencji, przed wyjazdem do Rzymu. Narzuca się, by w tej chwili pomyśleć o posągu znacznie słynniejszym, pochodzącym z gigantycznego dzieła, dla wykonania którego pospieszył do Rzymu – o Mojżesz. Uderzające, że u podstaw i tego dzieła leży identyczny motyw formalny – przerwanie stanu spokoju przez nagle się pojawiające, duchowe wrażenie. Tam porzucenie świeckiego, urzędniczego zajęcia, spowodowane przekraczającym wszystko pojawieniem się Jezusa; tutaj – przemiana prawodawcy i przekaziciela Bożych nakazów życia w rozgniewanego, karzącego sędziego. A jednocześnie to samo frontalne ujęcie postaci, z potężnym ruchem głowy w bok. I nie brak analogii pomiędzy Tablicą Przykazań a księgą ewangelisty, skrytą pod ramieniem.

Przeciwko temu, tak bliskiemu porównaniu i interpretacji Mojżesza podnoszono jego siedzącą pozycję; trzeba wszelako pamiętać, że w tym wypadku artystę ograniczał plan całego monumentu. Prawodawca nie należał do serii postaci biblijno-alegorycznych, które miały się znaleźć w górnej kondygnacji pomnika. Czy Michał Anioł miałby zrezygnować z najbardziej charakterystycznego wydarzenia na górze Synaj tylko dlatego, że pozycja siedząca nie za bardzo do niej pasowała? By tak sądzić, trzeba by nie znać jego przyzwyczajęń, bo artysta nigdy się nie wahał, przeciwnie, zmierzał do tego, by w jednej postaci spleść heterogeniczne, nawet czasowo różne elementy. Popatrzmy na Jonasza: i on miał zasiadać na tronie w gronie proroków; tymczasem artysta nie zastanawia się ani trochę i wybiera dlań moment, gdy Jonasz zostaje ciśnięty na brzeg morza, mało tego, dodaje jeszcze jedno późniejsze wydarzenie – rozliczanie się z Jahwe pod krzakiem dyni!

Mojżesz jest może najpotężniejszym przedstawieniem momentu poruszenia wielkiej natury przez nagłe, niespodziewane wydarzenie, które do głębi wstrząsa jego moralną istotą: w zdumieniu, odrazie, gniewie, bólu. Wszystko zostało właśnie w tym celu obliczone, cała koncepcja spoczywa na chwili owego kryzysu, momencie przejścia. Mojżesz jest na pewno reprezentatywnym posągiem władczej natury, lecz nie w reprezentacyjnej pozie – która zgodnie ze swą istotą musi być pełna spokoju. W mniejszym jeszcze stopniu jest to poza przemiany lub apoteozy; właśnie owo jednoznaczne, frontalne ujęcie (jak Chrystusa w *Ostatniej Wieczerzy*) określono jako „Oblicze majestatu”.

POMNIKI NAGROBNE W SAN LORENZO

Ostatnie, najbardziej wystawiane dzieło największego rzeźbiarza doby nowożytnej potomność odziedziczyła w postaci fragmentarycznej. Mistrzowi nie było dane go ukończyć. Stajemy dziś przed dwiema częściami jednej, zaprojektowanej całości; brakuje organicznej części trzeciej, która, pod względem formy i znaczenia, musiałaby ofiarować nam klucz do owej całości, dla której obmyślony także został porządek wewnętrznej przestrzeni [kaplicy]. A przecież do obydwu wykonanych monumentów należą rozmaite zaplanowane, naszkicowane i rozpoczęte, nawet jeśli mające tylko charakter akcesoriów, dzieła, które się zachowały.

Autorzy późniejszych czasów zdają się także wyraźnie podzielać wrażenie zrujnowanego stanu zachowania. Ton ich opisów jest pełen rezygnacji, wręcz pesymistyczny. Pewien biograf odnalazł tutaj tylko przypadkowe ułamki tego, co Michał Anioł zamierzył: zestawienie materiałów do przerwanej w trakcie realizacji konstrukcji, której z konieczności nadano pozór skończoności. Inny nazwał odpowiednio wszystko drugą tragedią w życiu Michała Anioła, historią nie mniej przygnębiającą, jak dzieje papieskiego nagrobka w S. Pietro in Vincoli.

Rodzi się jednak pytanie, czy w ten sposób faktycznie wyraża się bezpośrednie doznanie, jakie mamy pod wpływem dzieła, przed którym stajemy w kaplicy kościoła S. Lorenzo. I może nie tyle wrażenie chaosu szkiców i projektów, dokumentów i relacji, obiecujących rzucić światło na trudne początki tego arcydzieła, ile raczej odczucie zamknięcia w labiryncie – znalezienie doń nici Ariadny kończy się zwykle wielkim bólem głowy i popadnięciem w rozpacz. Są wśród tych materiałów szkice do bardzo różnych, wypróbowywanych

jeden po drugim i jeden po drugim odrzucanych projektów. Zostawiwszy wszelako na chwilę na marginesie wiadomości zdobyte dzięki owemu uczonemu aparatowi: czyż nie pominięto tutaj czegoś najzupełniej istotnego? Rzeźbiarz Dupré²² mówił o cudownym przenikaniu się poszczególnych części monumentu: *compentrazione delle parti col tutto*, która jest wszak nie do pomyślenia bez dokładnego opracowania przygotowanego modelu całości:

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen²³.

Zatem to, co staje przed nami w swojej tak wspaniałej samoistności, wedle której zwykło się zarysowywać masy i kontury geniuszu artysty, miałyby pozostać ułamkiem, odpowiednikiem owej łataniny, ukończonej przez miernoty, gdzie tylko jeden posąg byłby godny jego imienia – miałyby pozostać największym nieszczęściem jego życia?

Kontrast tej klarowności i chaosu, z którego wyłaniają się nagrobki, i z którego przecież powinny zostać wyjaśnione, wprawia w całkowitą konfuzję, tym większą, jeśli chce się zasięgnąć rady u jego scholiastów: *confusion worse confounded*. I któż w cichości swego serca nie żałował wielokrotnie, że sam mistrz oszczędził właśnie tę część swoich rysunków przed przeprowadzaniem od czasu do czasu aktem *autodafé*?

Nic dziwnego przeto, że ktoś, spoglądając na ten gordyjski węzeł, dochodzi do przekonania, iż to kłębowski szkielet zawiera jeno projekty pozorne, bez genetycznego związku z zachowanymi zabytkami, że są to wymysły dylatacyjnej dyplomacji, których przeznaczeniem było zamknąć usta wysoko urodzonym mecenasom w Rzymie, mieszącym się ze swymi niepraktycznymi i niewygodnymi pomysłami. Samo dzieło natomiast miałyby być tym dokładnie, czym się wydaje: podszeptem genialnego momentu, i tego podszeptu wiernym odbiciem.

Taka zuchwała hipoteza, nęcąca, gdyż oszczędziłaby nam zaiste syzyfowej pracy, brzmi niczym inteligentny dowcip. Wszelako drogę do zrozumienia nagrobków Medyceuszy zaciemnia coś jeszcze, mianowicie nieświadomość nastawienia i nastroju, którym zawdzięczają swoje powstanie. Ich *genesis* powiązana jest ze zmieniającymi się losami i tendencjami epoki; zostały one zainspirowane określoną, szybko z pamięci wyrzuconą, konkretną sytuacją współczesną. Atoli historyczna wykładnia też zabrnęła na manowce; w dzieło włożono z grubsza dokładne przeciwieństwo tego (w-indagowano, jak mawiają juryści), czego zdołali dokonać artysta i zleceniodawca. Wyobrażenie, wedle którego Michał Anioł podjął się pracy z całkowitą obojętnością, mało tego, wręcz przepełniony nienawiścią do rodziny, do realizacji pomnika której został wezwany, pasuje zresztą tylko do nowoczesnej doktryny, utrzymującej, iż pochłaniały go zawsze jedynie formalne aspekty jego tworzenia, jak to zresztą dla [dzisiejszych] znawców sztuki wszelkie wyjaśnienia pragmatyczne muszą pozostać w sferze tabu.

Pogląd taki zyskuje niejake prawdopodobieństwo za sprawą w najwyższym stopniu idealistycznego piętna, odciskającego się w dziele. Wznosi się ono jakby w eterze tego, co uniwersalne, jak gdyby Michał Anioł tutaj rzeczywiście ucieleśnił w marmurze absolutną ideę pomnika nagrobnego, bez przymieszki tego, co przypadkowe i jednostkowe.

Idea ta miałyby tutaj zostać zróżnicowana w dwóch wzorcowych przykładach identycznego schematu – najdoskonalszych zapewne *pendants*, jakie sztuka zna. Kształty obydwu mężów, których imiona noszą, nie sprawiają wrażenia historycznych indywiduów, w ich starorzymskim przebraniu, wynoszącym ich w obszar bezczasowości. Wydaje się, że powinniśmy dostrzec tylko ową fundamentalną dwoistość charakterów, na jakie rozszczepia się, zgodnie z antropologią Michała Anioła, cały rodzaj ludzki. Genialna koncepcja obydwu grup zawiera się w syntezie tych idealnych heroiczych postaci z symbolicznym przesłaniem, z ucieleśnionymi w ludzkich postaciach pojęciami. Ten jednak sposób rozumowania nie odsłania szczególnych w swoim rodzaju przeżyć i cech tronuujących ponad tymi pojęciami ludzi; są to symbole losu skończoności, przemysłane na podstawie głębszych, ogólniejszych rozważań, jakie zwykł pobudzać nagrobny pomnik. Owa idea skończoności przyobkleła się w kształt w obrazowych przedstawieniach, będących zarazem prawzorami, które unaoczniają dojrzałe wyobrażenie artysty potężnej, doskonałej matrycy ludzkiej postaci, matrycy od-

²² Giovanni Dupré (1817–1882) – rzeźbiarz włoski, łączący w swojej twórczości elementy neoklasycyzmu i naturalizmu, autor m.in. sławnej w swoim czasie *Safony*; był twórcą rzeźb o tematyce mitologicznej, religijnej, także licznych popiersi portretowych.

²³ Cytat z wiersza Fryderyka Schillera *Das Ideal und das Leben*.

danej w gestach, które uchodzić mogą za klasyczne *exempla* fundamentalnych stylowych prawideł wymiany i kontrastu uchwyconych w ukształtowanej identycznie formie. Forma pochłonęła tutaj materię.

