

MALARSTWO RELIGIJNE.

FRA ANGELICO, OWERBECK, ARY SCHEFFER.

PRZEZ

Ludwika Buszarda.

Ciężkie są czasy dzisiejsze! Wśród mnóstwa sprzecznych teoryj w zapasach ze społeczeństwem pełnem wymagań i żądz nieujętych, w walce z mnogimi i mnożącemi się co chwila potrzebami wszelkiego rodzaju, ludzie żyjący wiele życiem myśli, nie mogą zawsze, a nawet nie mogą często pozostać w zgodzie z samemi sobą, zachować spokojność duszy, niezłomną i pogodną wiarę. Badacz myśli, życia, społeczeństwa, im szczerzej, im głębiej wnika w zawrotny odmęt dnia dzisiejszego, tém niespokojność jego wzrasta i tém bardziej téż czuje potrzebę przeniesienia się sercem i myślą w czasy spokojniejsze, wśród ludzi mniej sprzecznościami miotanych, a tém samym prościejszych i szczęśliwszych. Potrzeba spokoju, wesela, szczęścia, które daje wiara, wrodzona jest człowiekowi, i ona téż tłumaczy nam, dlaczego, gdy tyle różnorodnych szkół rozłożywszy przed nami swoje formuły i systemata, zaprowadziły chaos w nasze wyobrażenia, wiele umysłów wyższych, usuwawszy się od obecnego rozstroju, poszło szukać w przeszłości ukojenia i pewności, której im dziś nie dawało.

Na téj drodze wielu się zbłąkało, wielu zaginęło, ale byli i tacy, co z pochodnią zażegnioną u ogniska dziejów, wypłynęli na czoło dnia dzisiejszego, aby wśród labiryntu różnych dróg, ludzkość rozpoznać mogła drogę postępu.

Niemasz wątpliwości, że te bole, błędy i tryumfy, przez które społeczeństwo przeszło w ostatnich czasach, niemniej jak obecny ruch umysłowy i objawiający się w nim zwrot ku przeszłości, odbił się także w sztukach. Z miłością, czcią, zapałem, rzucono się do mistrzów długo pogardzanych z końca XIV i połowy XV wieku, a będących ostatniem słowem sztuki średniowiecznej. Dzieła następców Giotto odbijające głęboką wiarę i pogodę umysłu nie zmęczonego walką, znalazły swoich wielbicieli. Badania na polu historycznym, przygotowały do tego drogę; zaczęliśmy właściwiej oceniać średnie wieki, a część dla dzieł klassycznej Grecyi i dla tak zwanego Odrodzenia, nie zaćmiewała nam już wzroku do tego stopnia, aby wszystko po za tem za barbarzyńskie uważać. Rozszerzony horyzont widzenia, rozjaśniony wzrok duchowy, a ztąd bezstronność sądu, dozwoliła nam ujrzyć wzniosłe typy pierwotnego chrześcijaństwa. Wypłynęły cienie Memmich, Gaddich, Orcagnich, a po nad nimi wszystkiemi stanęła wzniosła postać Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Niemcy w Owerbecku, Francuzi w Ary Schefferze oddali hołd mistrzowi, co ostatni wśród zaprzątynionych inną myślą braci, widział jasno chrześcijańskie niebo. Owerbeck i Scheffer, obadwa malarze religijni, zarówno z powołania i natchnienia jak z wyboru i przekonania własnej myśli, zapuścili się w przeszłość z jednakową miłością, i obadwa wynieśli z niej głęboką naukę dla następców. Pomimo różnicy przebieżonych dróg, stawiamy ich obok siebie, najprzód dlatego, że są przedstawicielami owego zwrotu na wstępie wspomnianego; powtóre, że w tych znakomitych indywidualnościach objawił się zdaniem naszym, loiczny i konieczny rozwój sztuki chrześcijańskiej, uwidomił postęp, pozostała wskazówka na przyszłość.

Fra Angelico jako przedstawiciel epoki średniowiecznej, jako geniusz przy którego blasku Owerbeck i Scheffer jaśniej zobaczyli ideał sztuki dzisiejszej, najprzód zajmować nas będzie.

Pobożny mnich, któremu uwielbienie społecznych nadało imię braciszka Anielskiego, nie tylko był artystą ale i teologiem; nie tylko malarzem ale świętym. W młodym wieku przyjęty do słynnego z uczoności zakonu, któ-

rego wyłącznem zatrudnieniem było kaznodziejstwo, studyował najsubtelniejsze odcienia dogmatów religijnych; a jeżeli nie był uznanym za świętego wedle zasad kanonicznych, Fra Angelico był poniekąd kanonizowanym przez ogólne uznanie XV wieku. Szlachetny umysł, wzniosła i pełna słodyczy dusza zakonnika z Fiesole, przelewała w utwory sztuki cudowne wizye i natchnienia swoje. Nie będziemy też tu oceniać Fra Angelica jako teologa i świętego; przymioty te, jakkolwiek ważne, nie wchodzą w zakres naszego celu: przedewszystkiem o malarzu mówić będziemy, a w braku aureoli świętego, geniusz artysty dostatecznie opromieni tę wzniosłą postać.

Fra Giovanni da Fiesole, istotnie nie nazywał się Giovanni i nie pochodził z Fiesoli. Podług pozostałych autentycznych dowodów, nazywał się on Guido di Pietro, to jest: Guido z dodaniem imienia ojca. Urodził się w Toskanii, w miasteczku Vecchio, w prowincyi Mugello roku 1387, w bliskości wsi, w której wiekiem wprzód, Giotto przyszedł na świat. Początkowe kształcenie się tego artysty jest niewiadome; Vasari wspomina tylko, że ojciec jego był dość zamożnym, aby mu zapewnić stanowisko niezależne; objawiające się jednak w nim uczucie religijne, przemogło wszelkie ponęty światowe, i Guido nad rozkosze ziemskie, przełożył ubóstwo i zależność klasztorną. W roku 1407 wstąpił do Dominikanów w Fiesole z bratem swym Benedettim i w rok później wykonał już śluby zakonne pod imieniem Giovanni. Młodzieniec pozornie stracony dla świata, pracował dla niego w cichém zebraniu wewnętrzném. Wniósł on już do klasztoru obok gorącej żądzy zbawienia, niemniej gorącą miłość sztuki; odtąd jedno wspierało drugą: ideał życia, ideał sztuki, a prawa Chrystusa tajemnicze i nieodwołalne, przyszły w pomoc odwiecznym prawom piękna. Niewiadomo kto był pierwszym jego nauczycielem, Balducci daje mu za mistrza Starininiego, ale Vasari nic o tém nie wspomina; a że Starinini umarł w r. 1403, bardzo więc być może, że Giovanni kształcił się tylko na freskach florenckiego mistrza: to pewna, że w klasztorze dopiero namaszczenie na artystę odebrał. W ciche to ustronie zabiegł na chwilę odchodzący

geniusz średnich wieków, aby ostatnim błyskiem rozświecić opuszczany przez siebie świat. Uniesienie ducha ku Bogu, dźwignia i światło przewodnie arcydzieł owych czasów i za niem idące zjednoczenie sił ku wspólnemu celowi, szybko uchodziły ze świata; a głęboka wiara i ścisłe trzymanie się dogmatu piętném boskości i jedności dzieła religijnej treści naznaczające, już tylko w zaciszu klasztorném dojrzyć i owoc wydać mogły. Niemasz wątpliwości, że to ten duch gorącej wiary, duch średniowieczny, pracujący w duszy Giovanniego, popchnął go w mury klasztorne, bo tam najsilniejsze poparcie przyrodzonego swego popędu, najszczersze koło działania dla swéj idei mógł znaleźć.

Giovanni zastał w Fiesole biegłych miniaturzystów, których imiona nie doszły do nas; ale zostały malowidła, które zręczna ich i cierpliwa ręka, zdobiła nabożne książki i mszały: Giovanni pracował z niemi czas jakiś i wkrótce ich przewyższył. Z tego ciasnego zakresu wydobył się wkrótce młody artysta na szerokie pole sztuki religijnej i pomnikowej, pogonił za ideałem, odbił w swych dziełach wysokie uczucie prawdziwego piękna, ale ślad pierwszego tego kierunku i naiwnej metody, na wszystkich jego następnych pozostał dziełach.

Młody Dominikanin ukryty w cieniu klasztornym, pozbawiony wpływów zewnętrznych i możliwości zetknięcia się z dziełami sztuki, przez nadzwyczajne wypadki, które w tym razie możnaby uważać za szczęśliwe, zmuszony został do wydalenia się z Toskanii, co mu ułatwiło poznanie dzieł najznakomitszych naówczas mistrzów.

W chwili kiedy się Giovanni rodził, świat katolicki rządzony był przez dwóch papieży: Grzegorza XII i Benedykta XIII. Sobór pizański chcąc zapobiedz złemu, złożył z godności obydwóch kapłanów, a na ich miejsce ogłosił Alexandra V. Śmiałe to postąpienie chybiło swego celu: kościół zamiast dwóch, miał trzech papieży, a położenie wiernych już i tak anormalne, pogorszyło się tém więcej (1409).

Ta klęska wieku pociągnęła za sobą nietylko niezgodę drobnych rzeczpospolitych włoskich, pojedynczych prowincyj, miast, zakonów, rodzin, ale wprowadziła rozstrój

w sumienie ogólne, w skutek którego nastąpiła walka i prześladowanie. Dominikanie z Fiesoli pozostali wierni Grzegorzowi XII, rzeczpospolita zaś florencka uznała władzę Alexandra V; rząd przemógł, a zakonnicy zagrożeni prześladowaniem, postanowili uniknąć go przez wydalenie się: opuścili zatem Toskanią i udali się do Foligno.

Całe Włochy owiane wówczas przecuciem przyszlęj wielkości, krzątały się troskliwie około sztuki.

We wszystkich umysłach panował ruch artystyczny, mimowolny pociąg do tworzenia i czczenia: bo z jednej strony czuć było parcie nowego ducha, z drugiej drgała w sercach tajemna potrzeba utrwalenia świętych widzeń, które rozmożony rozum, z dziewiczej wyobraźni rugował. Foligno ważne pod tym względem zajmowało miejsce, było ono również jak Peruza i Asyż, jednym z ognisk szkoły umbryjskiej. Szkoła ta szczerze religijna, oparta na tradycji, odznaczała się głęboką zadumą, wewnętrzną prostotą i uniesieniem wyrrywającym się w krainy pozaświatne.

Fra Giovanni, którego wrodzone usposobienie pociągało do tego rodzaju sztuki, oddał się jej z całym zapalem, a przymuszony pobyt jego w Foligno, również jak częste zwiedzanie Asyżu ochroniły go od wpływu szkoły florenckiej, która pod przewodnictwem Gibertego i innych rzeźbiarzy zajmowała się już gorąco formą, wyszukiwała pozycyj pełnych ruchu i życia zewnętrznego, zajmowała namiętnościami, niepokoiła rozumowaniem.

Od epoki pobytu w Foligno zaczyna się zawód artystyczny braciszka Anielskiego. Prace jego z tego czasu zdobią sąsiednie klasztory, i do nich p. Cartier zalicza Madonnę, którą dotychczas widzieć można w kościele świętego Dominika w Peruzie; ale że skromny artysta nigdy imienia ani daty na swych obrazach nie umieszczał, rozklassyfikowanie jego dzieł zawsze będzie pewnej ulegać wątpliwości.

W roku 1414, z powodu szerzącej się zarazy Dominikanie opuścili Foligno, udali się do Krotony i tym sposobem Fra Giovanni powrócił do Toskanii już gościnniejszej naówczas. Podczas pobytu swego w Krotonie pozbywa się on całkiem nieśmiałości i wahania: cierpliwy miniaturzysta przechodzi na raz jeden do sztuki pomni-

kowej, do fresku i nadedrzwiami kościoła tamtejszego maluje Najświętszą Pannę z Dzieciątkiem Jezus, której św. Piotr i św. Dominik cześć oddają. W tém dziele szerzej, niż inne traktowaném obok dawniejszój precyzji, widać już pewność ręki i tę wielkość uczucia, która miała opromienić głowę braciszka Anielskiego.

W Luwrze znajduje się także św. Franciszek z Asyżu, rysowany bistrem (kreda lub farba brunatna) na szarym papierze i miejscami wyświetlany biało, dotknięciami mistrzowskiemi. Rysunek ten wpół zatarty przedstawia świętego w postawie stojącej, otoczonego glorią. Kompozycja tego obrazu prosta, a jednak jestto jedno z najbardziej mistycznych dzieł dotąd znanych. Z poza zamglonych, ale śmiałych i majestatycznych zarysów, święty ukazuje się nam rozrzuwniony, poważny, milczący, i staje przed tą postacią, jak przed żyjącą zagadką: ona wie jakąś tajemnicę a nie chce jęj odkryć.

Po czteroletniém zamieszkaniu w Krotonie, koczująca gromadka Dominikanów wróciła do klasztoru w Fiesole. Braciszek Anielski zmieniał mieszkanie nie zmieniając wyobrażeń, święte widzenia goniły za nim, otaczały go w ubogiej celi i wysuwały z pod pędzla ku zbudowaniu bliźnich.

Malował dla kościołów, klasztorów, dla osób prywatnych, nie za pracę swą nie żądając; tylko jeżeli kto chciał mieć jego utwory, musiał się udawać do przełożonego, bo pokorny braciszek przywiązany do wszystkich reguł zakonnych, nie nie przedsiębrał bez wyraźnego polecenia przełożonego.

Na murach kościoła Dominikanów w Fiesole widzieć można do dziś dnia freski wykonane przez braciszka Anielskiego, ale te jako uszkodzone przez czas i barbarzyńskie poprawki, nie dają nam doskonałego o nim wyobrażenia; za to *Ukoronowanie Matki Najświętszjej*, obraz niegdyś własnością tego klasztoru będący, a dziś w Luwrze umieszczony, dzieło rzadkiej delikatności i wielkiego uczucia, któreby wszystkim artystom znane być powinno, przedstawia w całym blasku geniusz braciszka Anielskiego.

Ukoronowanie Matki Najświętszej natchnęło Vasaremu jeden z najpiękniejszych ustępów, jakie kiedykolwiek napisał o tym artyście. „Fra Giovanni, mówi on, przeszedł samego siebie; ileż tu siły, jakie pojęcie sztuki! Obraz ten przedstawia Jezusa Chrystusa kładącego koronę na głowę Najświętszej Matki, pośród chóru aniołów i nieskończonej liczby świętych, różnych układem i wyrazem twarzy, ale tak dziwnie pięknych, że patrzącemu nieokreślona rozkosz i słodycz zalewa serce. Zdaje się, że duchy błogosławione tak a nieinaczej wyglądają w niebie, albo raczej, że nie mogłyby inaczej wyglądać, gdyby miały ciało: bo nie tylko, że wszyscy święci i święte umieszczone w obrazie odznaczają się delikatnością i słodyczą fizyognomii, ale jeszcze koloryt tak jest cudowny, że zdaje się być dziełem jednego z aniołów tam umieszczonych: to też słusznie zakonnik ten nazwany został braciszkiem Anielskim.

W Predelli przedmioty wyjęte z życia Najświętszej Panny i św. Dominika są również cudowne w swoim rodzaju i wyznam szczerze, że za każdą razą dzieło to wydaje mi się nowe i nigdy jego widokiem nasycić się nie mogę”.

Świadectwo to jest nader ważnem, nie dlatego, jakoby Vasari był doskonałym krytykiem, a zdanie jego stanowczém, ale, że dzieła te muszą być rzeczywiście potężne w swoim rodzaju, kiedy przyjaciel Michała Anioła, Florenczyk z epoki gwałtownej i już blizkiej upadku, tak się zachwyca i wzrusza tajemnym wdziękiem i świętemi wizjami braciszka Anielskiego.

Posłuchajmy jeszcze co o ukoronowaniu Matki Najświętszej, mówi August Schlegel: „Całość kompozycji symetryczna i pełna harmonii, ostrzega odrazu patrzącego, że jest przytomny jakiemuś uroczystemu obrzędowi. Bliższe zbadanie głównych figur powiększa uroczyste wrażenie. Chrystus nie młody i nie piękny, może dlatego, że zachował w swojej chwale ślad przeszłych cierpień, trzyma w dwóch rękach koronę, którą składa z największą czułością na głowę Matki. Najświętsza Panna klęczy przed Nim schylona: delikatne swe ręce złożyła na pierśsiach. Braciszek Anielski wystawił Ją bardzo młodą, ma

zaledwie lat piętnaście, i zachwycającą jest nie tylko wyrazem, lecz i rysami twarzy. Przeczysta zasłona przykrywa Ją nie kryjąc, a z poza niej wyglądają sploty jasnych włosów z wdziękiem i powagą ułożonych. Dwudziestu czterech aniołów otacza główną grupę; niebiescy muzycanci śpiewają, grają na wiołach, fletach, trąbach; święci Pańscy klęczą u stóp tronu, a wszyscy pod równie szczęśliwem, jak główne osoby wykonane natchnieniem. Orszak niebieski nie ma wprawdzie tej piękności czysto włoskiej, zwłaszcza aniołowie, może nazbyt spowici w purpurowe i ogniste suknie, figury za krótkie, nie dość wiotkie, ale twarze zawsze promienne. W braku ideału, którego Florencia szuka jeszcze, oblicza te mają wyraz, charakter, przejmującą słodycz i pogodę. Szczęśliwy artysta, który mając takie widzenia, może je tak oddać i pokazując obraz swym przyjaciółom wyrzec: „oto moje widzenia: klękajcie”!

Gdybyśmy ze stanowiska dzisiejszej krytyki chcieli uważać to dzieło tak delikatne i prawdziwe, wieleby się w niem błędów znalazło. August Schlegel pomimo uwielbienia swego wykazuje i ważne błędy w stronie technicznej, które pod jeden ogólny zarzut podciągnąć się dadzą, to jest, że obraz ten jest miniaturą na wielką skalę, z kądem także wypływa dysharmonia w kolorystyce. Fra Giovanni zdobiąc w początkach książki, nazbyt się przejął tą subtelną pracą, a jeżeli wolno, a nawet należy w małym zakresie miniatury, kłaść obok siebie kolory jaskrawe, bo oko obejmując odrazu cały przedmiot, harmonizuje przeciwieństwa, to gdy podobne połączenie żywych kolorów w szerokich ramach się znajdzie, najwprawniejsze oko nie zdoła do jedności doprowadzić rażących przeciwieństw, bo harmonia tonów w malarstwie, nie tylko na jakości kolorów, ale na ich ilości, czyli inaczej mówiąc, na stosunkowo przez nie zajmowanej przestrzeni zależy.

Ukoronowanie Najświętszej Panny stanowi nie tylko epokę w życiu bractwa Anielskiego, ale jest zarazem streszczonem przedstawieniem ducha sztuki średniowiecznej, i pomimo znacznych uchybień w formie tyle ma w sobie potęgi duchowej, tyle wdzięku niebiańskiego, że

dzis jeszcze po tylu upłynionych stuleciach budzi tęsknotę za tą wiarą, co takie widzenia wyznawcom swoim dawała.

Obraz ten nie jest jedynem dziełem braciszka Anielskiego: wykonał on w tym czasie wiele obrazów dla różnych kościołów, którym znawcy równaż wartość przyznają. Pan Cartier zastanawiający się z czcią religijną nad pracami artysty, którego historią pisał, wymienia jeszcze trzydzieści pięć małych obrazów z życia Chrystusa, będących obecnie własnością galeryi florenckiej, i daje nam wytłumaczenie pewnej osobliwości, która nawet najmniej uważnego postrzegacza uderzyć jest w stanie. I tak, w niektórych z tych obrazów rysunek jest wspaniały, szeroki, poprawność pełna prawdy i wielkości, w innych zaś niezgrabność rysunku widoczna, brak doświadczenia, mnóstwo uchybień w szczegółach, ręce i nogi bez żadnego kształtu. W *Rzezi niewinątek* dzieci mordowane przez żołnierzy Heroda, zdają się niezgrabnie wyciosane z drzewa przez jakiego barbarzyńcę.

Vasari wychowany w wielkiej szkole XVI wieku, nie mógł nie dostrzedz takich błędów, ale stara się je wytłumaczyć, mówiąc, że brat Anielski pracujący pod natchnieniem bożem nigdy nie poprawiał i nie doskonalił swojej roboty, poprzestając na pierwszém nakreśleniu, przekonany, jak sam otwarcie wyrażał się, iż tak się Bogu podobało. Pan Cartier lepiej objaśnia mniemane błędy artysty: brat Anielski miał brata Fra Benedetto, który także oddawał się malarstwu i ozdobił wielką liczbę rękopismów; obadwaj bracia pracowali razem, ztąd brak jednności w dziełach wspólnie dokonanych i błędy, jakie spostrzegamy. Jeżeli zatem pomiędzy miniaturami przyznawanemi Benedettemu znajdują się niektóre szczególnie piękności, wyszły one z pod pędzla brata Anielskiego; obrazy zaś w rysunku niepoprawne i niepewne przypisywane bratu Anielskiemu, są dziełem Benedettego. Figury Benedettego, mówi pan Cartier, są zwykle krótkie, źle stoją, mają głowy wielkie, kończyny nie dobrze osadzone, nogi szczególnie niezgrabne.

Uwagi swoje autor oparł na długiem badaniu i porównywaniu dzieł dwóch braci, a ważne to odkrycie wyjaśnia nam stanowisko tego mistrza, wykazuje głęboką

pokorę brata Anielskiego, i godzi przeciwieństwa tak długo niepokojące umysł. Doświadczenie i badanie przyszło tu w pomoc zasadzie; bo jeżeli w istocie geniusz jest natchnieniem, bezpośrednim darem bożym, niezależnym od woli człowieka, to niemniej pewna, że komu raz w życiu daném było wznieść się w krainy wyższe, ten ztamtąd powraca koniecznie mędrszy, doświadczeńszy nawet pod względem formy cò ma oblec w ciało dojrzałe ideały, i już tak grubych błędów popełnić nie jest zdolnym.

Sława brata Anielskiego rozeszła się wkrótce po całych Włoszech, ubiegano się o jego prace, co dało mu powód do nowych pomysłów. W r. 1432 wymalował do Brescia *Zwiastowanie*, znajdujące się obecnie w kościele św. Alexandra, w którym figury są naturalnej wielkości, i wiele innych.

Odbudowanie klasztoru św. Marka nowe pole otworzyło bratu Anielskiemu. Pracowity artysta wówczas w całej sile swego talentu będący, jak mówi p. Cartier, poświęcił ośm lat życia na skreślenie na białych murach klasztoru najpiękniejszych ustępów z ewangelii, i może nigdy tkliwa jego dusza nie przejęła się tak głęboko, nie wyraziła tak szlachetnie, wzruszającego dramatu chrześcijaństwa.

Brak było jeszcze naszemu artyście ostatniego namaszczenia i to niebawem otrzymał. Papież Eugeniusz IV wezwał go do ozdobienia kaplic Watykanu (1445 r.). Zaszczycony jego przyjaźnią, również jak jego następcy Mikołaja V wymalował w stolicy świata dwie kaplice, jedną świętego Sakramentu zniszczoną następnie, drugą dotąd dobrze zachowaną kaplicę Mikołaja V. Malowidła tej kaplicy przedstawiają ustępy z życia św. Szczepana i św. Wawrzyńca, oddzielone gotyckimi kolumnami i otoczone ozdobami nieokreślonej delikatności i głębokiego mistycyzmu.

Karol Blanc tak się o wartości tego dzieła wyraża: „Drogocenne freski Fiesoli naiwne i blade mają przezroczystość akwarelli, figury z anielskim wyrazem malowane są tak delikatnie, iż zdaje się, że pędzel zlekka tylko po nich się prześliznął i tyle tylko mają cielesności, ile koniecznie potrzeba do wyrażenia ducha”. Fra Angelico

malował także kilka razy *Sąd ostateczny*, obraz pocieszający i straszny, który zajmował gorąco wszystkich artystów XV wieku. Wskróś katolicki ten przedmiot wywołany niespokojnością i potrzebą moralną średnich wieków, uwieczniony freskami na murach kościołów i klasztorów znalazł w naszym artyście doskonałego przedstawiciela niebiańskiej swęj części. Zdaniem naszym nikt nad niego nie przedstawił lepiej rozkoszy nieba, zachwycenia świętych, ale za to potępieni i złe duchy wcale nie są straszni; brat Anielski snąć nie mógł znaleźć w swęj wyobraźni postaci szatana”.

Fra Giovanni był ostatnim z artystów, którzy wyłączenie natchnienie swoje czerpali z katolicyzmu. Sztuka religijna miała jeszcze po nim dni świetne, wprowadzono do nięj nowe żywioły bardziej ludzkie, więcj wzruszające, ale dzieła późniejszęj epoki nie jednoczę się tak ściśle i tak głębokę z ideą bożą.

Fra Giovanni skończył życie w samą porę, w chwili, kiedy on umierał, nowa sztuka się rodziła, sztuka, którejby ukochać nie mógł, a zrozumieć nie chciał. Nowy duch powiał nad światem, duch spotężniałęj indywidualności. Człowiek przytulony do łona matki-kościół, pokorny i pełen wiary pomimo gorących namiętności, wyrastał z młodzieńca na męża i sam o sobie myśleć, sam siebie o wszystko pytać zapragnął. Potęga dotąd na wewnątrz w dobrowolnęk poddaniu się indywidualności pod kierunek idei bożęj, a na zewnątrz w stowarzyszeniach leżącą, stoczyła się w duszę człowieka, zawarowała jego osobistością; miejsce tradycyi religijnęj, powagi zbiorowęj, zajęła powaga własnego osobistego przekonania i uczucia. W tym nowym zwrocie sztuka znalazła potężne a nieznane dotąd żywioły, rozwarły się przepaście indywidualności i wionęły z nich uczucia, namiętności i myśli, roztworzyły się oczy człowieka na świat zewnętrzny, i natura rozłożyła przed nim zakryte dotąd tajemnice i piękności, a wydarte w tymże czasie ziemi i zapomnieniu, pomniki sztuki starożytnęj, szybszy pęd nowęj idei nadały.

Według zdania p. Cartier, autora zajmującego życiorysu braciszka Anielskiego, również jak całęj szkoły ściśle

katolickiej, sztuka religijna w nowym tym objawie będącym wedle nich zwrotem ku pogaństwu, wiele straciła. My nie możemy podzielać tego zdania, bo nietylko epoka zwana epoką Odrodzenia nie była, jak to jej nazwa wykazywać się zdaje, odrodzeniem się czegoś, co już dawniej istniało i jak to poniżej zobaczymy, ale chwilą, w której umysł ludzki otrząsając się z więzów tradycji, silniejszym i pewniejszym krokiem dążyć zaczął do zdobycia ideału odpowiedniego nowym potrzebom ludzkości; różną więc tylko, ale nie niższą być mogła.

Dziś jeżeli z jednej strony, średnich wieków za bezwzględnie barbarzyńskie jak się to działo niegdyś uważać nie możemy, tak z drugiej, nie wolno nam przyznać bezwzględnej wyższości tym co przyjęli wiarę już gotową, nad tymi co ją zbadać i zrozumieć przed przyjęciem zapragnęli. Oceniamy olbrzymie prace średnich wieków; korzemy się przed temi katedrami dziś już dla nas cudowną legendą będącemi; wiemy co są warte i jak pożądane, do studyowania rzadkie zabytki ówczesnej rzeźby; co znaczą wreszcie malarze Sienny i Pizy, a nadewszystko ten ostatni odblask średnich wieków, braciszek Anielski, cichy, rzewny i przejmujący jak modlitwa; ale wiemy także, że ci ludzie nie wypowiedzieli wszystkiego, i nowa idea nowych wywołała mistrzów.