A przecież nie ma w tym wszystkim ani śladu pustki chłodu abstrakcyjnych formuł. Wrażenie jest potężne, wręcz demoniczne, dzielą je zarówno czciciele, jak i malkontenci: tamci, razem z Vasarim, utrzymują, że dzieło to przyćmiewa całą spuściznę starożytnych, ci chcieli w nim widzieć sztukę na krawędzi upadku. Rzeczywiście, artysta zawarł w nim wszystko, co wywalczył sobie w wieku dojrzałym, wszystko, co potrafił, wszystko, o czym marzył: podług tego dzieła skonstruowano i zdefiniowano sztukę Michała Anioła. I wydaje się, że wypowiedział w nim swoje ostatnie słowo, od tej pory mając już niewiele do powiedzenia; w każdym razie w rzeźbie nie dokonał już niczego równie doniosłego. [...]

PLAN CAŁOŚCI

Pomniki nagrobne w kaplicy San Lorenzo stanowią fragment trójdzielnej całości. Lecz części te powinny same w sobie być zamkniętymi całościami, każda z nich o tak doskonale harmonijnej konstrukcji, że dwie ukończone części aż do niedawna mogły uchodzić za zaplanowaną całość. Posągów, to prawda, nie ustawił sam Michał Anioł, lecz stało się to zgodnie z jego zamysłem – nie dlatego bynajmniej, że miałby komuś zdradzić swój plan, lecz dlatego, iż nie sposób go było przeoczyć. Odrębnym pytaniem pozostaje kwestia bocznych figur, które, tymczasowo zamierzone, nigdy nie zostały zrealizowane.

Tak czy owak, brakuje zasadniczego elementu całości: pomnika Lorenza il Magnifico. Naturalnie, miałby on swoje znaczenie dla ukształtowania i zakomponowania dwóch wykonanych *compagni*. Rekonstrukcyjnej wyobraźni nie zbywa na punktach podparcia: znajdują się one w sugestywnej sile przestrzeni, dla której pomniki zostały obmyślane, w trzech posągach, rdzeniu trzeciego nagrobka, które nawet zostały umieszczone na przeznaczonych dla nich miejscach; wreszcie w zachowanych szkicach.

Za wyjątkowo sprzyjającą okoliczność uchodzi fakt, że rzeźbiarz był zarazem architektem przestrzeni, dla której figury zostały zaplanowane. „Rzadko kiedy artysta był w stanie swobodnie dysponować miejscem oraz usytuowaniem swoich dzieł”, powiada Jacob Burckhardt w *Der Cicerone*. Niemal nie sposób rozstrzygnąć, czy wznosił kaplicę dla pomników nagrobnych, czy raczej wyrzeźbił posągi dla kaplicy. Ale pytanie to nie jest trafnie postawione: bowiem Michał Anioł zastał już bryłę kaplicy na rzucie kwadratu, miał tylko wolną rękę w budowie kopuły. Forma centralna była zatem zadana i dopasowanie do niej czterech nagrobków kosztowało go wcale niemało namysłu i eksperymentów. Owa forma najpierw skierowała go w stronę idei centralnego monumentu, obnosił się wówczas z projektami tego rodzaju. Wysławiane współbrzmienie architektury i rzeźby obecnych pomników nagrobnych najpierw wcale nie wchodziło w grę, nie mówiąc już o nadaniu im ostatecznej formy. Dla budowli kopułowej wolno stojący pomnik nagrobny zdawał się być najbliższą, organiczną formą, poza tym najzupełniej w duchu Michała Anioła – dość przypomnieć sobie początki nagrobka Juliusza II; dla pomników książąt byłaby ona zresztą o wiele dogodniejsza.

Wśród tych centralnie pomyślanych planów napotykamy projekty bardzo różnego rodzaju, dwa spośród nich są szczególnie godnie uwagi. W jednym, na kwadratowej podstawie, pomysł nawiązuje do formy sarkofagu. Jest to kunsztownie skoncentrowana i zwieńczona grupa motywów sarkofagowych. Dolna kondygnacja, złożona z czterech kamiennych trumien, spoczywających na lwich łapach, flankowana przez odchylone do tyłu, siedzące postaci. Pokrywa sarkofagu płynnie rozwija się do góry linią zakrzywionej płaszczyzny, podobnej do osłony komina, zamkniętej odcinkowym gzymsem. Górną kondygnację obramowują wiązki kolumn. Przeciwnieństwem tej w najwyższym stopniu skomasowanej, nieco barokowej, przypominającej dekoracyjną studnię konstrukcji jest klasycznie regularny projekt, wzorowany na rzymskim łuku triumfalnym: szkic ledwo sugeruje obecność przeznaczonych do nisz i łuków posągów. Znać, że tutaj architekt podsuwa swój schemat rzeźbiarzowi.

Kardynał [Giuliano de' Medici] natychmiast zgłosił zastrzeżenie, iż przestrzeń kaplicy jest dla takich projektów nieodpowiednia; i przekonał artystę o słuszności swoich zastrzeżeń. Niezakłócony niczym widok wnętrza i tak pożądany ogląd całości z dowolnego miejsca musiałyby bowiem wówczas zostać złożone w ofierze.

I tak to projekt centralnego pomnika musiał upaść na rzecz kompozycji złożonej ze ściennych nagrobków.

Ale nawet wtedy konieczność liczenia się z zastaną przez artystę tektoniką nie była wcale prosta, kwadratowy plan kaplicy niezbyt dogodny. Gdyby dolna jej kondygnacja była na planie koła bądź ośmioboku,

ułożenie czterech nagrobków po bokach łatwo dałoby się skutecznie. Również później poruszana kwestia rozbudowy konstrukcji przez dodanie trzeciej pary postaci [oprócz figur alegorycznych i figur książąt Medici]: papież, która sama w sobie stanowi historycznie znaczące domknięcie całości, mogło zostać przeprowadzone bez zawężenia przestrzeni. Gdyby jedną ze ścian oktagonu przeznaczyć na wejściowy portal, naprzeciwległą zaś ścianę na ołtarz, pozostałoby dokładnie sześć ścian (albo nisz) na nagrobki. Dostojny wzór ze starożytności był pod ręką: Panteon z siedmioma niszami dla bóstw planetarnych.

Wszelako o przebudowie kaplicy od podstaw nikt chyba nie myślał; poza tym sam Michał Anioł nie potrafiłby się łatwo odnaleźć w sytuacji peryferyjnego rozmieszczenia nagrobków i ich dookólnego oglądu. Musiał przeto przemyśleć, jak dopasować swoje projekty do zastanego planu kaplicy przez rozmieszczenie nagrobków po bokach, których liczba – cztery monumenty – zdawała się niejako z góry dostosowana. Nagrobki obu książąt krzyżowałyby się z *pendant* w postaci nagrobka Lorenza il Magnifico.

Dwa decydujące czynniki stanowiły jednak tutaj przeszkodę. Jakkolwiek czuł się zmuszony, z mniej czy bardziej niezależnych od siebie powodów, porzucić miły mu centralny układ, wcale nie miał zamiaru rezygnować ani z jedności artystycznej formuły swego dzieła, ani z jednolitego, skupiającego całość punktu widzenia. Jeszcze bardziej nieodparty był wymóg czysto kościelny. Cała ta przestrzeń nie została przecież pomyślana jako krypta grobowa i mauzoleum, ta papieska fundacja była kaplicą, przeznaczoną na odprawianie mszy zadusznych, za pośrednictwem której inwestor, obecnie głowa rodziny i zwierzchnik Kościoła, chciał uczcić drogą mu pamięć ojca i boleśnie wyrwanych z grona żyjących ostatnich członków jego rodu. Jedna ze ścian musiała tedy zostać zarezerwowana na ołtarz, i tylko trzy pozostały dla pomników nagrobnych, z których dwa należało połączyć w jeden podwójny monument. Ten podwójny grobowiec był niejako z góry pomyślany dla dwóch braci, którzy za życia tak głęboko byli ze sobą związani. Tak zrodził się schemat, który Michałowi Aniołowi zdawał się całkowicie do przyjęcia.

Problem ołtarza okazał się także rozstrzygający dla ostatecznej dyspozycji kaplicy i jej rzeźbiarskiej dekoracji. Do ołtarza na czwartej ścianie przynależał wizerunek kultowy, oprócz świętych patronów domu Medici. Podobnie jak postaci książąt otoczone są alegorycznymi postaciami Czasu i Przeznaczenia, tak też figurze Madonny towarzyszą święci lekarze, Kosma i Damian. I od tego najważniejszego z kościelnego punktu widzenia elementu artysta faktycznie rozpoczął swoją pracę: zapowiada posąg Madonny zaraz po rozpoczęciu prac w Carrarze²⁴.

Pytanie kardynała dotyczyło właśnie miejsca dla owego wizerunku kultowego. Ołtarzowa nisza na czwartej ścianie wydawała się oczywista. W ten sposób wszystkie cztery ściany zostałyby ożywione za pomocą rzeźb. I czyż owa nisza ołtarzowa nie stanowiłaby centralnego punktu i głównego elementu, skupiającego uwagę tak żywych, jak i umarłych? Głównego punktu dla celebrującego przed ołtarzem mszę księdza i dla marmurowego nagrobka Lorenza II il Piero na przeciwległej ścianie grobowca, a także dla postaci książąt po bokach, którzy niejako zwracają się w stronę ołtarza? A wreszcie także dla pobożnej wspólnoty krewnych i potomnych?

Tego rodzaju koncepcji jednak nie zrealizowano. Nisza ołtarzowa została pusta. Czy spowodował to papież Leon, który chciał widzieć tutaj naśladowanie rzymskiego, starochrześcijańskiego stylu, obranego w jego kościele św. Piotra – gdzie celebrans stoi za ołtarzem? W takim przypadku jednak wizerunek kultowy, o ile nie miałby stać odwrócony tyłem do przestrzeni kaplicy, należałoby przenieść na przeciwległą ścianę, a ponieważ ta przeznaczona została na nagrobek Lorenza II il Piero, wspomniany wizerunek musiałby stać się jej integralnym składnikiem. Takie połączenie ołtarzowej figury i nagrobka byłoby wszelako po myśli Michała Anioła, gdyż poświęcił jedność punktu widzenia na rzecz całościowego efektu swoich rzeźb. Usytuowanie posągu w niszy za ołtarzem ofiarowuje perspektywę całości, ogląd wzajemnych powiązań między poszczególnymi rzeźbami i ich znaczenia. Tutaj wyznaczony został początek biegu linii diagonalnej, kończącej się na posągu Madonny naprzeciwko.

Taki był schemat założenia przestrzennego, który potem legł u podstaw na nowo przez Michała Anioła ukształtowanego placu na Kapitolu. Fontanna przed fasadą pałacu senatorów odpowiada nagrobkowi Lorenza II il Piero razem z wizerunkiem kultowym Madonny, symetrycznie ustawione boczne pałace dei Conservatori i muzeum kapitolinińskiego – nagrobkom książąt. Personifikacja Rzymu zajmuje tutaj miejsce Madonny, Tyber i Nil – świętych patronów.

²⁴ „Una figura di Nostra Donna a sedere secondo è disegnata”. MILANESE, Letter 696, 23 kwietnia 1521 r. „La Nostra Donna che va nella sepulture di testo” – kwiecień 1526 [przyp. oryg.].

TRZECI NAGROBEK

Sepoltura di testa, podwójny nagrobek Lorenza il Magnifico, co do rangi i czasu także zajmujący pierwsze miejsce w ogólnym projekcie monumentu Medyceuszy, stanowi niewyjaśniony punkt w historii Michała Anioła. Uchwycenie jego formy, jaką ostatecznie przybrał w umyśle mistrza, jest czymś więcej niż historyczną ciekawostką, kolejną pozycją na liście niezrealizowanych obietnic. Na ścianie, na którą był przeznaczony, dziś widzimy tylko kamienny parapet, na nim ustawione trzy figury: lecz to są wizerunki dwóch mężów, których śmiertelne szczątki znalazły tutaj spoczynek. Z tych trzech figur tylko jedna wyszła spod ręki Michała Anioła, a chociaż pozostała niedokończona, daje nam przeczucie tego, co zostało utracone.

Ustaliwszy plan i proporcje nagrobków, już w Carrarze artysta wykonał szkice owej głowy i głównej figury Madonny z Dzieciątkiem, przywiózł te szkice do Florencji. Potem jeszcze czytamy o flankujących posąg Madonny figurach świętych opiekunów rodu Medici, których wykonanie w marmurze zostawił Montelupiemu i Montorsolemu. I nawet później, przed opuszczeniem Florencji, znajdziemy go pochłoniętego projektem tego pomnika, w którym owe święte postaci miały chyba tworzyć jedność z portretowymi statuami obu zmarłych. Na lata pomiędzy początkiem a ostatecznym zarzuceniem pracy nad tym pomnikiem przypadają atoli znaczne przerwy, wywołane koniecznością zajęcia się bocznymi nagrobkami książąt. Owe przerwy zresztą spowodowały zmiany w planie całości. Jednak czasowe porzucanie tej pracy nie wykluczało szczerzego zamiaru ponownego jej podjęcia, udaremnionego przez wyjazd do Rzymu.

Zadanie wzniesienia we Florencji pomnika dla Lorenza il Magnifico i jego brata powinno było, jak się wydaje, mieć szczególne znaczenie dla florentyńczyka, który w latach kształtowania się jego wrażliwości artystycznej był tak blisko jednego z braci, a o dramatycznie wczesnym odejściu drugiego musiał słyszeć od naocznych świadków. Można by przypuszczać, że coś więcej zaprzętało jego myśl niż tylko fachowe zlecenie, polegające na przeliczeniu i połączeniu odziedziczonych z tradycji formuł artystycznych; zanim sięgnął po tusz i piórko, niejedną chwilę spędził, rozważając charakter i przeznaczenie obu braci. Jakże uderzający kontrast: obok genialnego polityka i człowieka, którego wydarzenia właściwie uczyniły regentem – ujmujący młodzieniec, przyjaciel i poeta. Wspomnienie z jego krótkiego, słonecznego poranka żywota zachowała *Giostra* Poliziana, opowiadająca o uroczystościach na cześć pięknej Simonetty Vespucci, które miały miejsce na rok przed przyjściem na świat Michała Anioła. Połączenie przedwcześnie rozdzielonych braci w jednym [artystycznym] obrazie: takie zadanie było wręcz stworzone, by podjął się go człowiek obdarzony serdecznym uczuciem. Poeci porównywali ich do Kastora i Polluksa, Agamemnona i Menelaosa. Starożytność ofiarowuje przykłady takich grup, również w nagrobkach bliskich krewnych, jak „Orestes i Elektra”. Giuliovi, którego nieliczne, głębokie utwory poetyckie, przeniknięte powagą (*a maraviglia gravi*) słał Poliziano, można było nadać rysy proroczej melancholii, i przeciwstawić mu Lorenza, ukazanego we władczej, stanowczej postawie.

Na myśl przychodzi tutaj powstały pod wrażeniem owego strasznego wielkanocnego poranka medal Mistrza Bertolda, ukazujący po obu stronach popiersia braci, z napomknieniem o całej katastrofie, ukazanej za pomocą niewielkich postaci.

Dla tych jednak, którzy zapoznali się ze sztuką Michała Anioła, wystarczy jeno wspomnieć o tego rodzaju punktach widzenia, by zrozumieć, jak obce były one artyście. W całej masie projektów nie ma prawie śladu, by rozważał kiedykolwiek możliwość wykorzystania takich osobistych, tragicznych w swej konkretności motywów. W przeważającej liczbie są to pospiesznie rzucone pomysły, wytwory burzliwej fantazji, czasami przekształcane jeszcze podczas ich szkicowania. Wśród nich jednak wyraźnie odcinają się starannie wypracowane rysunki, zapewne końcowy wynik owych gwałtownie się zmieniających pomysłów. Albo raczej jest to ten jeden jedyny projekt, który zachował się w licznych kopiach, w gabinetach rysunków we Florencji, Wiedniu, Paryżu i Oxfordzie. Na jego szczególną wartość wskazuje właśnie fakt częstego kopiowania. Projekt ten stanowi podstawę dla naszej wiedzy o nagrobku w takiej postaci, w jakiej jawił się ostatecznie w umyśle artysty.

Punktem problematycznym, wręcz rafa, o którą rozbił się ten nagrobek, było jego skomplikowanie. Szło o to bowiem, by sepulkralne statuy portretowe połączyć w całość z wizerunkiem kultowym, a następnie tę całość ukształtować w jednolitym współbrzmieniu form z nagrobkami książąt. Nad wszystkim zawisła groźba dualizmu tylko zewnętrznie zestawionych, heterogenicznych elementów; odstępstwa formalne i kompozycyjne, przy identyczności tematu, były tutaj nieuniknione. Wyobrażenia artysty, krocząc po omacku w jednym kierunku, była nieustannie hamowana przez wymagania z innej strony.

Jeśli odłożymy na razie na bok uwarunkowania kościelne, problem trzeciego nagrobka prezentuje się prosto; również połączenie go z dwoma bocznymi nagrobkami nie wydawało się jakoś szczególnie trudne. Artysta miał wykonać podwójny portret braci, przeznaczony do środkowej niszy, niby parę dioskurów: dominacja – duchowa dominacja postaci zasłużonych historycznie, formalna – grupy rzeźbiarskiej, odpowiadała większemu znaczeniu tego centralnego pomnika nagrobnego, któremu pozostałe miały zostać podporządkowane niczym ołtarze boczne głównemu. Jakiż trójdźwięk, jakiż akord byłby tutaj powstał: w harmonii z trójdźwiękiem brzmiącym w każdym, oddzielnie rozważanym nagrobku.

A jednak to najprostsze i najlepsze rozwiązanie wykluczone zostało przez obsadzenie środkowej niszy kultowym wizerunkiem Madonny. Mimo to nawet i wówczas jeszcze istniały możliwości stosunkowo zadowalającego rozstrzygnięcia. Po pierwsze, przesunąć należało figury Medyceuszy do bocznych nisz zakomponowanej na podobieństwo retabulum konstrukcji, na prawo i lewo od Madonny. Ułożenie postaci, gesty oddawanej czci tematycznie i formalnie były najzupełniej odpowiednie. Tego religijnego elementu brakowało w bocznych nagrobkach: gdyby powiodło się uchwycenie jakiegoś powiązania postaci książąt z centralną figurą Madonny, duchowa jedność całości zostałaby osiągnięta.

Obie flankujące nisze zostały jednak zawłaszczone przez kościelny orszak Madonny: patronom domu Medyceuszy nie można było przecież wydzielić innego miejsca. Prawda, że zostały jeszcze dwie pary nisz, poniżej i powyżej. Te wyżej położone, górując nad postacią samej Królowej Niebios, rzecz jasna nie wchodziły w rachubę. Michał Anioł spróbował wykorzystać te drugie: atoli taka podrzędna pozycja – w porównaniu z dumnym wyniesieniem na tron każdego z książąt, okazała się nieznośna. Stosowniejsze wydawało się zgrupowanie klęczących Medyceuszy z patronami polecanymi Madonnie przez stojących za nimi świętych. Takiego rozwiązania, utrwalonego w tradycji przez wspaniałe przykłady, nie ma w szkicach: może artyście nie podobał się właśnie jego tradycyjny charakter, było ono zresztą nazbyt konwencjonalne i ograniczone. Można też było połączyć postaci Medyceuszy z samą Madonną, tworząc potrójną grupę figur: lecz tego rodzaju tematycznie odpowiedni motyw wykluczyła tektoniczna struktura całości z jej sztywnymi, ramowymi podziałami. Ostatecznie można było także wyjąć figury z całego monumentu i umieścić je po bokach, przy klęcznikach, w postawie klęczącej. Takiego rozwiązania próbowano w tym samym czasie w bardzo podobnych projektach: w pomniku nagrobnym księcia Ayamonte, dawniej w chórze kościoła S. Francisco w Sewilli (1525), i w nagrobku Gonsalva de Cordoba [Gonzalo Fernández de Córdoba] w jego kościele w Granadzie. W obu tych przypadkach chodziło o to, by ustanowić relację pomiędzy przeznaczonym dla najświetniejszej przestrzeni kościoła, *capilla mayor*, nagrobkiem i ołtarzem głównym.

Wydaje się, że i o takim układzie Michał Anioł chyba w ogóle nie myślał: takie rozdzielenie postaci byłoby dlań występkiem przeciwko nienaruszalnemu przykazaniu monumentalnej jedności i zwartości. Zatem pozostawał jeszcze średniowieczny układ postaci (*statua a giacere*) leżącej na wieku sarkofagu.

Tak oto powstał ten do głębi przemyślany, formalnie w najdrobniejszych szczegółach przeanalizowany projekt, który, jakkolwiek w niezbyt znośnych kopiach, znajduje się na owych starych rysunkach. Pomnik nagrobny dzieli się na dwie części: nad kompozycją dwóch obok siebie ustawionych sarkofagów, z umieszczonymi na nich postaciami braci, w miejscu, gdzie zazwyczaj stoi ołtarz, wznosi się konstrukcja podobna do nastawy ołtarzowej. Jej architektura przypomina projekty fasady kościoła S. Lorenzo. Pomiędzy czterema jońskimi kolumnami (właściwie jest to nieco sztywno wystylizowana odmiana kapitelu kompozytowego), w środkowej, szerokiej części stoi tabernakulum z postacią Madonny; w bocznych interkolumniach dołączają się, w dwóch kondygnacjach, cztery statuy, dwie ustawione przed ścianą, dwie poniżej w niszach.