Na tém kończymy krótki rys życia braciszka Anielskiego, bo każdy kto tylko przebiegnie myślą dokonane przez niego dzieła, wniknie w ich treść, porówna zdania o nich znakomitych ludzi, łatwo pojmie, że stanowisko tego mistrza było głęboko religijne, że żywioł boski przeważał w jego duszy, chłonąc na swą korzyść żywioł ludzki i osobistość mistrza.

Zanim jednak przejdziemy do Owerbecka i Ary Scheffera, rozjaśnić jeszcze musimy, położone na wstępie twierdzenie o ważności obecnego zwrotu w przeszłość artystyczną XIV i XV stulecia, i zbadać, czy prócz niespokojności i nieukontentowania, jakie daje dziś, jest jeszcze inna głębsza przyczyna tego zwrotu; dlaczego, kiedy ten zwrot jest dążeniem do harmonii, nie ściąga się do rozkwitu epoki Odrodzenia, której przedstawicielami, Rafael i inni, ale do mistrzów XIV i XV stulecia; dla-

czego nad harmonią pierwszych, przełożono przewagę żywiołu boskiego u drugich, bez względu na nieudolność formy, czy rzecz ta stała się mimowoli wypadkiem, lub skutkiem pojedynczego upodobania, i jako taka w rozwój i kierunek sztuki na przyszłość wpływać nie będzie; czy też zwrot ten ku idei bożej, którego przedstawicielem Owerbeck w Niemczech, a Scheffer we Francyi, jest istotnem jasnowidzeniem mistrzów, loiczną i filozoficzną koniecznością rozwoju sztuki chrześcijańskiej.

W tym celu przebiegniemy tu pokrótce żywioły sztuki chrześcijańskiej i żywioły sztuki pogańskiej, o której wpływie na epokę Odrodzenia tak wiele dotąd mówiono, który pan Cartier i cała szkoła katolicka potępia, a zwolennicy klassycyzmu sławią.

Rozdział rzeczy duchowych od ziemskich, duszy od ciała, niezależność tych dwóch pierwiastków całkiem nieznaną była starożytnemu światu.

Na Wschodzie starożytnym człowiek szukał i widział Boga tylko w naturze, której uważał się za część, nie czując nawet potrzeby oddzielenia się od niej jako jednostka, jako indywiduum; a jeżeli tu i owdzie natrafiamy na ślad poczucia osobistości, poczucie to jest jeszcze mętne i daje znać o sobie tylko nieokreśloną tęsknotą. Do ukojenia tej tęsknoty, do ujęcia siebie w bycie swoim ziemskim, świat pogański doszedł dopiero w Grecyi. Tu człowiek poraz pierwszy odważył się oddzielić od natury i spojrzeć w siebie, tu poraz pierwszy kładąc rękę na bijącym sercu, zawołał z wyrocznią pityjską: „Oto, oto Bóg”!

Bóg ten jednak, którego istnienie człowiek poczuł w własnej piersi, indywiduując się w postaci ludzkiej, nie objawia się jako indywiduum duchowe, ale jako jedność nierozzerwalna materyi i ducha, i chociaż jest całością, osobą, z powodu zupełnego zlania się materyi i ducha, staje się ideałem zawarowanym światem stworzonym, skończonym, niezdolnym do ciągłego doskonalenia się i postępu. Pojęcie jednak osobistości tak jest ważne, iż temu nawrotowi człowieka ku sobie sztuka grecka swą wielkość zawdzięcza. Bogi jej pierwiastkowe, potworna mieszanina zwierzęcia i człowieka, ustępują

szybko, parte rozwojem nowej myśli, uszlachetnionym i już w ludzkiej postaci jawiącym się bogom. Niebo i ziemia zaludnia się osobistościami, a że każda z nich jako taka ma swoje namiętności i uczucia, ztąd ruch, walka, postęp i upadek.

Pod wpływem wyobrażeń religijnych poczęto nieznacznie otrząsać się z szacunku dla formy tradycyjnej, odrzucono typ pierwotny, a poczucie osobistości otworzyło pole wolności artystycznej.

Że zaś w świecie pogańskim niemasz rozdziału między duchowością a cielesnością, a jedno i drugie pojęte jest jako jedność nierozdzielna, ideał zatem polegać będzie raz na zjednoczeniu treści ogólnej, boskiej, z formą indywidualną, powtóre, na podniesieniu form fizycznych do takiej doskonałości, iżby mogły stać się wyrażeniem treści duchowej. Dążąc do tego ideału, sztuka pozbywa się nie tylko sztywności i przymusu krępującego ją na wstępie, ale i braku równowagi między treścią duchową a formą indywidualną, mającą ją wyrazić. Usuwa się jednostajność typowa, nieoznaczoność i brak wszelkiego wyrazu w obliczu, również jak zbyt duża dokładność naśladowująca naturę aż do złudzenia, naznaczająca pierwszy okres sztuki, ustępując miejsca zidealizowanemu życiu.

To życie zidealizowane objawi się nie tylko w formach ciała, lecz w układzie, ruchu, stroju i najmniejszych szczegółach. Sztuka ożywiając i indywidualizując formę ogólną, uczyniła cielesność doskonałym wyrażeniem ducha.

Ta jedność, to zlanie się formy z treścią nie od razu skutecznym zostało: indywidualność, żywotność, ruch, poddane są z razu pod władzę i przewagę żywiołu ogólnego; dochodzi następnie do zupełnej równowagi pierwiastku duchowego i cielesnego, i sztuka pogańska staje u swego szczytu. Ale ta równowaga przy wolności artystycznej i poczuciu osobistości nie może się utrzymać długo, żywioł ogólny chłoniony jest powoli przez indywidualność, której artysta poświęcając głębokość, nagradza tę stratę podniesieniem indywidualności i żywiołu zmysłowego. Sztuka z wzniosłości przechodzi w wdzięk, stara się o ozdoby, o uweselenie i zachwycenie zmysłów.

Wprawdzie to co nazywamy naturą ludzką, indywidualnością w znaczeniu ję światowém, to co stanowi stronę przypadkową, osobistą człowieka, namiętności i uczucia, żywioły bez których nie może się objawić indywidualność zupełna, znalazły swe pomieszczenie w sztuce; ale głębia i nieskończoność duchowa, zjednoczenie tajemnicze duszy z Istnością Przedwieczną, jedność duchowa ludzkości z Bogiem znikła zupełnie.

Po posągach Fidyasza, w rysach ludzkich oblicze całej natury w swęj pierwotnej i niepokalanęj czystości przedstawiających, przychodzi Skopas i Praksyteles, zjawia się grupa Nioby, w której boleść nieuleczona zajęła miejsce olimpijskiego spokoju; do ambrozji bogów wmięszało się kilka kropel żółci ziemskiej. Następuje szkoła rodyjska, Herkules Farnezyjski i Laokoon; od sztuki idee wieczne przedstawiającej przechodzimy do sztuki wielkiej jeszcze i pięknej w swych objawach, ale w której człowiek oddzielając się od idei ogólnej boskiej, siebie czcić zaczyna, i niedaleką jest chwila, w której człowiek wszystko pochłonie, a Bóg zginie.

Nakoniec Alexander Wielki zajmuje miejsce Jowisza Olimpijskiego, sztuka grecka przyjmuje ostateczny w rozwoju swoim charakter; zsunawszy się z wysokości wiary, uwielbia królów i cesarzy, namiętności i ambicje ziemskie, i zacząwszy od nieba, od objawienia boskości w człowieczeństwie, kończy na apoteozie ulubieńca cesarza Adryana.

Świat pogański zasnął ukołysany hymnem miłości własnej, nie czując zgoła swego upadku, i dopiero gdy ostatni odbłysek religii i sztuki zgasł w nim i nad nim, gdy noc zwątpienia grubym kirem widnokrąg umysłowy zasula, a straszliwa nicość zaległa wszystkie ścieżki życia, wtedy dopiero szuka on po za sobą ratunku na boleść i nieszczęście bez granic. Ten ratunek daje mu religia objawiona.

W świecie chrześcijańskim treść duchowa odłącza się całkiem od materii, duch zbiera się w sobie, i nie tylko odrywa się od świata zewnętrznego, od natury w ogólności, i od tego wszystkiego co w duszy człowieka odnosi się do ciała, ale nawet w dziedzinie duchowej, nie zamyka się w indywidualności, pojętej ogólnie jako podwalina i treść

wszelkiego istnienia duchowego. Pierwiastek indywidualny boski i względnie do człowieka przedmiotowy, oddziela się w nim od pierwiastku indywidualnego ludzkiego i tém samém podmiotowego. Tym sposobem wszystkie te żywioły dotąd zlane w jedność wyróżniają się i stają się niezależnemi (1).

Mamy więc z jednej strony treść ducha, świat prawdy i wieczności, boskość, która tu jednak stosownie do zasady podmiotowości pojęta jest i urzeczywistniona w sztuce jako podmiot, jako osobowość, jako absolut świadomy siebie w swęj nieskończonej duchowości, jedném słowem jako Bóg w duchu i prawdzie.

Z drugiej zjawia się podmiotowość światowa i ludzka, która nie będąc bezpośrednio złączona z pierwiastkiem ducha bożego, może się rozwijać wedle swęj szczegółowości czysto ludzkiej i uczynić tym sposobem serce człowieka i wszystkie objawy istnienia jego ludzkiego, przystępnemi dla sztuki.

Z trzeciej, strona zewnętrzna przedstawienia staje się również niezależną w swęj szczegółowości i nabiera prawa do téj niezależności, ponieważ pierwiastek podmiotowy nie dozwala tego zjednoczenia się bezpośredniego, tego zlania się zupełnego treści z formą zewnętrzną i przejęcia materii duchem wskroś we wszystkich częściach i pod każdym względem.

W istocie podmiotowość jest to duch istniejący sam dla siebie, duch który opuścił świat rzeczywisty aby żyć w świecie idealnym, w świecie uczucia, w głębinach ducha, w zebraniu wewnętrzném. Ten pierwiastek duchowy objawia się wprawdzie w formie zewnętrznej, lecz w sposób taki, że forma zewnętrzna pokazuje sama, że niczem inném nie jest, tylko objawieniem zewnętrzném podmiotu, czyli ducha istniejącego niezależnie i dla siebie samego. Węzeł ścisły, który w sztuce pogańskiej łączył cielesność z duchowością, nie jest zatem rozerwany do tego stopnia, iżby wcale żadnego między niemi nie było stosunku; lecz już tak się rozwolnił i osłabł, że te dwie strony jakkolwiek jedna bez drugiej jest niczem, zachowały w tym stosunku

(1) Patrz Estetykę Hegla.

swoją wolność jedna w obec drugiej; a jeżeli zjednoczenie ściślej ma rzeczywiście miejsce, duchowość jest punktem środkowym, światłym. Wewnętrzność pogodzona z zewnętrznością wybija się na wierzch i panuje.

Tak więc z przyczyny tej niezależności żywiołu przedmiotowego, materyalnego, niezależności względnie do świata starożytnego, daleko większej, przedstawienie natury zewnętrznej i jej przedmiotów indywidualnych najbardziej szczegółowych, znajdzie swoje pomieszczenie w sztuce. Jednakowoż pomimo wierności w przedstawieniu, natura i jej przedmioty powinny być tylko odbłyskiem żywiołu duchowego, powinny tylko uwidomić w rzeczywistości artystycznej, udział ducha, naturę pomysłu, duszę przenikającą aż do ostatecznych kończyn świata zewnętrznego, i ukazać tym sposobem obecność pierwiastku wewnętrznego i idealnego.

Widzimy zatem, iż wszystkie te trzy pierwiastki bezpośrednio z sobą nie złączone, istniejąc niezależnie, jak mają moc rozdzielenia się, tak też mają możność połączenia się z sobą i utworzenia całości artystycznej; jest bowiem jeden punkt, w którym obiedwie strony podmiotowości to jest: duch boski i duch ludzki, łączą się z sobą. Tym punktem jest właśnie też podmiotowość wspólna obydwom. Absolut, Bóg, ukazuje się tu jako podmiot żywy i rzeczywisty pod formą osobowości ludzkiej, bo ta osobowość w naturze swojej przyprowadza do życia i urzeczywistnienia prawdę bezwzględną ducha bożego.

Otoż ta pierwsza jedność, która się tym sposobem otrzymuje, nie ma w sobie charakteru owęj jedności bezpośredniej ducha i ciała, którąśmy w sztuce pogańskiej uglądali; jest to tylko zjednoczenie, harmonia, będąca skutkiem pojednania dwóch pierwiastków i która stosownie do swęj istoty objawić się może w zupełności tylko w świecie wewnętrznym, duszy i w dziedzinie ducha. Inaczej mówiąc, jeżeli ideał sztuki pogańskiej przedstawia pierwiastek boski w formie indywidualnej i cielesnej, dotykalnie i widocznie; spirytualizm chrześcijański porzuca tę formę i skupia się w sobie. Ale duch zwrócony na siebie samego, nie może sobie wyobrazić treści duchowej tylko jako ducha i zarazem jako podmiot, zachowana jest

przeto zasada zjednoczenia duchowego duszy indywidualnej z Bogiem.

Jednakowoż jako istota indywidualna, człowiek ma także swoje istnienie naturalne i przypadkowe, i zakres mniej lub więcej rozciągly interesów, potrzeb, zamiarów, skłonności, w których może się zadowolić i wystarczyć sobie, zarówno jak może zatopić się w idei Boga i jedności duszy z Bogiem; może uważać indywidualność ludzką albo jako podścielisko indywidualności bożej, przeznaczone do jej odbicia, i wartość swoją najwyższą na zaparcie się, wszelkich warunków istnienia swego ziemskiego założyć, albo wyswabdzając się z wszelkiej zależności, ducha swego indywidualnego ostatecznym rozjemcą wszelkich zagadnień życia ustanowić.