Na cokołach, ozdobionych reliefami z wyobrażeniami rzecznych bóstw, wznoszą się sarkofagi, podtrzymywane jakby przez uskrzydłone lwie głowy. Na płaskich, odcinkowych łukami obramowanych wiekach, uzupełnionych wolutowo zamkniętymi formami, znalazły się miejsca spoczynku obu braci. Tam leżą, zwróceniem do siebie, oparłszy głowę i ręce na poduszkach, bracia Medici. Takie ułożenie, z uniesioną górną częścią korpusu ciała, artysta wybrał później także dla grobowca Giulia. W postaci po lewej, ze skrzyżowanymi rękoma, ujętej w ostrym profilu, z wysoko, ponad linią ramion, uniesioną głową, rozpoznajemy Lorenza; spogląda gdzieś w dal, ponad figurę brata, która zdaje się zapadać w sen – jej głęboko na piersi opuszczona głowa, skryta jest w lewej dłoni, podczas gdy przylegająca do ciała prawa ręka powtarza górną linię konturu ciała.

W figurach świętych lekarzy, po obu stronach Madonny, jak również w postaciach wysoko ponad gzymsem koronującym, rozbrzmiewa już wcześniej słyszalny w figurach na sarkofagach akord zewnętrznie wzbudzonego nastroju żywiołowego pobudzenia, lecz także akord zamkniętej, zatopionej we własnym wnętrzu refleksji. Jest to kontrast tego samego rodzaju, który w nagrobku Giulia wyrażają kobiece postaci życia czyn-

nego i kontemplatywnego. Motyw lekarzy przypomina późniejsze figury książąt: wydaje się, że powstały zaraz po nich.

Postać [świętego] po lewej stronie, we frontalnym, w górę jakby skierowanym widoku, zwraca głowę w lewą stronę (dziwnym sposobem odwracając się od Madonny); jej prawa ręka spoczywa bezwładnie na podołku: zapowiedź figury Giulia młodszego. Po prawej, postać w głębokim zamyśleniu opiera głowę na lewym ramieniu, łokieć prawej ręki spoczywa na księdze (w miejscu owej księgi w figurze *Pensieroso* pojawia się skrzyneczka). Czyż w ten sposób zasugerowano maksymę lekarskiej profesji: „rozważyć i poważać się?” Czy w postaci mężczyzny z profilu uchwycono diagnostyczną obserwację pacjenta, w postaci z księgą terapeutyczny namysł, wedle konsultacji u Galena?

[...]

Kiedy Michał Anioł raz jeszcze rzucił okiem na ten szkic, z pewnością nie tylko zawilość całego projektu zdała mu się odstręczająca. Chciałoby się powiedzieć, że tutaj jego geniusz przestał mu towarzyszyć. Postaci wielkiego Lorenza i jego brata ukazują się w takiej pozycji, która niesie ze sobą rys niższego rzędu dekoracyjności, przynajmniej w porównaniu z ich epigońskimi imiennikami po bokach, odznaczającymi się iście książęcą postawą, która sama zapewniłaby im nieśmiertelność. Leżące figury źle pasują do stosownych w takim miejscu wartości wyrazowych, które unaocznic może tylko postawa wyprostowana. W tych wyciągniętych na eleganckich poduszkach mężczyznach nie ma ani solennej ciszy śmierci, ani poczucia bliskości Boga; ich niezwykajne, na pozór niedbałe gesty nie odpowiadają ani ich godności, ani całej sytuacji. Wyglądają jak strażnicy nagrobka, którzy przypomnieli sobie, że muszą stać na warcie. Jeszcze bardziej wątpliwy wydaje się nam efekt całości: jest on wyraźnie osłabiony przez dziwną izolację figur względem siebie. Niebiańska Dziewica w centrum zajęta jest tylko swoim dzieckiem: równie dobrze mogłaby znaleźć się w samotnym pejzażu. Jej święci czciciele, zatopieni we własnych myślach, są duchem zupełnie nieobecni, a jeden z nich zaraz odwróci się do niej plecami. Zagadkowe postaci starców w niszach ponad tymi świętymi patronami, zaplątani w swoje płaszcze, czynią wprost wrażenie figur, których celem było li tylko wypełnienie pustych nisz. Wreszcie, odkrywszy nową ideę układu grupy rzeźbiarskiej w pomnikach książąt, tego typu struktura z Quattrocenta nie mogła być dlań już dłużej interesująca. [...]

POMNIKI KSIĄŻĄT

Pomniki książąt wyznaczają epokę w przemianach kompozycji form rzeźbiarskich: wynaleziony tutaj schemat grupowy był w rzeźbie sepulkralnej równie doniosły, co nowy. Wkroczyła tutaj nowa formuła, która zaczęła wypierać od dawna istniejącą. Ukazanie okoliczności jej odkrycia byłoby przeto chyba najbardziej interesującym punktem w dociekaniach nad monumentami z San Lorenzo.

Jeżeli praca nad całością rozpoczęła się od projektu nagrobka Lorenza il Magnifico, opracowanie bocznych nagrobków musiało zostać przemyślane w ścisłym powiązaniu z nim właśnie: nie szło wszak o to, by powtórzyć jego formę, lecz o to, by znaleźć z nią łączność i współbrzmienie.

Najpierw więc trzeba było odkryć miejsce paralelne do miejsca centralnego: wielkiej głównej i bocznych nisz dla figury Madonny. Nie było tutaj wielkiego wyboru: takie miejsce zdawało się być z góry przeznaczone na posągi książąt. Możliwe, że pierwszego impulsu dostarczyło religijne odniesienie do świętego wizerunku, jakby wedle analogii z donatorami. Takie przedstawienie zmarłych jako żyjących, jako tronuących postaci też miało urok niezwykłości. Bowiem statua Innocentego VIII dłuta Pollaiuola z kościoła św. Piotra przez wiele, wiele lat nie znalazła naśladowców. Jedno tylko mogło zdumiewać: rzucające się w oczy uprzywilejowanie owych epigonów względem ich wielkich poprzedników: wyniesienie ich z sarkofagów na tron władcy.

Następny krok, który należało wykonać, nie był już tak łatwy: nowe usytuowanie uwolnionych od swej funkcji sarkofagów. Tymczasem bowiem w miejsce każdej pary sarkofagów pojawił się jeden, z odpowiednimi postaciami. Teraz wszelako Michał Anioł zatroszczył się o to, by tego rodzaju leżące postaci tworzyły pary ułożonych naprzeciw siebie figur. Pojedyncza figura, ujęta z profilu, miałaby w sobie coś fragmentarycznego, już choćby na skutek utraconej symetrii z trzecim nagrobkiem. Zdecydował się więc obsadzić każdy sarkofag dwiema figurami. W tym celu podzielił ukształtowane w formie łuku odcinkowego wieko sarkofagu na dwie woluty. Ich opadające łagodnie na boki płaszczyzny, szczupłość miejsca sugerowały wręcz tę zamianę horyzontalnego rozplanowania na ukośnie skierowaną oś.

Tego rodzaju diagonalne motywy nie występują w figurach z pierwszego pomnika: a przecież w szkicach można prześledzić, w jaki sposób artysta sterował w ich stronę, wprowadzając je stopniowo do całego projektu, poza ograniczeniami narzuconymi przez kształt nisz. Dotąd nie znajdował dla nich zastosowania. Teraz wszelako odkrył ich kompozycyjną wartość. Kiedy włączał takie podpierające się leżące postaci, z uniesioną głową, do swego planu, nasunęła mu się idea zjednoczenia ich z postaciami dowódców [tj. książąt] w formie trójkąta.

Myśl ta pojawiła się niczym objawienie: powstała grupa rzeźbiarska, której nie przewidywała koncepcja architektoniczna; rzeźba przełamała jej schemat. Rzeźbiarz odetchnął pełną piersią, porzucił architektoniczną marszrutę. Nagrobny pomnik otrzymał nową zasadę, lecz zasada ta jest całością; dzięki owej syntezie problem został rozwiązany. Architektura stała się zwyczajnym otoczeniem, mało tego, tłem dla tych swobodnie ukształtowanych grup rzeźbiarskich.

Należało teraz jeszcze wynaleźć stosowną mitologiczną tytulaturę dla tych leżących figur. Tutaj poeta przyszedł na pomoc rzeźbiarzowi. Idea nagrobka, przemijania świata, przypominała władający naszym życiem groźny czas. Stosowna liczba figur odnosi się do podziału czasu, do tak wyraźnie i naocznie dających się uchwycić pór dnia. Te alegoryczne motywy okazały się wdzięczne i płodne także pod względem artystycznym; wymagane tutaj formy idealne ofiarowały sposobność realizacji najwznioślejszego, wyłącznego przedmiotu jego sztuki rzeźbiarskiej – ciała ludzkiego – w absolutnej wolności, w doskonałej zgodności z jego metodami różnorodności i kontrapostu.

W tych potrójnych grupach istnieje przeto harmonia złożona z oddzielnych elementów, harmonia duchowa i artystyczna. Mianowicie tworzą one jedność portretowych figur zmarłych książąt z wyobrażeniami u ich stóp, w przypadku których postać ludzka jest tylko znakiem pojęcia: oto dwa bieguny sztuki plastycznej. Tam skupiona w sobie, powściągliwa postawa tronujących władców, tutaj erupcja panowania woli nad ciałem; tam zstąpienie w głąb tajemnic przeznaczenia i zaświatów, tutaj stany fizjologicznej natury: przemiana i przejście od snu do jawy. Owe kontrasty odzwierciedlają się także w tektonicznej budowie całości: tamtych zatopionych w myślach tronujących władców otaczają ciasne nisze; owe fantastyczne istoty, ukazane w nieskrępowanej ekspansji ich cielesności, zdają się unosić w pustej przestrzeni.