Krótko mówiąc, pierwiastek podmiotowy, do którego pojęcia przychodzi świat chrześcijański, pociąga za sobą z jednej strony, potrzebę rozerwania, naturalnego zjednoczenia ducha z jego formą cielesną; istniejącego w świecie starożytnym i przeciwstawienia się niejako tejże formie, ażeby wydobyć wewnętrzną i wywyższyć ją nad zewnętrzną; z drugiej, tenże sam pierwiastek podmiotowy rozdziałając się na boski i ludzki, i niezależnie od siebie stając, daje sposobność podmiotowości ludzkiej, do oddzielenia się od podmiotowości boskiej, i urzeczywistnienia się w sztuce albo w zjednoczeniu i harmonii, albo też w rozerwaniu i odrębności; ta zaś potrzeba oddzielenia się od materii zarówno jak możność oddzielenia się od pierwiastku bożego, naznaczają stopniowy rozwój sztuki chrześcijańskiej i wyróżnią ją w zupełności od sztuki pogańskiej.

Naturalnym wynikiem, pierwsze czasy nowej ery świata cechować będzie pogarda strony zewnętrznej, chrystyanizm bowiem budząc w duszy człowieka uczucia i żądze przedtem nieznane, i roztwierając przed nim świat ducha istniejący w sobie i dla siebie, sprawia, iż od tej chwili ziemia traci swój urok, roskosze bogów olimpijskich swą wartość, bo czemuż może być nektar i ambrozja dla tego, kto pragnie życia ducha? Rozerwana ostatecznie jedność między treścią a formą wywołuje oba te żywioły do walki: roskoszna dolina Tempe przemienia się w dolinę łez, i nieskończona boleść otwiera drogę do nieskończonej ojczyzny.

Wieki przechodzą, a człowiek stąpa po ziemi z okiem zwróconém w niebo, zwolna na wzór osobistości bożej wyrabiają w sobie osobistość duchową niezależnie od ziemskich warunków. Wolny duchem, znosi spokojnie niewolę ciała lub narzuca ją innym, a umysł poddaje pod powagę dogmatu; do rzeczywistego bowiem poczucia wolności zarówno w świecie pogańskim jak w świecie chrześcijańskim, człowiek przychodzi dopiero po długim ćwiczeniu władz swoich, i działalność swoją obraca najprzód na to co jest daném. Jak na Wschodzie, w dzieciństwie ludzkość poddaną jest bardziej wpływom natury, tak w porządku moralném, posłuszną jest władzy opierającej stanowione przez siebie prawa na objawieniu bożém. Powoli dopiero przez badanie i rozważanie budzi się duch wolności i żąda zmiany w artykułach wiary, obyczajach i przechodzi do sztuki.

W całej starożytności usiłowanie reform objawiło się tylko u ludów, które przez wędrówki i przesiedlenie się zerwały węzły łączące ich z naturą i wiarą tradycyjną. W chrześcijaństwie człowiek zwrócony do źródła prawdy i życia, pomimo wzmocnionego przez rozdział rzeczy duchowych od materialnych poczucia wolności osobistej, nie przychodzi od razu do jasnego jej pojęcia. Przez cały okres sztuki bizantyjskiej, ulega on przewadze idei bożej i tradycjom kościoła; indywidualność ludzką chłonie indywidualność boska, i nie tylko strona zewnętrzna przedstawienia poniżoną jest i uważaną tylko jako prosty znak na myśl, ale i podmiotowość ludzka jest również tylko odgłosem i echem podmiotowości bożej.

Ten stan ubłogosławienia wewnętrznego, to życie pogrążone w rozpamiętywaniu, człowiek musiał jednak opuścić, musiał zwrócić myśl na siebie samego i rozpocząć życie odpowiedniejsze naturze swojej ludzkiej: słowem, musiał opuścić życie religijne dla życia światowego. Pierwistek podmiotowy, stanowiący podwalinę chrześcijaństwa, nie zmienia się wcale, ale tylko w inną sferę przenosi. Indywiduum odłączające się dotąd od świata i zrzekające się istnienia skończonego, nawraca ku sobie, i jeżeli niegdyś człowiek poczuwał się wolnym tylko w zaparciu się zupełném natury swojej ludzkiej, teraz zaczyna się po-

czuć wolnym niezależnie od zjednoczenia swego z Bogiem. To głębokie zebranie się w sobie, okazujące się niegdyś w sferze religijnej, przenosi się z całym swoim charakterem nieskończoności, na rozwój osobistości ludzkiej uważany w sobie i dla siebie; sferą działania jest teraz świat, motorem honor, miłość, wierność, uczucia do świata skierowane, ale w religii znaczenie swe i wartość czerpiące. Pojęcie tych uczuć różne i zmieniające się z każdym indywiduum, obok tych nieskończonych odcieni, ma w sobie abstrakcyjność i ogólność religijną; każdy po swojemu, ale jednej i téjże samej idei hołduje, bezpośrednie kierownictwo zatrzymuje jeszcze idea boża, niezależnie od człowieka istniejąca. Rozszerzona jednak przez rozwinięcie osobistości wolność artystyczna sprawia, iż średnie wieki pomimo swój zabujałości duchowej i gorącej pogoni za ideałem pozaświatnym, który w świat wszczepić usiłują, do doskonalszych form i lepszego zrozumienia natury przychodzą. Człowiek zstępując w głębinę własnej istoty, musiał jako owoc rozpamiętywania wewnętrznego, wynieść całość zupełniejszą i żądzę szarmonizowania wrogich pierwiastków ciała i ducha.

W sztuce religijnej malarskiej: Giotto, Orcagna, Fra Angelico, nie tylko streszczają w swych dziełach ideę średniowieczną, dając w nich przewagę żywiołowi ogólnemu boskiemu, ale w skutek zbudzonego znakomicie żywiołu ludzkiego i udoskonalonej formy, stanowią przejście do epoki Odrodzenia, na której krańcu zda się ku straży idei bożej stanęli.

Po nich żywioł ludzki powoli przemaga. Działanie podmiotowego ducha, przeniesione w średnich wiekach z sfery religijnej w sferę światową, przenosi się ostatecznie w sferę samąże osobistości, mieści w energii charakteru indywidualnego i ma na celu interes ludzki. Przejście od jednej do drugiej epoki skutecznia się w XV wieku i stanowi postęp od młodości do dojrzałości, od błysków przejmujących zorzy i świetnej jej purpury, do skwarnych promieni dnia i zlocistej szaty południa, od modlitwy i uniesienia do rozwagi i pracy, od walki ze światem do walki z samym sobą.

Jednocześnie z tym nowym zwrotem ducha chrześcijańskiego następuje odkrycie pomników starożytnych, które tu odgrywa rolę taką, jaką zwykle odgrywa świat zewnętrzny na ducha usposobionego do twórczości. W skutek potrącenia świata starożytnego, żywe źródło natchnienia w łonie indywidualnego ducha ukryte, szybszym puściło się pędem, szersze wyżyłobiło sobie łożysko. I zaiste, rozkoszne uczucie bytu ziemskiego, fantazyja co ubóstwiła człowieka, nie mogła obrać sobie stosowniejszej chwili do swego objawienia. Treść starożytnego świata w duchu greckim złożona, snąc wyrokiem bożym wyczekiwała do swego zmartwychwstania chwili, w której wyswobodzona chrześcijaństwem indywidualność podmiotowa, dorosnie do stopnia odpowiedniego natężeniu indywidualności przedmiotowej Grecyi. Rafael tak jak w starożytności Fidyasz staje na czele i szczycie tego nowego do osobistości nawrotu z tą tylko różnicą, że gdy w dziełach Fidyasza stoczyć się mogła i stoczyła się też w istocie cała głębia panteistycznego Wschodu, zebrały wszystkie uroki ziemskie, i cały świat stworzony odbił w człowieku jako koronie i celu swoim; świat ziemski, świat ducha, o który głównie idzie w chrześcijańskim świecie, jedną tylko część nieskończonej swęj wielkości, jeden tylko przymiot z nieskończonych swych przymiotów, w skończonej formie rysów i postaci ludzkich, w zawarowanej czasem i przestrzenią treści indywidualnego ducha, mógł wyrazić. Rafael tak jak Fidyasz przetwarza i doskonali tradycyjne typy, ale wtedy gdy w świecie pogańskim Fidyaszowi przypadło zidealizowanie oblicza, a tém samém skoncentrowanie ostateczne wszystkich potęg ducha i ciała, objawienie jakoby Przedwiecznego w gorejącym krzaku Olimpu; Rafaelowi przypadło doстроить ciało do wyrazu oblicza, zidealizować naturę, aby się stała godnym mieszkaniem bóstwa. Treść i forma pierwszy raz nie w jedności, jak w pogaństwie, nie w zerwaniu, jak w średnich wiekach, lecz w harmonii staje; ekstatyczna modlitwa zmienia się w sztuce na świadomy i przytomny sobie pacierz rodu ludzkiego: bądź wola Twoja, jako w niebie tak i na ziemi; Przedwieczny obja-

wia się w gorejącym krzaku indywidualnego ducha ludzkiego.

Obok Rafaela staje Michał Anioł; nadany przez chrześcijaństwo duchowi ludzkiemu popęd do indywidualizowania się, do pocucia godności i potęgi osobistej, do uczczenia w sobie swego ja duchowego, jest już w zupełności rozwinięty. Michał Anioł nie krępuje się już niczem, tradycja religijna dolatuje do niego, jak echo przebrzmiałej pieśni; Bóg siły, sprawiedliwości, Bóg sądu co zamieszkał w jego duszy i przez nią światu się ukazał, pomimo swój powszechności, w objawieniu swoim jedyny jest, jak jedyna indywidualność przez którą na świat wyjrzał. Dzieła Michała Anioła to świat wypełniony w sobie, całkowity, jak wypełnioną w sobie i całkowitą była indywidualność, która je utworzyła.

Podmiotowość ludzka stanęła w Michale Aniele u swego szczytu, wyrobiła się do doskonałości czasowej; ztąd niepodobieństwo naśladowania wielkiego mistrza, niepodobieństwo powtórzenia natchnienia w tém, co ma w sobie osobistego. Siła ciała idzie u niego o pierwszeństwo z siłą ducha, śmiałość formy z śmiałością treści, on zapożywa przed sąd boży ród ludzki co zniweczył ciało, i odtąd nikt już po nim lekceważyć formy się nie ośmieli.

Twórczość tej epoki nie kończy się na tych dwóch mistrzach, współcześnie z nimi, nieco wcześniej lub nieco później zjawiają się znakomite indywidualności, na których tle odbija się w przeróżnych barwach i kształtach wyswobadzająca się z wszelkiej zależności podmiotowość ludzka.

Ale te duchy, jakkolwiek potężne i o sobie stojące, potęgę swoją i indywidualność wspierały jeszcze na tém, co w świecie i człowieku jest boskiego i niezależnego od ich indywidualnego ustroju, co jest łaską, darem, objawieniem, koniecznością duchową, leżącą zarówno w ludzkości i rozwoju jej dziejowém, jak w świecie i indywidualnym duchu człowieka. Są to przedstawiciele idei wiecznych, na tle indywidualnego ducha odbitych.

Ale człowiek rzuciwszy się raz w otwarte przed sobą szranki, raz poczuwszy swą siłę, nie oblicza już jej doniosłości, nie miarkuje jej ani ogranicza, i chłonąc

zwolna na korzyść indywidualną, złożoną niezależnie w nim i w świecie ideę bożą, odsuwa się dobrowolnie od źródła ogólnego, maleje i zasklepia się w ciasnym kółku osobistych widzeń, pożądań i dążeń. Z ścieśnionej pierśi uchodzi duch boży, zostaje tylko w dziedzinie treści skromny osobisty dorobek; w dziedzinie formy rozmnożone i urozmaicone środki oddania świętych widzeń, tylko żywe źródło boskości wysycha, tylko widzeń nie masz.

Rozdziera się ostatecznie łono kościoła, świat sztuki rozpada w dwa odrębne kierunki: z jednej strony mnożą się bałwany, poczuciem potęgi osobistej odłączonej od ogólnej idei wywołane; z drugiej, ztraca się pojęcie osobistości Boga.

Zanim jednak człowiek upadł w pogoni za interesem czysto ludzkim, wprzód jeszcze rozwinięta jego samodzielność, zgłębione przepaście własnego ducha, roztwierają przed nim tajemnice zapadłych w przeszłość ludów; następuje epoka prawdziwego odrodzenia starożytności w XVIym wieku, zjawiają się genialni tłumacze Grecyi i Rzymu, i świat chrześcijański zbogaca się dorobkiem starożytnego świata.

Obok tego odtworzenia starożytności, sztuka rozlewa się coraz szerzej, i obejmuje powoli wszystkie odcienia ziemskiego życia człowieka. Uczucie nieskończoności zwrócone do ziemi, idealizuje stosunki rodzinne, powszednie sprawy życia, naturę żywotną i nieżywotną, aż wreszcie zbłąkawszy się w labiryncie rzeczy skończonych i na tej drodze spotyka się z próżnią. Świetne czasy szkoły holenderskiej nie wiele przeszły za wiek XVII, i ani wskrzeszony duch Grecyi, ani rozszerzony zakres w dziedzinie skończoności, nie zdołał zastąpić oddzielenia się od idei bożej; mnogość nie zrównoważyła jakości, i przyszła na sztukę chrześcijańską też sama kolej co na sztukę pogańską, zacząwszy od nieba, skończyła na apoteozie, namiętności i ambicji, poszła w posługi zachciankom ludzkim i widzimisie indywiduów.

W XVIIIym wieku nie tylko sztuka religijna, ale wszelka sztuka upada. Dla sztuki jednak chrześcijańskiej właśnie z powodu rozdzielenia ducha od materji i pojęcia podmiotowości w Bogu i człowieku, nie masz i nie mo-

że być końca, bo nie masz i nie może być wypełnienia, urzeczywistnienia zupełnego jak to miało miejsce w pogańskim świecie. Ideał chrześcijański rośnie wraz z myślą człowieka o Bogu, rozmnaża możność i formy objawienia się wraz z rozmnażającą się ludzkością; każde nowe pokolenie, każdy rodzący się człowiek jako podmiot, przynosi z sobą nowe poczucie, pojęcie, i możność objawienia ideału, i jeżeli chwilowo oderwawszy się od podmiotu bożego, od idei wiecznych złożonych niezależnie w nim i w świecie, uwikłał się w sidła własnej pychy i poniżył sztukę, to znów po wielkich wywrotach umysłowych i społecznych nawraca ku Bogu, i sztuka religijna wychyla się na widnokrąg jak słońce po burzy, które czas jakiś niewidzialne ziemi ukazuje się na nowo nie mniej świetne jak przedtem, choć i tło nieba, po którym się sunie i obłoki co go otaczają, i ziemia co ku niemu oddycha, i warstwy powietrza przez które na nią patrzy, różne i niepodobne do dawniejszych.

Po tem, cośmy o rozwoju sztuki chrześcijańskiej powiedzieli, łatwo już będzie zrozumieć, dlaczego Owerbeck pomijając Rafaela i całą epokę Odrodzenia, zwraca się ku braciszкови Anielskiemu, i epoce głęboką wiarą nacechowanej, dlaczego Ary Scheffer uczeń szkoły Dawida w utworach religijnych czas jakiś hołdujący idei oderwanej Niemiec, w tymże samym kierunku nowych żywiołów dla nowej sztuki szuka. Obu tym mężom różnych narodowości i różnych usposobień, udało się wypłynąć na czoło dnia dzisiejszego, obadwa roztworzyli nową sferę twórczości ludzkiej, przez zwrot dobrowolny do idei bożej, i dlatego też tutaj krótką wzmiankę życia ich artystycznego i opis niektórych dzieł umieszczamy.

(Dokończenie nastąpi).



MALARSTWO RELIGIJNE.

FRA ANGELICO, OWERBECK, ARY SCHEFFER.

PRZEZ

Ludwika Buszarda.

(Dokończenie).

Owerbeck urodził się w Lubecie r. 1789: pierwsze wykształcenie artystyczne odebrał w Niemczech i talent swój rozwijał w kierunku filozoficznej szkoły niemieckiej, usiłującej oderwane pojęcia przenieść w dziedzinę sztuki, uplastyczyć w malarstwie.

Dzieła jego z tych czasów, jak myśl natchniona obcym wpływem, pozbawione piętna indywidualności, giną w tłumie innych utworów tej szkoły, jak dźwięki pojedyncze w mowie, jak wyrazy w myśli. Do samodzielności, do pojęcia melodyi mającej przeniknąć wskroś życie jego artystyczne, Owerbeck dobija się dopiero w Rzymie. Za przybyciem do wiekiastego miasta zobaczył on sztukę włoską, a duch wiary owiewający dzieła mistrzów poprzedzających Rafaela a nawet pierwsze dzieła samego Rafaela, uderzyły badawczy umysł filozofa, stawiając znak zapytania, obok najlepiej wyrozumowanych systematów. Miłość sztuki, tęskne pożądanie poety usiłującego uprzytomnić sobie bóstwo, a może i nade wszystko ciepły powiew budzącego się nowego słońca, nowego dnia ludzkości wniknął głęboko w serce artysty. Owerbeck uczuł poniżenie sztuki, zindywidualizowanej

aż do materyalizmu przez następców Rafaela, lub zredukowanej do nicości w panteistycznych Niemczech, i stał w poprzek mętnemu prądowi symboliczności azjatyckiej, i pogańskiemu politeizmowi Grecyi. Zwrócony myślą do wiary mistrzów, co wywołali owe postacie tchnące miłością, szczęściem, pokojem, uniesiony widokiem ofiary czystej i świętej, której nawet pojęcie wiek dzisiejszy zatracił, Owerbeck przyjął katolicyzm i pędził swój poświęcił religijnemu malarstwu.

Zasady przyjętej wiary, podmiotowość ludzka ukończona przed podmiotowością Bożą, wyższą i płodniejszą mu się wydała nad poleganie na własnem ja; uczuł, że czas luźnej indywidualności dokonał już swego posłannictwa, że się sam w sobie zużył i rozpadł, jak zużyła się i rozpadła jedność ducha i ciała u starożytnych, i tylko w nawróceniu do Boga, w uznaniu rządów opatrnych, w złączeniu się z ideą Bożą, niezależnie w człowieku i w świecie leżącą, ocalenie znaleźć może.

W kształceniu się swoim, wierny przeczuwaney przez siebie idei, studjuje mistrzów będących tak w Niemczech jak i we Włoszech przedstawicielami tego zjednoczenia się człowieka z Bogiem, i pyta Van Eycka, Memlinga Łukasza z Lejdy, Orcagna Giotta, Fra Angelica o tajemnice ich wiary, o źródło natchnienia.

Niebawem jednak Owerbeck spostrzegł, że ci mistrze nie wypowiedzieli wszystkiego, zbliżył się zatem do Rafaela, ale z obawą, skrupułami i ograniczeniami naganami według zdania wielu krytyków, uważających Rafaela za ostateczny wyraz w malarstwie i mniemających, że nie idea, nie myśl co się waży w czasie, co wyrasta jak nowy żywioł nowój epoki, ale najwyższy, najświatlejszy punkt schodzącego świata panować i przewodniczyć powinien; ale według zdania naszego skrupułami koniecznymi dla tego, co wśród labiryntu różnych dróg, szuka drogi przyszłości, drogi postępu..

Zbliżenie się Owerbecka do Rafaela przyniosło owoc: mistrz ten wypowiedział mu jedną z wielkich swoich tajemnic: sposób wyrażenia najwznioslejszych idei za pomocą zbadanych dokładnie przyrodzonych ruchów człowieka. Rafaelowi winien jest Owerbeck zwrot do natu-

ry mało cenionej przez szkołę niemiecką, a wrodzonemu i niewygasłemu w jego sercu uczuciu miłości ojczyzny, że ten zwrot uskutečnił się na korzyść plemienia germańskiego. Owerbeck zwracając się do natury, aby jej wydrzeć tajemnice, pomija rasę włoską, której piękność zbyt zmysłową, geniusz zbyt rokosznym mu się wydaje; szuka modelów w wspomnieniach swjej ojczyzny, wywołuje cienie mglistych Niemiec. I zaiste, jakże miłego wrażenia doznawać musi podróżnik z Monachium lub Drezn, gdy zwiedzając w Rzymie pracownię artysty, spotyka we wszystkich jego kompozycjach świętych, jasnowłosą dziewczynę z nad brzegów Renu, przysiadłego chłopca z Czarnego lasu, albo żyda czeskiego, ulubiony i bardziej niż inne usprawiedliwiony typ Owerbecka, bo na jego czole pozostał niezatarty hebrajski charakter, rozpięchły synów Izraela.

Głowy Owerbecka charakterem swoim przypominają przede wszystkim typ niemiecki: spostrzegać się on daje szczególnie w jego kobietach pełnych, łagodnych i świeżych, w figurach, w których typ izraelski potrzebuje być szczególnie uwydatnionym, jakoto: w Judaszu, Faryzeuszach, w ogóle w typach żydowskich, które, jakkolwiek w pośród Czech słowiańskich się zachowały, patryotyzm niemiecki przywykł uważać za swoje; niemniej w figurach ludowych, których nos czworograniasty, prawie płaski, czoło niskie, szczęki wydatne, oddalają zarówno od wschodniego jako i od włoskiego typu. Głowy młodociane, aniołów naprzykład z wielkimi niebieskimi oczyma, z długimi jasnymi włosami przypominają wybornie uniwersytecką młodzież Niemiec. Co się tyczy figur znakomitszych, należących raczej do całego chrystyanizmu niż do pewnej narodowości, jakoto: apostołów, ewangelistów, św. Józefa i w ogólności starców, Owerbeck czerpie do nich natchnienie wprost z tradycyi klassycznej. Matka Dziewica jest wyłączną własnością twórczego ducha mistrza, mieszaniną melancholicznej słodyczy Północy, z wytworną delikatnością Południa, typ daleki zarówno od uśmiechającej się pogody Rafaela jak i możolnych poszukiwań Dürera, fizyonomią bardziej delikatną niż silna, ideał ujrzany przez

mistrza w ekstazie rozpamiętywania. Chrystus nakoniec Owerbecka, to prawdziwy Chrystus religii katolickiej, typ ogólny, którego żadna rasa ludzka nie jest w stanie wydać całkowicie, typ boski, którego objawienia na próżno szukalibyśmy wśród rzeczywistości ziemskich. Chrześcianin szuka Go w niebie, i tylko w niebie spodziewa się Go ujrzeć. Chrystus Owerbecka powstał z aktu wiary! Wyniosła postać Zbawcy świata panuje nad innemi, twarz czystego owalu ani zbyt chuda, ani zbyt pełna, oddycha słodką świętością; nos jest prosty, oko wydatne, czyste, wilgotne; układ włosów wolny zarówno od przymusu jak i nieładu: draperya tradycyjna tuniki i płaszcz zarzucona z prostotą. Pełen wyrazu i niewypowiedzianej szlachetności, to nie Apollō, nie Jowisz klasyczny, lub Jehowa Starego Testamentu, ale Bóg który się stał człowiekiem, źródło i pierwiastek nowego ducha: Zbawca ludzkości.

Główną zaletą kompozycji Owerbecka jest prostota. Bierze on przedmiot gotowy, tak jak go podają księgi święte, a przedstawia w duchu szczerzej wiary, z głębokim poszanowaniem dla tekstu świętego. Geniusz włoski ubrałby te przedmioty w uroki żywej wyobraźni, Francuz oddałby je ze smakiem i dobrą zrozumieniem, Hiszpan przejął ponurym i gorącym fanatyzmem, ale żaden nie zdołałby im nadać tyle marzącego spokoju, tyle wyrazu dobroci i słodkiej melancholii. Owerbeck uchwycił środek między potęgą a wdziękiem, ideał jego odpowiada w duszy człowieka tej uroczystej chwili, kiedy po spełnieniu wielkiego czynu poświęcenia, odpoczywa w Bogu: chwila potęgi przeszła, chwila wesela nadchodzi. Patrząc w oblicze Chrystusa cierniem, ukoronowanego, czujemy, że przemożone są już bramy piekła i niebo się roztworzy.

Skreśliwszy tu ogólne cechy talentu Owerbecka, przechodzimy do opisu i ocenienia niektórych jego dzieł.

Do znakomitszych prac tego artysty technicznych świętością, ale jeszcze panteistyczną myślą Niemiec nacechowanych, należy wielki obraz olejny znajdujący się obecnie w galerii frankfurckiej: *Tryumf religii w sztukach*. Pierwszy rzut oka na to dzieło przywodzi na pamięć dwa arcydzieła Rafaela: *Dysputę o Najświętszym*

Sakramencie i Szkole ateńskiej. Tu również, jak w *Dyspucie kompozycya* dzieli się na dwie części: niebieską i ziemską, a jak w *Szkole ateńskiej* mnóstwo figur z rozmaitych epok łączy się z sobą, nie żadnem wspólnem działaniem, ale duchową sympatją upatrzoną przez artystę. Ogół zaleca się harmonią linii i wielkością w układzie, ale nie dościga ani szerokiego i swobodnego zakroju, ani wzniosłej prostoty fresków Watykanu. Dzieło samo nie wypowiada swego znaczenia, i żeby go dobrze zrozumieć, musimy zasięgnąć objaśnienia od samegoż autora.

W środku obrazu widać fontannę. Woda bije do góry i spada w wielkie naczynie, koło którego kupią się artyści wszystkich czasów i wszystkich szkół. Matka Najświętsza unosi się nad fontanną, jako symbol chrześcijańskiego piękna, i jak Marya chociaż ziemską istotą siłą miłości wzniosła się do nadprzyrodzonej zgodności ze Słowem, tak samo i sztuka chrześcijańska siłą miłości wznosić się powinna do zgodności z boskim swym wzorem, Chrystusem. Obraz Maryi odbija się w wodach fontanny, i to ten odbity obraz Maryi, to zwierciadło łaski, artyści chrześcijańscy studyują do woli. Oni także, jako zwierciadła niebieskie powinni starać się o odbicie tej boskiej piękności, o odtworzenie odwiecznych typów piękna, każdy stosownie do przyrodzonych zdolności, tak, jak wody fontanny odbijają Maryą to na gładkiej powierzchni, to w przezroczystej głębi, to w spadających strumieniach przepromienionych światłem.

Przez tęczowe krople spadającej wody kolorysty usiłują dopatrzeć wizerunku Królowej niebios, na jej spokojnej i gładkiej powierzchni apostołowie rysunku szukają boskich kształtów: wszyscy przychodzą czerpać natchnienie u źródła chrześcijańskiego piękna i stają nie szkołami, ani wedle porządku chronologicznego, ale wedle prawa atrakcyi łączącego zawsze Południe z Północą. Rafael podaje rękę Albertowi Dürerowi, Łukasz z Lejdy Markowi Antoniuszowi, Bellini dziękuje Van Eyckowi za jego odkrycie, a Brunelleschi rozmawia z nieśmiertelnym architektem katedry kolońskiej. Po prawej artysta umieścił papieża i biskupa dla wyrażenia opieki udzielonej sztuce przez kościół, po lewej, cesarza i księcia, pewnie jednego

z Medyceuszów dla wyrażenia zachęty udzielonej sztuce przez władzę świecką. Dalej tłum malarzy, rzeźbiarzy, architektów, których geniusz brał natchnienie z religii; na wschodach fontanny Michał Anioł samotny rozmyśla nad obrazem *Sądu ostatecznego*, a u stóp jego dwaj zakonnicy przerzucają karty rękopismu zdobnego w malowania. Przód obrazu zapełnia po prawej stronie grupa architektów, po lewej rzeźbiarzy mających w pośrodku siebie Ghirlandaja i Lucca della Robbia.