Te cztery leżące figury zawsze zaliczano do najbardziej znaczących, jedynych w swoim rodzaju dzieł Michała Anioła. Już moment ich powstania kazał oczekiwać czegoś nadzwyczajnego: artysta chwycił za dłuto w kwiecie męskiego wieku, po długiej przerwie, z nagromadzoną energią psychiczną. Jako monumentalna stylizacja ludzkiej postaci nie mają one sobie równych. Na różne sposoby urzeczywistniał najśmielszy, najdalej idący wzorzec swego ideału heroiczno-atletycznej męskości; lecz zróżnicowanie tematu skłoniło go po raz pierwszy, może wbrew samemu sobie, aby poważić się na przedstawienie formy kobiecej; i to właśnie owe kobiece postaci zdołał doprowadzić niemal do ostatecznego stopnia wykończenia. Nie bez przyczyny więc w nich właśnie odnaleziono najczystsza formułę, ucieleśnioną definicję jego kunsztu. Płód tak potężny musiał naturalnie długo dojrzewać w łonie: dość przypomnieć sobie 24 postaci z brązu na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej – w nich już zostały poczęte i dojrzewają, nabrzmiałe pragnieniem zaistnienia, nasze rzeźby.

Co jednak miał na myśli artysta, przedstawiając owe postaci? Albo najpierw zapytajmy: co faktycznie widzimy przed sobą? Pierwsze wrażenie jest odczuciem czegoś niedającego się określić, jakiegoś prawie niczego, przynajmniej dla naszego rozumu. Sulpiz Boisserée²⁵, kiedy wszedł do kaplicy, poczuł wstręt na widok tych akademickich aktów, paryskiemu zaś akademikowi Quatremère'owi [de Quincy] ich charakter jawił się następująco: nicość motywów, absolutne *insignificance*. Jak gdyby cała inwencja twórcza została zużyta na formalnie pomysłowe dopasowanie aktów do tektonicznego schematu. Jednak oko artysty widzi więcej, bowiem urzeczywistnił on swój najwyższy, najtrudniejszy cel: osiągnięcie iluzji życia, która nigdy nie może zostać w pełni uzyskana w sztywnych granicach rzeźbiarskiego przedstawienia. Bywają mimo to chwile, gdy jawią się w swojej niesamowitości, tylko ruchu pozbawione, i jako takie należy je postrzegać. Wyraził to wielokrotnie cytowany wers Strozziiego, który oglądającego figurę Nocy napomina: „Destala se no ‘l credi, e parleratti!”

Michał Anioł znów osiągnął tutaj to, co uważał za największą trudność czy też takową sobie uczynił: nadnaturalna wielkość, dekoracyjne ograniczenie, nieobecność zbędnego konkretnego w fizjonomii, układ po-

²⁵ Sulpiz Boisserée (1783–1854) – niemiecki kolekcjoner i pisarz o sztuce; wraz ze swym bratem Melchiorem przyczynił się bardzo do rozbudzenia zainteresowań malarstwem niderlandzkich i niemieckich *les primitifs*, ich zbiory tworzą ważną część obecnej Alte Pinakothek w Monachium, w tym m.in. Ołtarz św. Kolumby Rogiera van der Weydena; odegrał także bardzo ważną rolę w ukończeniu budowy katedry kolońskiej.

staci i afekt, kształtowanie formy według wynalezionej przez samego siebie systemu proporcji i rozkładu sił: odrzucenie naturalizmu zewnętrznych powierzchni ciała. Jego środkami stały się: opanowanie form natury, muskulatura, która zawsze wydaje się być w napięciu, dynamika ruchu ciała w kontrapoście oraz jego momentalność.

CZTERY PORY DNIA

Bezimiennosc postaci nie była przecież jego zamiarem; sam nadał imiona swemu dziełu w mowie znaków; poza tym uwiecznione zostały w autografie, niczym w obrzędzie chrzcielny, poczynionym w chwili narodzin.

„El dí e la notte parlano, noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano”²⁶.

Cztery postaci oznaczają zatem cztery pory dnia, to znaczy czasu – czasowości, jako zasadniczej formy ziemskiego bytowania i przyczyny jego przemijalności. Życie i czas tak ściśle wiążą się ze sobą, że traktuje je równoznacznie: „Tu desti al tempo ancor quest’ alma diva”.

To krąg istnienia (sansara), prąd czasu, który, co prawda, nie tworzy zjawisk życia, jak to sobie roi uwięzione w zjawisku myślenie, ale czai się na powierzchni, unosi w sobie i wszystko pożera.

Myśl ta prześladowała Michała Anioła bardziej niżli jakiegoś filozofa. Wedle sonetu 41 Stwórca podzielił czas, który stworzył z niczego, na dwa odcinki, nakazując słońcu i księżycowi sprawować nad nimi władzę. To one, dzień i noc, panują nad ludzkim życiem jako przypadek, przeznaczenie i los – także zrodzone z czasu. Przemijanie wszelako odczuwa jako potężne brzemie, jako cierpienie *par excellence*. Bardziej niż własne umieranie lękiem napawa go przekonanie, że piękno wędnie i przemija, tak żywa istota, jak marmurowe dzieło sztuki.

Czas, wielkiego niszczyciela, Michał Anioł wspomina jednym tchem ze śmiercią. Marmurowemu dziełu nie grozi śmierć (sonet 17), przynajmniej w porównaniu z krótkością życia jego autora. Rzecz jasna i ono zostanie w końcu złamane przez czas, „il tempo ingiurioso aspro e villano” (sonet 84). Tylko zbawieni wyniesieni zostają ponad czas: „che ‘l tempo non offende” (sonet 59). Ich progę nie waży się przekroczyć ni czas, ni przeznaczenie (Capitolo, s. 300).

Objaśnienie Condiviego szło zatem najzupełniej po myśli mistrza: „Giorno e notte, a per ambidue il tempo, che consuma il tutto”. Toteż pozwolił sobie umieścić gdzieś mysz (*topo*) i zostawić kawałek marmuru: „che ‘l temp ogni cosa divora”.

Interpretację tę uznano za niejasną i wymęczoną; a przecież współbrzmi ona z powszechnym ludzkim odczuciem. Taki sam krąg wyobrażeń spotykamy w całkowicie odległych kulturach literackich: np. w elegiach ze zbioru Hamâsa²⁷. Czytamy tam (mówi stary szach Elmid, Rückert I, 375):

Umhergeschweift bin ich durch Länder, bis ich
Verwittert, und nun Zeit ist’e zu vergehen.
Hinschwinden machte mich was selbst nie schwindet,
Der Tag, die Nacht, die kehren wie sie gehen ...

A Mâlek Ben Nuweira tak rozpoczyna swoją pieśń śmierci (292):

Ich weiß es wohl, es hilft kein Widerstreben,
Mich rafft der Zeitlauf; doch siehst du mich beben? –
Ich zählt’ all meine Väter, die begraben,
Und rief sie an, die mir nicht Antwort gaben.
Sie gingen; nie hol’ ich sie ein; betroffen
Hat sie der *Nachgraus* und der Weg alloffen.

²⁶ Reszta tekstu to poetycka bombastyczność: „Książę zemścił się na nocy i dniu gwoili zgotowanego mu wczesnego końca: oto dziś odebrał im ich blask” [przyp. oryg.].

²⁷ Antologia poezji arabskiej, jedna z najstarszych, ułożona w pierwszej połowie IX w. przez Abu Tammama; zawiera m.in. wiersze bohaterskie i elegie; Justi cytuje tłumaczenie Friedricha Rückerta z 1846 r.

Człowiek z pewnej baśni, ścigany przez oszalałego wielbłąda, skacze do studni, na której dnie mieszka smok, kurczowo łapie się gałęzi krzewu – niestety, jego korzenie podgryzły czarna i biała mysz: noc i dzień.

Co nam jednakowoż przyszło z tego porównania? To są tylko słowa, pomiędzy zaś abstrakcyjnymi wyobrażeniami i marmurem ziele przepaść. Michał Anioł zdecydował się natomiast powierzyć tę rolę charakterystycznym typom swojej rzeźbiarskiej wyobraźni za pośrednictwem paru stosownych atrybutów; posłał je na świat z równym powodzeniem, jak posyłałby Herkulesa i Samsona, Ledę i Kybele. Może tylko mógłby wybrać motywy łatwiej zrozumiałe.

Dzień jako apolliński młodzieniec, Aurora z pochodnią, uskrzydłony Hesperus z gwiazdą byłiby piękniejsi i wyraźniejsi. Czyż jednak te niejasne, prawie nierozpoznawalne personifikacje Michała Anioła nie licowały lepiej z jego intencjami artysty niżli owe tak oklepane greckie wyobrażenia? Bowiem te pory dnia, pryzmat, w którym załamują się fale czasu, funkcjonują tutaj jako siły przeznaczenia; oto klucz do tych wyjątkowych przedstawień.

Goethe zestawia je ze sobą w *Prometeuszu*; to prawda, że odsłaniają się one hardemu twórcy ludzi z gliny, złodziejowi ognia z niebios, w innym zupełnie aspekcie: nie niszczenia, lecz formowania, gdy rzuca wyzwanie Jupiterowi:

Czyż mnie na męża nie wykuły czas wszechpotężny
I los odwieczny, moi i twoi panowie? [tł. J. Iwaszkiewicz]

Tradycja zostawiła tutaj Michała Anioła samemu sobie – bóstwu Fatum nie wznoszono ołtarzy, nie poświęcano wizerunków; artyści nie chcieli się z nim zadawać.

D' ogn' altro è il Fato
Nume il più grande: e sol, perchè non muta
Un decreto giammai, non trovi esempio
Di chi voglia innalzargli un' ara, un tempio²⁸.

Nie pojmuję, dlaczego nie mielibyśmy poprzestać na tym najlepiej poświadczonym wyjaśnieniu. Czas jest ogólną formą naoczności; powszechnie wiadomo jednak, co takie ogólne terminy mają znaczyć nie tylko w nauce, lecz także w sferze namiętności, jak potężnie potrafią one poruszyć fantazję i uczucia. I chyba nie sposób dostarczyć lepszego dowodu na nieuniknioność tej wykładni niż niedawno odkryta, zawarta w pięknej księdze świata *in quarto* „tajemnica”. Żyjemy w epoce odsłoniętych tajemnic. Objawienie tajemnic (na przykład Przejścia Północno-Zachodniego, linii absorpcyjnych Fraunhofera²⁹) to wspaniałe, choć czasami niebezpieczne przedsięwzięcie. Ten zaś, kto tak długo żył w Rzymie, winien pamiętać, że w pobliżu *Via triumphalis* skrywa się skała tarpejska.

*

W swym przepływie czas jawi się jako siła, w swoim następstwie jako śmierć: czas sam jest „potężny niczym śmierć”. Właśnie doświadczono jego niszczących napadów na kalkulacje i plany mędrców i potężnych władców.

Czas przecina nić żywota w beczas i w mig nadaje biegowi historii nieoczekiwany zwrot. Wielkie postaci, którym miliony służą za narzędzie, którzy decydują o losach narodów, jednym skinieniem ręki przemienia w cienie, skazane na rychłe zapomnienie.