Taką jest część obrazu ziemską: zobaczmy teraz część niebieską. Marya z Dzieciątkiem na ręku jest, jakśmy to już powyżej powiedzieli, figurą panującą; umieszczona nad fontanną stanowi szczyt obrazu. Cztery główne figury ją otaczające są uosobieniem tradycyjnym czterech sztuk w chrześcijaństwie: z jednej strony muzyka: Dawid oparty na harfie, i rzeźba: Salomon trzymający ołtarz ofiarny z miedzi; z drugiej malarz ewangelista: święty Łukasz starający się pochwycić rysy Najświętszej Panny i święty Jan architekt idealny, kreślący plan Jerozolimy niebieskiej. Po za nimi ciągną się szeregi świętych i patryarchów i giną w niebiosach. Są to ulubione figury mistrza wzięte z Starego i Nowego Testamentu, typy najczęściej przez niego odtwarzane, poczynawszy od Adama będącego symbolem sztuki samegoż Stwórcy. Jestto, jak widzimy, kompozycja uczona, wielka w swęj całości, piękna w szczegółach. Wzniosła, filozoficzna myśl przewodniczyła pojęciu tego dzieła, delikatna staranność w wykonaniu; i my też mając przed oczyma tylko szkic, sądu o nim nie wydajemy. Jednakowoż nie widząc nawet obrazu frankfurckiego, możemy zrobić jeden bardzo uzasadniony zarzut. Jasność jest jednym z pierwszych warunków dzieł estetycznych; ta fontanna i Matka Najświętsza główne miejsce zajmujące, na pierwszy rzut oka zadziwiają: daje się czuć potrzeba objaśnienia, które jeszcze nie każdy pojmie. Żeby okazać tryumf religii w sztukach, malarz mógł bezpiecznie użyć symbolu prostszego, zrozumialszego i mniej subtelnego. Myśl jego wyszukana, z po za mgły gęstej mistycyzmu germańskiego przebić się nie może.

Zwiastunami nowęj idei, błyskiem nowego dnia są bez zaprzeczenia ewangelie Owerbecka, co jak dobra

nowina obiegają Europę. Upowszechnione sztychem to nieśmiertelne dzieło znajduje się i u nas, chociaż dotąd bez widocznego znaczenia i wpływu; a jednak jakież to tam bogactwo uczuć i myśli!

Głęboka wiara, ekstatyczna modlitwa, płynie zeń jak żywe źródło, orzeźwia myśl, podnosi serce, otwiera nowe krainy ideału. Rysunek przedstawiający *Narodzenie Chrystusa*, oddycha weselem: niebo i ziemia się raduje, aniołowie cisną się obok Zbawcy świata, Matka Dziewica po bożemu niewinna i szczęśliwa. W śnie Józefa ostrzegającym go o potrzebie ucieczki do Egiptu, starzec jest poważny i święty, a Marya z tak niewypowiedzianym uczuciem tliwości tuli dziecko do piersi, że dusza patrzącego cała topnieje w tej wielkiej miłości Matki. Chrystus budzący apostołów w obliczu i całej postaci wyraża wyrzut, miłość i przebaczenie ojcowskie, a wyniosła postać Jezusa ukoronowanego cierniem tak jest pełna cichego majestatu, tak odznaczona od wszystkiego co ziemskie, że mimowolnie stają na myśli słowa św. Jana: *Na początku było Słowo, a Słowo stało się Ciałem, a Ciało stało się Bogiem!*

Nie wdajemy się tutaj w szczegółowy rozbiór tego znakomitego dzieła, pomijamy usterki, bo nam tu idzie raczej o wykazanie objawienia się na nowo pierwiastku bożego w dziełach ludzkich, o wykazanie nowego kierunku sztuki, niż o krytyczne i szczegółowe ocenienie.

Do znakomych dzieł Owerbecka tymże duchem natchnionych, należy wielka akwarella przedstawiająca fakt z Nowego Testamentu, którą Leon Lagrange tak opisuje: „Jezus ścigany przez faryzeuszów aż po brzeg przepaści, uchodzi przed nimi w powietrze, niesiony na skrzydłach aniołów. Tu już nie ma ani mistycyzmu, ani symboliczności: obraz przedstawia poprostu fakt nadnaturalny i cudowny bez wątpienia, ale historyczny w oczach wiary. Malarz poczuł go i oddał z pełną prostoty wiarą chrześcijanina. Postaci Chrystusa możnaby zarzucić cokolwiek sztywności, ale za to wyraz jego twarzy oddycha zachwycającym spokojem i szlachetnością. Postacie faryzeuszów są budowy silnej, narysowane szeroko, a jedna z nich żyda z rudymi włosami, który w uniesieniu bezwładnej wściekłości odrzuca się w tył

z zaciśnionemi pięściami, oddana jest z godną uwagi energią."

Droga Krzyża i Siedm Sakramentów, przedmioty mające po wszystkie czasy wielkie znaczenie w sztuce chrześcijańskiej, zwróciły także uwagę Owerbecka. Oprócz przedstawionej już w *ewangeliiach* tej samej części historii Chrystusa, narysował on *Drogę Krzyża* w czterech epizodach: *Jezus przed Piłatem*, *Odejście na Kalwaryą*, *Święta Weronika obcierająca twarz Chrystusa* i *Ukrzyżowanie*.

Są to rysunki szkicowe, oddające poprostu za pomocą linii i formy myśl autora; te ograniczone jednak środki wystarczają mistrzowi do oddania jej z siłą i wdziękiem. W kompozycji tych przedmiotów Owerbeck trzymał się tekstu ksiąg świętych, nie używając wcale symboliczności. Jezus stoi przed Piłatem poważny i słodki, na twarzy surowego sędziego widać trwogę polityka usiłującego za pomocą subtelności zadosyć uczynić i ostrzeżeniu sumienia i wymaganiom Cezara. Piłat umywa ręce od ważnej sprawy, bo rzecz idzie o interes rządu. W tłumie domagającym się głośno ofiary, nienawiść, złość, hipokryzja i wszystkie podłe namietności oddane są z godną uwagi potęgą. Cudownej piękności dziecię umieszczone w obrazie, jakoby dla ulżenia patrzącemu ciężaru ohydy, trzyma miednicę, w której Piłat obmywa ręce.

Drugą scenę ożywia ruch tłumu ciągnącego Jezusa na Kalwaryą. Jezus podejmuje swój krzyż, otoczony żołnierstwem i rycerzami rzymskimi, którym pilno dać zadosyćuczynienie pognębionemu przez siebie ludowi. Jestto zawsze ten sam lud nienawidzący, podły, złośliwy, który ściga szyderskimi krzykami niewinną ofiarę. Jako szczegół artystyczny zasługuje tu na uwagę figura człowieka śmiałym ruchem podejmującego płaszcz Jezusa, żeby mu nie przeszkadzał w pochodzie.

Rysunek przedstawiający świętą Weronikę nie tyle jest zadowalający. Figury kobiet są cokolwiek za długie, ale za to w twarzach tyle mają słodyczy, w postawach tyle czystego wdzięku, że im przebaczymy chętnie brak proporcji. Chrystus nie ma tej wykwinłej delikatności w kształtach, tego wyrazu słodkiego poddania się, jak wtedy gdy stoi przed Piłatem; Chrystus spełnia już obec-

nie ofiarę, jest więc silniejszy, mężniejszy, pomimo, że ciało ugina się pod cierpieniem, a twarz uwieńczoną cierniową koroną niezmierna boleść zaległa.

Czwarty rysunek przedstawia zakończenie świętego dramatu. Jezus wisi na krzyżu. Z jakąż wzniosłą pogodą, z jak doskonałą spokojnością Zbawiciel umiera za ród ludzki! Matka Najświętsza pada zemdlona w objęcia świętych niewiast; święta Magdalena, którą podtrzymuje namiętniejsza miłość, uściskiem objęła spód krzyża. Święty Jan z okiem wzniesionem w niebo zdaje się ścigać wzrokiem duszę swego mistrza i pytać: azaliż się kiedy z nią połączy? Na przodzie setnik się nawraca. Ważny ten epizod dramatu Męki Pańskiej często bywał poświęcany głównemu przedmiotowi; Owerbeck naznaczył mu znakomite miejsce i sprawiedliwie, bo setnik klęczący przed krzyżem wyraża symbolicznie najwyższy owoc męki: nawrócenie pogan.

Pojęcie i przedstawienie *sakramentów* jest całkiem oryginalne. Artyści epoki Odrodzenia pojmowali chrzest i sakrament eucharystyi, jako fakta historyczne; Owerbeck nadał tym przedmiotom szerokie znaczenie obrządku religijnego, łaski spływającej na ród ludzki od wieków, nieskończenie, i nadał im tym sposobem prawdziwy charakter sakramentów.

Sakrament chrztu przedstawia apostołów pełnych ducha bożego, ezerpiących wodę z naczynia łaski i wylewających ją na narody do ich stóp przybiegłe; apostołowie są już księżmi i chrzczą pogan, chrzest zaś Jezusa przez świętego Jana stanowi tylko dodatek.

Sakrament Ciała i Krwi Pańskiej przedstawia Chrystusa przechylonego przez stół i z wylaniem prawdziwie boskiem rozdziałającego pomiędzy apostołów, jak ksiądz pomiędzy wiernych prawdziwą komuniją, Hostyę poświęconą. Apostołowie przyjąwszy chleb żywota, dają sobie nawzajem pocałunek pokoju. Na przodzie obrazu Jan i Paweł upadłszy na kolana ściskają się, jak później święty Franciszek i Dominik: pobożność tkliwa i pobożność silna, połączone miłością mocą świętego sakramentu. Od pierwszego rzutu oka widzimy, że to nie żadna scena z historyi świętej lub świeckiej, ale prawdzi-

wa ceremonia religijna, i w tém leży właśnie tryumf Owerbecka. Nigdy mistrz nie ukazał się bardziej samym sobą jak w przedmiocie Sakramentu Eucharystyi! Święte namaszczenie rozlało się dokoła i przejęło wskroś cały rysunek; figury tworzą nie tyle grupę, ile piramidę wznoszącą się ku górze, w liniach niewypowiedzianie łagodnych. Zdaje się, że wszystkie te figury płyną ku niebu na skrzydłach wiary i miłości: tu niemasz nic materialnego, jest to uniesienie duszy, które wzięło na siebie ciało: modlitwa uwieczniona na papierze!

W talencie Owerbecka spostrzegać się dają dwie wybitne cechy: jest on mistykiem w najszerszém znaczeniu tego wyrazu i rysownikiem; jako malarz grzeszy kolorytem, który zdaniem znawców nie tylko nie dodaje nic rysunkowi, ale go niekiedy psuje. Uniesienie religijne zrobiło go mistrzem, charakter zaś narodowy odbił się nie tylko w głębokości filozoficznych pomysłów, czasami nazbyt oderwanych, ale i w tej nieokreślonej tęsknocie, właściwej północnym ludom, która stanowi jakoby atmosferę, wśród której kąpią się traktowane przez niego przedmioty.

Zasługą Owerbecka jest to, iż pogardziwszy wszystkim cokolwiek jest przypadkowe, zmienne, co jest dziełem kaprysu, lub chwilowej potrzeby, zapuścił się z uniesieniem w sferę religijną, z kąd spłynęło na świat tyle wzniosłych natchnień. Jak wszystkie wielkie umysły kochał jedność, szukał bezwzględnej prawdy, pierwiastku bożego, i roztworzyły mu się krainy ideału, i daném mu było zostać malarzem religijnym w XIXtym wieku, mistrzem po mistrzach epoki Odrodzenia.

Przechodzimy z kolei do Ary-Scheffera: urodził się on w Dordrecht r. 1795. Hollandya zdobyta wówczas przez armią generała Pichegru, przybierając nazwę rzeczypospolitej batawskiej, ośmioma departamentami nowemi powiększyła granice rzeczypospolitej francuskiej. Ary-Scheffer w skutek takich okoliczności, przypadkowo został Francuzem; w moc zaś wychowania i ducha swoich dzieł, został nim rzeczywiście, i przemógł w nim

pierwiastek francuzki, któremu duch niemiecki zda się tylko za podścielisko służy. Ary był najstarszym z trzech synów malarza, który zmarły w kwiecie wieku, nie zdołał rozwinąć swego talentu. Pozostała wdowa, kobieta rozumna i kochająca, sama kierowała nadal wychowaniem synów i wychowała ich na ludzi. Każdemu z nich dozwoliła ona iść za swém usposobieniem, gorącym uczuciem matki podniecając wrodzone ich zdolności i zdrowymi radami kierując i utrzymując w obranym zawodzie. Jeden z nich Arnold został publicystą i historykiem, dwaj inni poszli torem ojca.

Ary wszedł w zawód artystyczny, nie obcą wolą, ale wewnętrznym popędem naglony. Popęd ten okazał się u niego bardzo wczesnie, w dwunastym bowiem roku życia wymalował obrazek, który dostąpił zaszczytu umieszczenia na wystawie w Amsterdamie w roku 1807. Tak wczesne rozwinięcie nader było niebezpiecznem dla młodzieńca, ale matka nie dała zagasnąć temu pierwszemu błyskowi, pod niszczącym wyziewem pochwał i idącej za tém zarozumiałości.

W uskutecznianych przez syna pracach widziała tylko zadatek; pączek mógł zwiędnąć lub w kwiat się rozwinąć: spieniężywszy zatem małą swoją fortunę, udała się z synami do Paryża, gdzie było wówczas ognisko wykształcenia i szkoła Dawida jaśniała jeszcze krótką, młodością krótkiego swego życia.

Ary Scheffer w r. 1812 wszedł jako uczeń do pracowni Piotra Guerin. Guerin posiadał talent, a co więcej, wszechstronne wykształcenie, ale talent jego nie dosyć samodzielny, uległ chłonnemu wpływowi Dawida, rządzącemu naówczas również samowładnie w dziedzinie sztuki, jak Napoleon w dziedzinie polityki. Guerin uległ pomimo swego wykształcenia, i tym sposobem stał się niezdolnym do kierowania rozwijającym się talentem, bo jakżeż ten, co nie z idei bożej, nie z własnego ducha nawet, ale z ducha swego czasu i wyobrażającej go indywidualności czerpał natchnienie, mógł wskazać drogę innym. Pożyczone światło tak w naturze jak w duchu nie ogrzewa i nie zapładnia; Ary-Scheffer wyniósł więc ze

szkoły. to tylko, co mniej więcej wszyscy dotąd ze szkół wynosimy: możność wykształcenia się później samemu.

Szkoła Dawida zesła z horyzontu wraz z panowaniem Napoleona, którego geniuszu świetnym była odblaskiem; zgasła wraz z wskrzeszoną ideą starożytności, którą na próżno wszczepić w łono chrześcijańskiego świata usiłowała, ustępując miejsca nowemu geniuszowi, co z otchłani nieszczęść publicznych, ze zbolalego zwątpieniem i walką ducha ludzkości, jasną swą głowę wychylał. Za jego zjawieniem się, zadrżało coś w łonie człowieka: bóle, tęsknoty, walki, zwolna przelewały się w słowo, dźwięk, kształt, kolor, i spadając na ziemię jak niebieska rosa, nową erę świata zapowiadały. Wszystkie ludy wezwane z góry do nowego życia, przyszły złożyć na ołtarzu sztuki pierwsze owoce swęj pracy.

Francya nie dała się pod tym względem wyprzedzić innym, i kiedy zgłuszone umysły to szczękiem oręża, to poniżeniem i wstydem, uczuciami nieodstępnymi od przegranej, budzić się do życia zaczęły, rozpoczyna się i u niej owa sławna walka romantyzmu z klassycyzmem, i z literatury przenosi się niebawem do sztuk plastycznych.

Scheffer jeden z pierwszych staje do téj świętej walki, i kiedy w r. 1819 Gericault przedstawia *Barkę Meduzy*, Delacroix *Barkę Danta*, Scheffer umieszcza obok tego wyzywu nowéj idei, tego hasła rozpoczętej rewolucyi, obrazek przedstawiający *mieszczan z Calais*. W utworze tym nie zrywa on jeszcze w zupełności z tradycją szkoły cesarskiej, ale już nie znać w nim ucznia Guerina, ale raczej Grosa mającego zalety koloru i ruchu; co więcej, obok widocznego powołania na artystę, okazują się tam jeszcze, może nawet mimowolnie ważne przymioty: kompozycja, wyraz i charakter.

Scheffer okazuje zaraz na wstępie i zachowuje przez całe życie dar oddania namiętności i najszybszych myśli ludzkich, i daje sztuce nowy i silny popęd w tym kierunku. Można mu odmówić niektórych zalet w wykonaniu, brak świetności w kolorycie, ale pomimo to zostaje on zawsze malarzem, albo raczej poetą namiętności i myśli.

Scheffer raz wszedłszy na właściwą swemu geniuszowi drogę, szuka następnie szczegółowej formy czyli rodzaju malarstwa, w którym ten geniusz mógłby się jaśniej i dobitniej wyrazić. Pierwsze jego utwory są to skromne obrazki stalugowe, do których przedmioty następcza mu życie. Myśl jego nie sięga jeszcze w cudowne sfery fantazyi, nie puszcza się na szerokie historyi pole, ani też tęskni za lepszym życiem. Scheffer wżyty w terażniejszość, jest w pierwszych swych utworach tém, czém było w owój chwili społeczeństwo francuzkie: powstająca i budząca się do życia potężną indywidualnością. Rozpatruje się on w tém co jest blisko niego, co łączy się ściśle z obecną chwilą, z interesem dnia dzisiejszego, z wspomnieniem niedalekiej przeszłości, co się rozwija na tle rodzinnego życia. *Wdowa po żołnierzu*, *Dzieci marynarza*, *Powrót popisowego*, *Siostra miłosierdzia*, *Pożar folwarku*, *Wkroczenie nieprzyjaciół w r. 1814*, pojawiły się szybko jedno pó drugim. W utworach tych Scheffer zawsze naturalny, wzruszający, patetyczny, wyborem i układem przewyższa wszystkich swych poprzedników, budzi zajęcie i porusza serce. Każdy z jego małych obrazków stanowi dramat, któremu publiczność biegnie z ochotą się przypatrywać, który odtwarza na wyśięgi rylce sztycharza i ołówek litografa i rozpowszechnia szybko po Francyi i reszcie Europy. Ary-Scheffer oddawał się przez lat kilka temu rodzajowi malarstwa, wprawdzie skromnemu i podrzędnemu, ale który on utworzył i który był rzec można nim samym. Zatrzymywało go jeszcze przy tych przedmiotach miłych, których mu dostarczała obficie wyobraźnia i serce, nie tylko upodobanie, powodzenie i ciągłe obstalunki, ale jeszcze potrzeba konieczna uczynienia swój pracy zyskową: Scheffer bowiem nie tylko był ojcem rodziny, ale był jeszcze przez całe swe życie wsparciem i opieką przyjaciół, współbraci i nieszczęśliwych. Nigdy nie był w stanie odmówić przysługi lub pomocy, co więcćj, ścisły związek z generałem Lafayette i stronnictwem liberalném, do którego należał z przekonania i przez poświęcenie, rzuciły go w przedsięwzięcie uwieńczone tryumfem 1830 roku. Nie oglądając się na

osobisty interes, rzucił on wówczas bez wahania na szalę losu cały swój majątek, pracę, talent, a nawet wolność i życie.

Jakkolwiek obrany przez Scheffera rodzaj, zapewnił mu powodzenie, nie mógł być jednak ostatecznym słowem artysty. Dusza jego ściagała ideał wyższy, a wprawiona już na poprzednich utworach ręka, posłużyła mu za narzędzie do oddania pomysłów wznoszącego się coraz bardziej umysłu.

Kobiety suliockie pojawiły się na wystawie 1827 r. Był to jeszcze przedmiot wzięty z rzeczywistości, odpowiedni czasowym wyobrażeniom i namiętnościom, i z tego powodu ponętny; ale był to także przedmiot rozrzewniający, którego główny efekt polegał na wyrazie. Ramy się rozszerzyły, a wraz z niemi rozszerzył się styl i sposób malowania. Od dramacików rodzinnych do tej wielkiej, wspaniałej i rozrzewniającej karty historii, cóż to za skok! Artysta musiał połączyć pewny i śmiały rysunek z kolorytem właściwym wielkości zadania, musiał zostać malarzem w całym znaczeniu tego wyrazu. Powodzenie tego utworu zarówno wielkie jak zasłużone, naznacza przejście w drugą epokę życia artystycznego Scheffera i stanowi przedział między malarstwem rodzajowym a historycznym. Nowe życie, nowy i szerszy widnokrąg rozwinął się przed nim; wyrobiona już po mistrzowsku technika dostępnymi mu czyniła przedmioty wyższe i rozleglejszego znaczenia.

Sztuka zarówno jak literatura jest zawsze wiernym odbiciem panujących wyobrażeń, stanu umysłów i stanu społeczeństwa, bądź, że się do niego stosuje i na tle jego wyrabia, bądź, że przeciwstawia się jemu, oddziałująca energicznie, zapowiadając bliską zmianę jego duchowego usposobienia. Ary-Scheffer nie uniknął porywającego prądu nowej i namiętnej idei, znaniej pod nazwą szkoły romantycznej; zaczerpnął on przynajmniej u jej źródła tę fundamentalną zasadę, że wszelka twórczość ludzka nie zamknęła się granicami Renu, Alp, Pirenejów i la Manche i że po za granicami Francji istnieją dzieła godne poznania, miłości i uwielbienia. Obznajmiony pra-

wie na kolanach matki z językami: niemieckim, angielskim, włoskim, poznał i uczył w oryginale Danta i Petrarke, Szekspira i Byrona, Göthego i Schillera, i wtedy kiedy tłumaczenia w nowym duchu dokonane, obznajmiały Francją z arcydziełami innych krajów, Ary-Scheffer postanowił odtworzyć pędzlem dzieła, które pióro rozpowszechniało. Artysta poznał odrazu, że to jest kopalnia nowych całkiem przedmiotów; powtórę, że to jest kopalnia przedmiotów stósowniejszych do oddania w sztuce malarzkiej od tych, które poezya francuzka w sobie zawierała, nazbyt stanowcza w formie, nazbyt wypełniona w rozwinięciu, aby obok niej stanąć mogła poezya innéj sztuki. W arcydziełach zagranicznych znajdował on to, co koniecznie jest potrzebném malarstwu: co się tyczy treści, przedmioty znane, mówiące same przez się, które za pierwszym rzutem oka każdy człowiek wykształcony pozna i zrozumieć; co się tyczy formy, przedmioty poddające się do najróżnorodniejszego przedstawienia i pozostawiające artystcie zupełną swobodę ruchu i stroju, a tém samém kreacyi. Scheffer przedstawił najprzód historią Fausta i Małgorzaty. Sposób jednak, w jaki ją przedstawił, każe nam się domyślać, że ją nie wziął wprost od Goethego, ale zaczerpnął raczój z tego samego źródła co i poeta niemiecki, to jest z legendy starożytnéj. Goethe wcielił ją w słowo, Scheffer w obraz. Znalazłem w niej, jak już wyżej powiedzieliśmy, przedmiot znany i łatwy do poznania, formę wolną, czyli formę, którą stworzyć można było. Faust i Małgorzata w obrazie Scheffera są tak dobrze jego kreacją, jego samodzielnym utworem, jak Faust i Małgorzata w dramacie niemieckiego poety, są one, jak mówił Cerwantes o swoim Don Kiszocie i Szanszo Panszy *dziełmi jego myśli*, które on ukochał miłością rodzicielską, które śledził we wszystkich objawach legendowego ich życia i do których jeszcze krótko przed zgonem wrócił, jak do ukochanych dzieci, aby skreślić raz jeszcze i to doskonalszy ich wizerunek. Nowy zawód artystyczny rozpoczęty historią Fausta nie ograniczył się nią samą; Scheffer wziął jeszcze z Goethego, Bürgera, Schillera rozmaite sceny wzruszające i ener-

giczne, w których dowiódł, że tkliwe uczucie i zabijałość metafizyczna nie zagłuszyły w nim nader ważnego przymiotu, energii; wziął następnie od Byrona *Medorę* i *Giau-
ra*, od Dantego dwa widzenia: *Beatryksę* z Raju i *Fran-
ciszkę di Rimini* z Piekła.

Ostatni ten utwór przyjęty z uniesieniem na wystawie z 1835 r. jest najpełniejszym i najdoskonalszym utworem nie tylko z tej epoki życia Scheffera, ale i z tego rodzaju dzieł jego. Postacie te raz widziane wywierają wpływ nadprzyrodzonego zjawiska i nie zacierają się już nigdy w pamięci.

Franciszka di Rimini jest koroną drugiej fazy artystycznego życia Scheffera, w której objął, wytłumaczył i odtworzył plastycznie, widzenia wielkich poetów niemal wszystkich krajów, od Dantego aż do naszych czasów. W którą stronę teraz zwrócić się miała myśl jego, jaką sferę objąć? Jak posunąć się dalej i wznieść wyżej? Zaiste, ażeby dosięgnąć szczytu sztuki, pozostawało już tylko malarstwo religijne; po za sferą poezji była już tylko sfera religii, widzenia świętych i tam też sięgnął Ary-Scheffer.

W przedmiotach religijnych znajdują się i znajdować będą zawsze najwyższe trudności i ostateczna wielkość. Nasz świat ziemski, nasz świat rzeczywisty zaledwie jest ograniczony, zaledwie ciasny dla wyobraźni i jej dzieł. Do jej marzeń i widzeń, do zadowolenia jej upodobania w cudowności, jej żądzy czegoś nieznanego i uczucia nieskończoności, szerszej potrzeba przestrzeni. W sztukach religia tylko jedna może zadowolić wymagania człowieka. O tyle idealna, iż wszystkim uczuciom, nawet egzaltacji swobodnie na swym łonie rozwijać się dozwala, o tyle jest zarazem realną w tradycjach i dogmatach, o ile potrzeba, ażeby człowiek nie przekroczył granic rozumu i nie wpadł w obłąkanie. Ma ona swoją historią, legendy, tajemnice, cuda, swoich szatanów i aniołów, swoje piekło i niebo, dwie krańcowe potęgi brzydoty i piękna, złego i dobrego, a w pośrodku tych dwóch ostateczności, człowieka na ziemi, który je w sobie jednoczy przez występki i cnoty. Nic nie zdoła zastąpić w sztu-

kach téj cudownéj kombinacyi żywiołów, tego nieskończonego stopniowania uczuć i myśli, tego źródła nieprzebranego treści i formy, natchnienia i efektu. Poczul téż to dobrze Ary-Scheffer, ale przejęty duchem swego czasu, usiłował odmłodzić i przekształcić malarstwo religijne przez wprowadzenie filozofii do religii. Pierwsze usiłowanie, jakie zrobił w tym kierunku, świadczy widocznie o téj dążności. *Chrystus Pocieszyciel*, pierwsze dzieło religijne Scheffera, nie przedstawia żadnego wypadku z życia Chrystusa, ale słowa jego: „Przyszedłem uzdrowić tych, którzy mają serca zranione i zapowiedzieć wolność tym, którzy są w niewoli”.

Chrystus Odkupiciel, drugie jego dzieło w takimże duchu pojęte, z uniesieniem przez znawców przyjętém zostało; większość bowiem w owym czasie sądziła, że przez wprowadzenie żywiołu filozoficznego, abstrakcyjnego, sztuka się podniesie. Spostrzeżono jednak niebawem, a Ary spostrzegł pierwszy, że wprowadzenie malarstwa na drogę metafizyki, było zboczeniem z właściwej drogi; że malarstwo przedewszystkiem powinno być malownicze, przemawiać jasno, wyraźnie i dostępne dla wszystkich; że obraz wymagający piśmiennego objaśnienia, nie jest już obrazem, lecz księgą; że wreszcie ciemna i zimna allegorya, nie zdoła nigdy zastąpić wyrazistości i gorącości czynu historycznego.