Właśnie ową moc czasu Michał Anioł chciał symbolicznie ukazać w swoich potężnych figurach, zróżnicowanych pod względem płci. Podział taki zasadza się na rodzaju włoskich nazw. Resztki starogreckich

²⁸ Fragment libretta autorstwa Pietra Metastasia do *Demofonte, ré di Tracia* – libretto stało się niezwykle popularne, pisali do niego opery m.in. Antonio Caldara, Antonio Vivaldi, Baldassare Galuppi, Christoph Willibald Gluck, Paisiello i inni.

²⁹ Szlak morski, który łączy Atlantyk i Pacyfik wodami Morza Arktycznego i wzdłuż północnych wybrzeży Ameryki Płn. W latach 1903–1906 szlakiem tym przepłynął znakomity norweski podróżnik i odkrywca, Roald Amundsen; z wielkiej wyprawy Benjamin Franklin, podjętej w 1845 r., nikt nie ocalał. Linie Fraunhofera – zestaw linii widmowych, spektralnych, obserwowanych w optycznym widmie Słońca; od 1814 r. badał je Joseph von Fraunhofer; ich odkrycie pomogło m.in. ustalić skład chemiczny atmosfery Słońca.

rzeźb posłużyły mu tutaj za inspirację. Wybrał moment najdojrzałego rozwoju cielesnego mechanizmu, mężczyzn na granicy wieku podeszłego, lecz nie starców, bez ustępstw na rzecz piękna. Herkules Lizypa został bez mała przewyższony.

Nie mniej znacząca niżli ich tytaniczne formy jest ich niewzruszona obojętność, impet ich ułożenia. Podparcie się na rękach oraz pochylenie głów wyrażają ciężar klątwy, która na nich spoczywa. Noc zdaje się być przygniataana przez demona ich snów; Aurora doznaje cierpień, usiłując powstać. Jak twory skalne, przy powstawaniu których kreatywnej energii sił nie zdążyły jeszcze uśmierzyć wyrównujący wszystko żywioł wody i powłoki organicznej:

Als sank' ich schon den kalten
Planetischen Gewalten
Versteinernd in die Arme³⁰.

Ich nieokreślone, bezosobowe rysy, owinięcie ich welonem niedokończenia, mówią o całkowitej obojętności gwoli pragnień owych czujących stworzeń, gwoli dążenia ich żywej istoty do nieograniczonego niczym trwania, gwoli przeznaczenia „głuchej tyranii”, mroku ich panowania; przygniatająca ich siła oznacza nieodwracalność jej dekretów, nadaremność wszelkiego przeciwstawiania się bezlitosnemu prawu wiecznej przemiany. Nie może tutaj zaistnieć najmniejsze choćby poruszenie, które niosłoby ze sobą jakieś uwznioślające pocieszenie.

W tym samym kierunku wskazuje inna jeszcze charakterystyczna cecha, z którą niełatwo się pogodzić. W ich ruchach nie ma nic odświętnego i patetycznego, nie ma dostojeństwa. Wszędzie przebijają wyobcowujące, realistyczne motywy. Zdają się one odbierać wyczerpującą się siłę ich nieskończonego czuwania na posterunku. Gnuśność, skojarzona z niepokojącym skrępowaniem, śmiertelne znużenie i gniewliwe rozglądanie się, wywołane jakąś przeszkodą, panująca nad wszystkim klątwa snu i tłumiona wbrew samej sobie chęć poderwania się do działania... Szczególnie powracający we wszystkich postaciach układ leżącego, podpartego lub wykręconego ciała, z wyciągniętymi, niesamowitymi nogami, sprawia przemożnie trywialne, wręcz pospolite wrażenie. Ten właśnie aspekt apostoł sztuki greckiej, Winckelmann, tak błędnie uznał za przeciwnieństwo „spełnienia”, godnego miejsca (chrześcijańska kaplica) i funkcji (figury nagrobne).

To senne przeciąganie się obnażonych nadludzi na wieku sarkofagu wyglądało na profanację. Są to pozycje ciała, których należy spodziewać się w sypialni, a które monumentalna rzeźba zwykła wykorzystywać przy zupełnie innych okazjach. Grecy stosowali je, z wrodzonym taktem, do przedstawiania pijanych póludzi, jak w przypadku Satyra Barberini, gdzie alkoholowe upojenie podpatrywali w naturze. Na pewno z trudem wszelako przysłoby im nawet i postać pijanego satyra ukazać w postawie typowej dla Aurory.

A przecież owemu wrażeniu obcości towarzyszy świadomość czegoś nadzwyczajnego, czegoś, czego nie da się wymierzyć łokciową miarą potocznego smaku. Godność postaci świętych i bohaterów nie przystaje do tytanów czy ślepych sił natury. Fatum, bezrozumne i pozbawione uczuć, napawa grozą, nie jest przedmiotem czci i uwielbienia.

Jednak owe nieprzyjemne wrażenia znikają dzięki cudownemu współbrzmieniu gestykulacji postaci. Zbudowana na kontraście harmonia ich ruchów została osiągnięta z kanoniczną wręcz doskonałością. Porusza nas niczym muzyka. Na podstawie symetrycznej jednorodności wznosi się bogactwo zróżnicowanych motywów. W swojej cielesnej budowie jakby z jednego rodzaju, także w swojej postawie winny się zdawać jednolite. Są to przecież naoczne przedstawienia pojęcia: wiecznego rytmu stawiania się i zmiany, jak u Heraklita.

NOC

W grze poetyckich konceptów Michał Anioł często podejmował temat nocy; jemu samemu przypisywano noc jako atrybut jego osobowości, jakby siłą przeznaczenia (*come a simil nel parto e nella cuna*). Często dawał wyraz melancholijnemu brzemieniu swego umysłu. Teraz wszelako zaczyna od nagrobego pomnika księcia Nemours. Noc była chyba pierwszą figurą, jaką wykonał. I tylko Noc, w swej roli nieprzyjaciółki życia, nadawała się do roli przewodniczki chóru pór roku; chciał, dzięki nagromadzeniu atrybutów, by można

³⁰ Cytat z wiersza Hermanna Lingga *Auf dem Vesuv*, z cyklu *Reiseblätter*.

ją było rozpoznać od razu i nieomylnie. Kiedy już dał widzowi do ręki klucz do znaczenia trzech pozostałych figur, zamierzał oszczędzić mu obciążenia, sięgając po pomoc znaków.

Noce, fantazjował artysta, są świętsze (*più sante*) od dni. Uczy tego sama natura: istoty niższego rodzaju odsłaniają się w świetle dnia, człowiek został stworzony w ciemności: tak, jak człowiek stoi wyżej od roślin, tak noc góruje nad dniem (sonet 42). A w jednym ze swych najbardziej porywających sonetów z szekspirowską siłą obrazowania sławi ów cień śmierci, który rygluje drzwi przed wszelakim cierpieniem; niczym doskonale remedium wszystkich utrudzonych, rozwiewa ciężkie myśli, osusza łzy, usuwa wszelki trud, gniew i boleść, w marzeniu wynosi ku niebu. Rzecz jasna, nie mógł się powstrzymać, by i swojej Nocy nie powiedzieć czegoś przykrego. „Błędem jest wysławiać noc, która wszak nie jest niczym innym niż potocznym określeniem cienia ziemi, gdy ta odwraca się od słońca; śmierć jest marną, niedorzeczną rzeczą, która rozszarpuje ranę; to ponura wdowa, która kryje się przed światłem robaczka świętojańskiego”.

Ową wzniosłą rangę, tę szczególnie w jego własnym życiu panującą istotę nocy, przedkłada umysłowi widza w tym posągu, zdobnym bogactwem symbolicznych obrazów.

Diadem określa Noc jako królową, sierp księżycy z gwiazdą jako Dianę (sonet 41). I bez komentarza zrozumiałe są: sowa, pęk makówek, tragiczna maska ze strasznymi, podwójnie wysadzonymi na zewnątrz oczyma jako atrybuty królestwa snu.

Tylko w tych motywach pojednania w jego poezji można by, na próżno zresztą, szukać podobieństwa. Raczej pasowałyby one do faustycznego ujęcia:

Auch dort ist keine Ruh geschenkt,
Dich warden wilde Träume schrecken.

Ta figura uchodzi za naoczny przykład predylekcji artysty do tego, co pełne gwałtownej siły. Jej ułożenie do skrajności doprowadza możliwość obrotu pojedynczych członków ciała. Prawda, że ktoś śmiertelnie znużony, zapadając w niespokojny sen, wręcz nieświadomie mógłby przyjąć taką pozycję. Rozluźniający napięcie członków ciała sen, zamiast ukazania ociężałej, sennej powolności, został tutaj wyrażony za pomocą swego rodzaju unieruchomienia spętanych członków, które człowiekowi przytomnemu tylko z wielkim wysiłkiem udałooby się osiągnąć. Celem artysty mogło być tylko jedno: uzmysłowienie wszechmocy owej nagłej, nieodpartej przemocy snu, ukazanej w tak niewygodnej pozycji ciała, podobnie jak w skardze króla Henryka IV u Szekspira: „Pniesz się na szczyty zawrotnego masztu, / By zamknąć oczy znużonego majtka, / W fal go ryczących kołysać kolebce” [tłum. L. Ulrich].

Takie jednak długotrwałe i bolesne ułożenie ciała we śnie, jak pod wpływem siły demona, łatwo może wywołać przerażające wizje senne. Sny wszak najczęściej są wyrazem podobnych stanów odczuwania. Jest to noc tak przerażająca, jak noc zbłąkanego śpiewaka w Piekło: „La notte che passai con tanta pietà” (*Inferno* I, 21) [„Przez noc bolesnej bezotuchy mojej” – tłum. E. Porębowicz].

Również najstarszy biograf artysty odnalazł tutaj melancholię człowieka dotkniętego rozbójniczą ręką przeznaczenia: „malinconia di chi perde cosa onorata e grande”, powiada Vasari.

Oczywiście nie na wszystkich patrzących figura wywierała owo wrażenie przemocy. W sonecie G. B. Strozzi sławi ni mniej, ni więcej tylko jej *dolci atti*! W rzeczy samej, jeden tylko motyw w figurze mógłby wywołać takie odczucie: oparcie łokcia prawej ręki na uniesionym w górę prawym udzie. Gdyby zdjąć tę rękę z czoła postaci, zmianie ulegnie charakter pozy całego ciała.

Temu stanowi wyczerpania, znużenia odpowiadają także inne formy. To tak, jak gdyby Michał Anioł chciał usunąć najmniejszy ślad niewieściego powabu; Schopenhauer mógłby wybrać tę figurę Nocy za paradygmat swojej złośliwej krytyki kobiecego kształtu. Wgłębioną klatkę piersiową ogranicza ostro wystające obojczyk, mocno wystające piersi zostały przesunięte na boki i oddzielone od siebie szeroką, bruzdową przestrzenią, brodawki oddane z odstręczającym naturalizmem. Cztery przecinające się fałdy brzucha dopełniają, niwecząc wszelkie piękno, wrażenie wyczerpanego porodami, niemal wychudzonego ciała, które już dawno zostawiło za sobą krasę młodości. Noc była wszak, według wielu kosmogonii, matką różnych wielkich rzeczy, nieomal wszystkich, których początek gubił się gdzieś w tajemniczym mroku. Zasadniczo piękna, przypominająca greckie wzory twarz, w procesie wykonania nabrała rysów czegoś pustego i pozbawionego życia, jakby zapadniętego w znieruchomiałej martwocie. Trójkątny kontur twarzy, sztywne wysunięcie płaszczyzny czoła nad kością nosową, płaskość kości jarzmowej, krótkie, nieco płaskie usta, do tego słabo wyodrębniona tylna część głowy nadają jej wyraz jakiejś maski.

AURORA [JUTRZENKA]

Ze wszystkich czterech figur Aurora budzi chyba najmniej zastrzeżeń – dzięki jasności i naturalności motywu, pięknemu form, współbrzmieniu linii, jak również wykonaniu. To Amazonka o szczupłych kształtach, ukazana w dojrzałych, a przecież młodzieńczych pozach, zapewne najdoskonalszy przykład tego, co Michał Anioł wyobrażał sobie jako piękną kobietę. Takiej domagał się już Boccaccio³¹. Tę figurę również zauważono: „Najcudowniejsze dzieło – pisze Antonio Mini do Valoriego przy okazji zakończenia prac nad nią (29 września 1531) – przewyższa Noc pod każdym względem”. Jest tak, jak gdyby tutaj Michał Anioł chciał odpokutować zbrodnię popełnioną w tamtym przypadku na płci pięknej. Budząca się z głębokiego snu, strząsnęła z siebie ciężar nocnych marzeń, czuje się odmłodzona w blasku nowego dnia.

Jej ruch ze wszystkich jest najbardziej ulotny. Jeszcze nierozbudzona do końca, kapryśna, gotuje się, by stanąć wyprostowana. Ale najpierw musi przecież usiąść. I właśnie to zamierza uczynić Aurora. Wsparta na prawej ręce, przerzuca punkt ciężkości na prawe biodro, odpychając się lewą stopą, ażeby potem wyprostować do przodu prawą rękę, zginając ją nieco do dołu. Lewą dłonią chwyta skrawek zasłony, niechętnym gestem okrycia się, zawstyżenia przed światłem.

Z owej gry ruchów nie zrodziły się, co prawda, linie szlachetne i wdzięczne, lecz za to współbrzmia zgodnie ze sobą, podobnie jak w figurze Nocy.

Fakt, że Michał Anioł tę piękną kobietę zniekształcił, nadając jej wyraz niechęci i opierania się konieczności powstania, było posunięciem słusznym, lecz w przypadku takiej Aurory chyba zbyt realistycznie potraktowanym.

Wszak oczekujemy tutaj radości odświeżonego snem ducha, cieszącego się na widok powracającego blasku dnia. A wydaje się być starsza niż Noc. Może Michał Anioł miał przed oczyma wizję wschodzącego słońca z Dantego (*Purgatorio*, II, 8) „Więc lic zorzanych białość i rumieńce / Przez słońca bliskość, w miejscu, skąd patrzałem, / ten miały pozór, co zblakłe czerwieńce” [tłum. E. Porębowicz].

Byłaby więc kochanką Titonusa, księcia trojańskiego, dla którego wyjednała wolność od śmierci, lecz nie od starości; tedy nieśmiertelność stała się dla niego ciężarem, jej zaś przyniosła zniedołężniałego przyjaciela, o którego zresztą dbała niczym prawdziwa małżonka. Ta Aurora przeżyła niejedną, pełną smutku noc!³²

Mistrzowi najpewniej zależało na wydobyciu takiego właśnie rysu postaci, co można wytłumaczyć jego ówczesnym stanem. Chyba żadnego innego dzieła nie wykonywał w sytuacji takiego przygnębienia umysłu, pogłębionego jeszcze prześladowaniami urbińczyków. Antonio Mini, wkrótce po ukończeniu pracy, znalazł mistrza wychudzonego, cierpiącego na zawroty i bóle głowy: pracował bardzo dużo, jadł mało i źle, jeszcze gorzej sypiał. Nie pożyłby dłużej, gdyby nie zaczął się oszczędzać.

Możliwe, że myśлами był przy Florencji. W tym czasie nie wschodził na nią dzień, który by nie niósł czegoś niepomysłnego tak dla wszystkich, jak i dla samego mistrza. W rysach postaci Aurory chcemy dostrzec także duchowy ból, wywołany położeniem ojczyzny (*gran dolore*).

DZIEŃ I WIECZÓR [ZMIERZCH]

Niewykończony wygląd tych potężnych figur, następstwo szkicowego stanu zachowania rzeźbionych głów, zdają się zdradzać ten moment, kiedy artysta zwiódł swoje dzieło: miałyby one stać się więc jego ostatnim słowem, pożegnaniem ze starą Florencją. Tego rodzaju mgliste, jakby zawoalowane rysy zdawały się współbrzmieć z mrocznością intencji. Wszelako po tym, jak dostatecznie wyposażył swoją Noc pod względem symboliki, miał teraz prawo swobodniej postępować w procesie konstrukcji heroicznej architektury cielesności owych postaci.

A przecież, choć wciąż odwlekał ich ukończenie, aż było już za późno, można w nich odszukać początek, twórczy przeblysłk tego planowanego rzeźbiarskiego kwartetu. Przesłankę ku temu zawiera ów rysunek podwójnego nagrobka z British Museum, chyba najbardziej zawiły ze wszystkich projektów, którego śmiałe wysiłki i poszukiwania przenoszą nas do początków, gdy Michał Anioł poruszał się jeszcze jakby po omacku.

³¹ Possumus eam [sc. Auroram] existimare aliquam ingentis potentiae et admirandi decoris fuisse feminam. *Genealogie Johannis Boccacii* IV, 27[przyp. oryg.].

³² „The Dawn ... in her deep lassitude ... built upon the same type as the Night, she looks like Messalina dragging herself from heavy slumber, for once satiated as well as tired, stricken for once with the conscience of disgust”, SYMONDS I, 268 [przyp. oryg.].

U góry, na krawędzi karty, pozostawił drobny szkic, w którym, nakreślona za pomocą kilku kresek, można rozpoznać wyraźnie, niemal ostatecznie, ideę *crepuscolo*. To jednak, że głowa opada nieco niżej, na pierś, zdało mu się zbyt monotonne: w wykonanym posągu nadał jej bardziej ożywiony, zwrócony w bok kierunek. – A zatem pierwszym przebłyśkiem olśnienia, po którym przyszedł początek trzech pozostałych figur, byłaby właśnie ta postać mężczyzny w podeszłym wieku – Zmierzchu! Fakt, że Zmierzch najbardziej zdaje się pasować do symboliki tematu. *Il Tempo*! Do obrazowego przedstawienia owej siły, która wedle filozofów jest nieskończona, wedle scholastyki Michała Anioła została stworzona co najmniej równocześnie ze światem, nadawał się jedynie taki potężny kształt, opatrzony sygnaturą mocy, stojący na granicy starości. Długowieczna, prawie nieśmiertelna, Sybilla Kumejska była najstarszą z jego sybilli. Podeszłe wiekiem kobiety stawiały wszelako opór jego rzeźbiarskiemu poczuciu formy. Noc wyznacza granicę, do której mógł dojść w tym miejscu.

Tak się stało, że Michał Anioł, który do tej pory tworzył w marmurze tylko postaci młodych mężczyzn, który w pierwszym rozkwicie swojej sztuki znajdował się całkowicie pod urokiem młodości, teraz po raz pierwszy odważył się zmierzyć z wiekiem podeszłym.

Starość wszelako nie powinna jawić się jako schyłek – objawia się tylko jako ostatni etap potężnego przekształcenia ludzkiego ciała, jako nieograniczona niczym siła oporu. Artysta oddaje tę ideę w dwóch wariantach: mężczyzny w pełni sił oraz starca, choć i tutaj starość jest tylko bardziej zasugerowana w wyrazie twarzy; ten uchwycony w chwili poruszenia, tamten w postawie omdlałego spokoju. Tutaj znużenie po skończonym trudzie całego dnia, marzycielska refleksja przed chwilą wyciszenia świadomości, tam silny zwrot, jak wezwanie do czynów godnych czujnego istnienia. Obydwie postaci we współbrzmieniu z dominującymi figurami książąt: ich przeciwstawienia aktywnego i kontemplatywnego temperamentu; w uformowaniu postaw atoli określone przez powiązanie z kobiecymi postaciami po przeciwległej stronie.

Niełatwo stanąć przed tymi istotami, nie przypominając sobie antycznego dzieła, które wtedy całkiem niedawno ujrzało światło dzienne w Rzymie i było podziwiane jako jedno z najprzedniejszych oryginalnych wytworów greckiego dłuta. *Torso* Herkulesa, ulubione dzieło Michała Anioła, znajdowało się wówczas, zanim przeniesiono je na dziedziniec Belvedere (najpóźniej w 1536 r.), w Palazzo Colonna; lecz już w drugiej dekadzie stulecia krążyło w drzeworytniczych reprodukcjach. Wedle Aldrovandiego (1550) Michał Anioł osobiście sławił tę statuę (*singolarmente lodato*). Bernini sam słyszał słowa kardynała Salviati (1510–1563), który natknął się na niego, gdy stał przed ową statuą, tak zatopiony w myślach, że nie dosłyszał jego pozdrowienia – przecież wreszcie zawołał: „To dzieło człowieka, który wiedział więcej niż natura sama!” Nie tylko opanowanie muskulatury i proporcji czy też zuchwałość spotęgowanych form przywiodły rzymskich miłośników starożytności do Herkulesa: także miękkie opracowanie muskulatury, bez ostrych kątów i twardych konturów, jednorodność powierzchni były tym, co później naprowadziło Winckelmannna na znaczenie przemienionego Herkulesa. A przecież kompetentnie to samo wysławiano w posągach Dnia i Wieczora: tam *l'accord de formes, ensemble si bien lié*, tutaj *l'harmonie particulière du modele*. Lecz także motyw spoczynku – *Anapauomenos*³³ – pasował mu do jego symboli.

W istocie *Torso* było jakby z góry przeznaczonym, inspirującym geniuszem dla jego pór dnia. Przywodzi je na myśl szczególnie krzywizna pleców figury Nocy: szkic z Oxfordu przekształca grecki motyw przez mocny obrót bioder, prawa ręka jest wysoko uniesiona. Atoli ważniejszy był tutaj także rys swobodnej reprodukcji, zgodnie z jego upodobaniem.

W 84 sonecie widok uszkodzonej rzeźby antycznej pobudza go do inwektywy wymierzonej w bezlitosny czas; jednak ból zostaje uśmierzony dzięki wyobraźni, odkrycie śladów dawnego piękna wywołuje naoczność czegoś idealnego:

Se po 'l tempo ingiurioso aspro e villano
La romp' e storce e deltutto dismembra
La beltà, che prim' era, si rimembra,
E serba a miglior loco il piacer vano.

Ból zostaje uśmierzony także i w tym sensie (jeśli można sobie pozwolić na poetyckie sformułowanie): statua, ofiara czasu, pobudziła go do stworzenia obrazu Czasu, jego najwłaściwszego dzieła.

³³ *Odpoczywający satyr* dłuta Praksytelesa.

Dzień jest najpotężniejszą formą, jaką obdarzył istnieniem, nadludzkim kolosem, powstałym z innego, twardszego tworzywa niż śmiertelni, także opierającą się interpretacji. Czy to był jeden z jego kaprysów, że ukształtował Zmierzch tak świetliście, jasny zaś, świetlisty dzień tak mrocznie? Bowiem pierwszym wrażeniem, jakie budzi ta postać, jest raczej przekorne odwrócenie się od świata niż budzenie się do działania. Ten mężczyzna zdaje się być przesycony gwarnym widowiskiem świata: nie chce już w nim uczestniczyć: lecz oto raz jeszcze się obraca: czy chce zostawić go w spokoju? I czy to jest promieniujące oblicze Dnia? Jej spojrzenie jest groźne: zdradzają to nieodparcie także tylko szkicowo zaznaczone, jakby z wściekłością cięte pionowe i poziome zmarszczki wyrażające gniew, oraz loki, przesłaniające czoło niczym chmury. Za to widzimy jasne, swobodne czoło figury Zmierzchu.

Atoli jest to jedyna z czterech figur, która zwraca twarz i spojrzenie ku nam, ku światu. Jej oblicze wyrasta sponad sklepienia pleców i ramion, czyż miałyby to być sugestie budzącego się, wstającego słońca? Noc daje nam, przeciwnie, inny znak, Noc, która najstaranniej została obliczona jako przeciwstawienie i *pendant*. Ułożenie członków ciała jest identyczne, lecz widziane jakby z drugiej strony. Z ciężko opuszczoną głową Zmierzchu kontrastuje śmiało wzniesiona głowa Dnia. Tak jak tamta przedstawia zniewolenie łańcuchami snu i marzenia, Dzień ukazuje zdjęcie owej klątwy, jakby na wezwanie płynące z hymnu na jutrznię św. Ambrożego: *Surgamus ergo strenue!* – pobudka do działania. To, rzecz jasna, jawi się raczej jako motyw stosowny dla poranka, lecz Aurora wciąż zмага się z somnolencją: unosi ją na wpół świadoma fala budzącego się istnienia. Tutaj wszelako błyskawica oświeca jasno wolę: muszę działać tak długo, jak długo panuje dzień.

*

Nie sposób zaprzeczyć: ta symbolika nagrobków książęcych ma w sobie coś wyobcowującego, zwłaszcza gdy przypominamy sobie, że były one fundacją papieży, nawet jeśli praca nad nimi nie odbywała się bezpośrednio pod ich nadzorem. Bowiem zatracą się w nich jakiegokolwiek odniesienie do wiary chrześcijańskiej: zdają się być wytworem jakiegoś fatalistycznego oglądu świata.

Zmarli, których upamiętnieniu, w obliczu bólu spowodowanego ich przedwczesnym odejściem, zostały poświęcone, jawią się niczym ofiary ślepych sił natury i przypadku, skrytymi pod imionami Czasu, Konieczności i Przeznaczenia.

Nie wolno nam jednakowoż zapominać, że do owej pary nagrobnych pomników należał jeszcze trzeci, tworząc z nimi przestrzenną i duchową jedność. W nim to właśnie do głosu doszło religijne ujęcie ludzkich spraw. Tutaj centralną figurą był symbol chrześcijański, postać ze świata wierzących, Madonna. Otwiera ona widok na terytorium, do którego czas i przeznaczenie nie mają wstępu. Figura Madonny była punktem skupiającym tak dla tych, którzy spoczęli u jej stóp, jak i dla książąt (zwracająca się w jej stronę postać Giulia uderza w ten ton właśnie), dla żywych i umarłych – bowiem spojrzenia wiernych i księży także były na nią skierowane. Czy zatem miały tutaj zostać zaślubione sobie dwa do gruntu odmienne poglądy na świat? Chrystus i Belial, powiedzieliby gorliwcy, naiwność typowa dla Renesansu! Tyle że idea poddania zewnętrznego, związanego z przeznaczeniem i ludzkim doświadczeniem biegu spraw doczesnych i ich mocy wyższemu porządkowi wiary przenikała całe średniowiecze.

Dante klarownie sformułował owo szczególne połączenie antycznej idei przeznaczenia z kościelną wiarą w siódmej Pieśni *Piekle*. Wedle niego, Fortunę Bóg stworzył jako panią dóbr tego świata, panuje ona w tym królestwie tak, jak inni bogowie panują w swoich domenach. Fortuna jest władczynią wspaniałości tego świata:

Agli splendor mondani – ministra e duce (VII, 78);

[„Podobnie ziemskim blaskom, ziemskiej doli / Nadał mistrzynię, tłum. E. Porębowicz]

Sprawuje władzę nad wzrostem i upadkiem narodów:

Perchè una gente impera e l'altra langue;

[Jeden szczep rośnie, gdy drugi w perzynie / Pada, jak losem władczyni przyniesie, tłum. E. Porębowicz]

Jej obroty nie znają przerwy: to królestwo konieczności:

Le sue permutazion non hanno triegue:

Necessità la fa esser veloce,

Si spesso vien chi vicenda consegue.

[„Ciągłe jest w ruchu, nigdy nie ostyga, / Z koniecznych przyczyn nieodmiennie chyża / I stąd tak często dola dołą ściga”,
tłum. E. Porębowicz]

Także sam Michał Anioł wyznaje w *capitolo* poświęconym śmierci swego ojca³⁴: królestwo przeznaczenia, to jest czasu, przypadku, konieczności, ma swoje granice; istnieje inne królestwo, którego progów nie przekroczyć:

Fortuna e' l tempo dentro a vostra soglia

Non tenta trapassar ...

Caso o necessità non vi conduce.

Vostro splendor per notte non s'ammorza,

Nè crescete mai' per giorno, benchè chiaro.

Tak oto owe postaci otrzymały duchowy kontekst, żywot niemal dramatyczny, jak persony jakiegoś misterium.

Gdy wchodzimy do kaplicy, wyrasta przed nami *Il Pensieroso* jako punkt centralny rodzinnej tragedii, niczym zaproszenie, by powiązać w jedno jej [kaplicy] mroczne zrządzania losu i gwałtowne perypetie. To chwila, w której przeznaczenie rozkazuje zatrzymać się burzliwemu biegowi ziemskich wydarzeń – jego wola zostaje objawiona: katastrofa planów księcia i jego domu, niespodziewanie opada kurtyna żywota. Spoglądamy dalej i widzimy wysuniętą do przodu postać Giulia: z dłoni wysuwa mu się atrybut wojskowego dowódcy: lecz w miejsce owej posępnej medytacji wstępuje rezygnacja: дума nad dawną, niosącą pocieszenie legendą; czy ma właśnie zamiar zwrócić się ku niebiańskiej Dziewicy, symbolowi łaski? Lecz przecież nie pada na niego miłosierny wzrok! Poważna, zamknięta w sobie, opuszcza głowę; boskie Dzieciątko kryje oblicze w łonie matki. Wszystko się dokonało, przeznaczeniu należy pozwolić się dopełnić.

Po bokach Madonny zjawiają się, jako orędownicy, dwaj święci patroni rodu, bracia lekarze. Trzymają swoje medykamenty w pogotowiu, lecz tutaj ich sztuka na nic się już nie zda, pozostaje tylko pokorna modlitwa.

Także figury czterech sił przeznaczenia jawią się nam, widziane spod ołtarza, w perspektywicznym skrócie i przesunięciach, inaczej, jakby przemienione, w mrocznym świetle zmierzchu, *funebre barlume*. Nieco natrętna dynamika rozwijania się potężnych mas ich członków maleje; w miejscu kunsztownego zharmonizowania jawi się niespokojne falowanie, jakby ruchliwa skarga, bolesne zmaganie się, kontrastująca z uroczystym spokojem umieszczonych ponad nimi posągów mężczyzn. Aurora przepełniona proroczym lękiem przed nadchodzącym dniem, Zmierzch znużony walką, spoglądający wstecz na próżne zachody żywota ludzkiego, Dzień, z niechęcią zwracający się ku ścianie, no i wreszcie Noc, wizerunek snu, który nie zna przebudzenia.

Całościowe wrażenie nie ma w sobie nic wzniosłego i kojącego, choć zarazem jest to obraz potężnej siły, wyższej, bardziej ludzkiej niż przecucie żelaznego fatum. Wszelako w tym właśnie tkwi wielkość oraz prawda całego dzieła. Dla tamtych ludzi Chrystus nie był wprawdzie już tylko jakąś postacią legendarną, jak to opowiadano o papieżu Leonie; a jednak zimny powiew nowego pogaństwa zdążył wpłynąć na umysł. Lecz te idee były cokolwiek oddalone od życia, toteż tylko w takich wstrząsających głębinami ludzkiej natury momentach pokazuje się, że unoszą się one jeszcze wysoko ponad nim, i człowiek odnajduje powrotną drogę do owego rytualnego hołdu, krocząc posłusznie za przykazaniem kościelnego poczucia przyzwoitości.

Tego rodzaju powiązania są, oczywiście, nieco przesłonięte; dopiero gdy stanie się w miejscu za ołtarzem, wszystkie owe fragmenty ułożą się w żywą, dramatycznie poruszoną całość. [...]

³⁴ Chodzi o zbiór *Rime*, sonet 86, w formie *capitolo terza rima*.