Te dwie pierwsze prace Scheffera należą widocznie do nowożytnéj szkoły niemieckéj tonącej we mgłach, której oderwane kompozycye potrzebują tomowych objaśnień, nawet dla wtajemniczonych do szkoły, której zwolennicy nie malują obrazów, ale kreślą pędzlem na płótnie ustępy z literatury lub metafizyki. Scheffer poczul, że się znajduje na niebezpiecznej pochyłości; zwraca się téż stanowczo w głąb własnej duszy, zapytuje przeszłości o jéej tajemnice, śledzi pochod dziejowy ducha i znajduje nowy ideał dla nowéj sztuki, znajduje nowe a nieznane dotąd oblicze Boga-Człowieka. Rafael widział i odmalował *Dziecię Boże* na ręku Madonny Sykstyńskiej, a w tém dziecięciu z czołem zamysłoném, w téj twarzyczce surowéj i poważnéj, w tém spojrzeniu pewném i przenikającym,

przedstawił istotę nadprzyrodzoną, straszną swą wielkością, co dorósłszy zasiądzie, jak Bóg zagniewany na *Sądzie ostatecznym* Michała Anioła. Oblicze Chrystusa pojawia nam się jeszcze w *Przemienieniu Pańskim*, w *Ostatniej wieczerzy*, ale pomimo tych cudownych zjawień, daniem było jeszcze ludziom szukać nowego objawienia się boskości w człowieku, nowego typu odpowiadającego rozszerzonemu o Bogu-Człowieku pojęciu.

Na tej to drodze postępując, Scheffer utworzył wiele dzieł wysoką wartość artystyczną i religijną mających, i również, jak Owerbeck założył fundamenta nowej szkoły, otworzył nową epokę twórczości. Zamieszczamy tu opis niektórych dzieł tego mistrza.

Chrystus z trzciną. Chrystus stoi za balustradą kamienną ze związanymi przy pięści rękoma, z pochyloną głową; widocznie pod brzemieniem myśli; za Zbawcą stoi żołnierz Pilata: na dalekim planie widać tłum ludu. Żołnierz jedną ręką wskazuje ofiarę nadchodzącemu ludowi, drugą zdiera płaszcz purpurowy i odsłania tym sposobem tors Zbawiciela, na który światło pada. Wrażenie tego obrazu jest uroczyste i święte: całą myśl naszą, wszystkie uczucia, zgarnia do siebie postać Chrystusa i uszlachetnione poświęceniem wznosi do nieba. *Złożenie do grobu Chrystusa*, przedstawia Matkę Najświętszą całującą rękę Chrystusa z boleścią matki i ekstazą świętej. Po lewej jedna ze świętych niewiast okrywa ciało Jezusa śmiertelnym płótnem, inna modli się z rękami złożonymi, najmłodsza z rozpaczą ciśnie czoło drżącymi rękami. Obraz ten należy do utworów głębokiego uczucia, w które im bardziej się wpatrujemy, tym więcej odkrywamy zalet; ze sceny tej dramatycznej i przenikającej, z tej boleści świętej płynie cudowny balsam ukojenia dla nędz i boleści ludzkich.

Do znakomitości z rodzaju religijnych utworów Scheffera, chociaż pomysł nie z żadnego wypadku historii świętej, ale z wyobraźni i uczucia artysty zaczerpniętym został, należy obraz przedstawiający *Skargi ziemi*. Skargi te uosobione w postaciach ludzkich wznoszą się do nieba i w miarę swego wzniesienia przemieniają się

najprzód w nadzieję a następnie w niebieskie wesele. Karol Blanc tak się o tém dziele wyraża: „Artysta w obrazie tym opowiedział nam historję uczuć i wrażeń całego życia, wylał całe swoje serce. Grupy figur wyobrażają dusze wzdychające do Boga, które wznosząc się do nieba, płynąc ku gwiazdom, po raz ostatni uczuciem miłości obejmują opuszczany przez siebie świat. Blade i nieuchwytne te cienia, przepływają przez obraz jak przepłynęły w ciszy nocnej przez wyobraźnię poety oświecone światłem jego duszy. Widząc je tak płynące w obłokach, zdaje się z razu, że to jedna i ta sama postać powtarza się we wszystkich odcieniach rozpacz; lecz wpatrzywszy się, rozeznajemy najdelikatniejsze odcienia fizjognomii, wszystkie przemiany boleści ludzkiej, gorzki smutek i tkliwą melancholję, ukojoną troskę świętą, i niepokieszoną rozpacz kochanki. Każda z tych figur jest osobnym indywiduum, przypomina jakąś znaną na ziemi postać. Wprzód one jedna za drugą przesunęły się przez pola elizejskie wyobraźni malarza, zanim żywe stanęły na płótnie.

Obraz zaleca się również doskonałością wykonania jak wzniosłością myśli, koloryt jego jest płowy, zbliżony do koloru freska, a jednak całość sprawia wrażenie tak zgodne z przedmiotem, iż zdaje nam się, że inaczej przedmiot podobny namalowanym być nie mógł. Niemówiąc już o nadzwyczajnej delikatności, z jaką jest oddane uczucie każdej figury, samo rozłożenie światłocienia tłumaczy na pierwszy rzut oka myśl artysty. Całą niższą część kompozycji zalega cień przezroczysty, w głębiach którego spostrzegamy postacie zrozpaczone i w walce z boleścią ziemską wznoszące oczy do nieba; lecz w miarę jak grupy tych postaci oddalają się od ziemi, dramat się ucisza, jęki słabną, koloryt się rozjaśnia, i z ciemnych przepaści smutku, których głębokość odgadujemy, oko przenosi się z zachwyceniem, na melancholiczne półtony i weselne światło górnych sfer. Wówczas kiedy istoty będące jeszcze w walce z namiętnościami ziemi przeczuwają zaledwie wiekuiste szczęście, inne opromienione wiarą, odmłodzone łaską, płyną w światłości nadziem-

skie i wzrokiem dosięgają stolicy bożej. Z pogody twarzy odbijającej blask nieba i zlewającej się z lazurem, dorozumiewamy się że one słuchają z zachwyceniem muzyki Serafów i że ujrzały już zorzę Raju”.

Niemniej znakomitemi utworami religijnymi tego mistrza są: *Święta Monika natchniona*, *Ruth i Noemi*, *Jakób i Rebeka*, *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym*, *Chrystus niosący krzyż*, *Chrystus kuszony przez szatana*. W tych wszystkich dziełach widać wyblaskujący i rozjaśniający się coraz bardziej żywioł boski, a za nim poszukiwania nowego ideału Boga-Człowieka. Scheffer szukał przez całe życie tego nieuchwytnego typu i dosięgnął jego objawienia w *Ecce Homo* w Jezusie na górze. Pan Vitet, jeden z najznakomitszych znawców, tak się o tym obrazie wyraża: „Bądź cobądź, Ary-Scheffer ogromne odniósł zwycięstwo; jest to jedna z tych zdobyczy, która w dziedzinie sztuki nie mniej waży jak odkrycie nowej gwiazdy na niebieskim stropie. Szczęśliwe znalezienie nowego oblicza ideału, waży tyle, co odkrycie nowego świata”.

Jakkolwiek Ary-Scheffer oprócz zalet rysunku układu i wyrazu, których mu nikt nie odmawia, mógł być i był kolorystą, jak o tém świadczą znakomite portrety przez niego dokonane, w religijnych jednak utworach nie upędział się za kolorytem tak pożądanym za jego czasów, a uważając kolor skromny, spokojny, jakby mgłą przesłonięty, za najwłaściwszy do oddania przedmiotów świętych, trzymał go się statecznie przez całe życie; kiedy jednak blask uważał być potrzebnym do oddania swego przedmiotu, pędził stawał się posłusznym woli artysty, a dowodem tego nie tylko portrety i dwie figury *Występki* i *Cnota*, ale i ostatni przedśmiertny jego obraz *Ecce Homo*, gdzie obok oblicza, wymarzonego jakoby przez Braciszka Anielskiego, widzimy zda się modelowane przez Corregia ciało.

W dziełach zarówno Ary-Scheffera jak Owerbecka, znawcy mogą dostrzedz wiele niedoskonałości, zarzucać jednemu zbyt dużą skromność kolorytu, drugiemu zupełny jego brak, dzieła jednak obydwóch dowodzą, że po za urokiem kolorytu i abstrakcją linii, jest w sztuce

coś, co może żyć pożyczając od tych dwóch ostateczności tylko tyle, ile koniecznie potrzeba do wyrażenia materialnie myśli: tém coś jest uczucie. Uczucie czyli prawdziwe natchnienie sprawiło, że dzieła tych mistrzów żyć będą, chociaż czas niezblaganą ręką zatrze wszystko cokolwiek materialnie na podniesienie ich piękności wpływać może; że rozmnożone w sztychach niosą naukę, i pozwalają massom uczestniczyć w natchnieniu religijném mistrzów. Obadwa zwracając się do idei ogólnej, do jedności duchowej człowieka z Bogiem, otworzyli nową epokę sztuki i stworzyli nowe typy, które same jedne zdolne są zapewnić nieśmiertelność swym twórcom.

Po tém, cośmy tu powiedzieli, łatwo każdy pojmie, na jakich warunkach odbyć się może zwrot dzisiejszej sztuki religijnej ku średnim wiekom i ich przedstawicielom; łatwo każdy pojmie, że p. Cartier i cała szkoła katolicka myląc się w środkach, nie myli się w celu, uważając téż średnie wieki za żywe źródło mogące napoić łaknące wiary i religii dzisiejsze pokolenie. Tylko zwrotu tego nie należy brać, jak ona, materialnie lub naśladowniczo, bo naśladownictwo nie napoi pragnących, nie odtworzy nowój epoki. Braciszkanie Anielscy nie zjawiają się już na wołanie szkoły katolickiej, jak się nie zjawia Rafaele na wołanie zwolenników epoki Odrodzenia i zwolenników klassycyzmu. Dwa te stronnictwa, dopokąd tylko zwrócone głównie w przeszłość, od niej twórczego wpływu spodziewać się będą, nic nie zrobią dla postępu sztuki. Skarga na próżnię dzisiejszą, uwielbienie dla przeszłości, cześć dla téj lub owój epoki dziejowej, nie są w stanie zbudzić życia, bo życie to przyszłość: bo życie to nowość i nieskończoność.

Małe tylko ambicje mogą się zadowolić obietnicą zbliżenia się do Braciszka Anielskiego lub Rafaela; wielkiej ambicji trzeba szerszego pola, trzeba jój wiedzieć, że to co było, było wielkie, ale większém daleko to, czego jeszcze niema, co jest do zdobycia.

Hegel, z którego właśnie rzecz o rozdziale rzeczy duchowych od ziemskich, duszy od ciała zaczerpnęliśmy, wykazawszy stopniowy rozwój i stopniowe uduchowienia-

nie się sztuki i użycie coraz idealniejszego materiału, na mocy tegoż rozdziału i uznania podmiotowości w Bogu i człowieku, przychodzi do wniosku, który jakkolwiek niewypowiedziany wprost przez autora, wypowiada się całém rozumowaniem, że nieskończoność, która się w skutek tegoż rozdziału otworzyła, nie otworzyła się dla człowieka z ciałem i duszą, ale dla człowieka ducha, który dopóty tylko tworzył w granicach artystycznych, póki nie wyrósł po nad te granice, póki się nie wzniosł do pojęcia czystego, abstrakcyjnego. Hegel o przyszłości sztuki nie wspomina, jakby nie przypuszczał, że ona istnieć może; w jego dziele nie zaczerpniesz otuchy, nadziei, nie ujrzyś wskazówki na przyszłość: bo ten mistrz myśli, wpatrzony w przeszłość. Jego estetyka w umarłych ludziach nie zbudzi życia, jak to Paweł Richter pragnął dla swego kraju i czemu życie poświęcił, bo to system całkowity, wypełniony w sobie, skończony.

My na mocy tegoż samego rozdziału i uznania podmiotowości w Bogu i człowieku, śmiemy wróżyć sztuce nieskończoność, niewyczerpaną i nieśmiertelną twórczość. W moc tego rozdziału zdaniem naszym, oddzieliły się i wyróżniły od siebie epoki sztuki chrześcijańskiej: pierwsza, od chwili wyzwolenia się podmiotowości ludzkiej z zależności ciała, rozdzielona na dwie fazy: bizantyńską i średniowieczną; druga, od chwili wyzwolenia się podmiotowości ludzkiej z zależności idei boskiej (podmiotu bożego), epoka indywidualności z razu instynktownie jeszcze połączona z Bogiem, następnie swobodna i luźna; wreszcie epoka trzecia poczynająca się, epoka nawrotu człowieka do Boga, nawrotu dobrowolnego i z wiedzą.

Gdy więc pierwiastek wiedzy nieodzownym stał się dzisiaj dla wzrostu sztuki, trzeba, żeby nauka dopomagała temu wzrostowi, żeby badała rzecz wszechstronnie, ale, żeby to badanie nie tłumilo, ale rozwijało wiarę w przyszłość, żeby nie było poniżej rzeczywistości.

Owerbeck modli się życiem i dziełami, pod jego ręką wyrastają świeże, niepokalane, nieznane, niewidziane nigdy przedtém święte postacie, zjawia się nowe pojęcie sakramentów; Ary Scheffer maluje *Ecce Homo*, maluje *Skargi ziemi*, a krytycy sprzeczą się o to, na wzór jakiej

epoki kształcić nam się przynależy, a Niemcy idą za myślą Hegla i nie mogą zrzec się artyzmu, zrzec się sztuki, sztukę do wymagań abstrakcyjnej myśli naginają.

Krytyka w naszych czasach tak zaniemogła na duchu, że jeden z najznakomitszych znawców i krytyków Karol Blanc nie może znaleźć innego ocenienia dla rzeźby, tylko w porównaniu jej ze sztuką starożytną, dla dzieł pędzla większej zalety jak porównanie do Rafaela lub innych mistrzów Odrodzenia. Porównania ujemne, bo rzeźba chrześcijańska nigdy do wzorów starożytnych się nie zbliży, a chcąc się zbliżyć, upada i poniża się coraz bardziej, bo nie zwiąże się już rozerwana jedność, bo ciało i duch pozostaną na wieki wieków odrębnymi pierwiastkami, bo harmonia, do której wzdycha ludzkość, do której dążą Owerbeck i Scheffer, nie będzie nigdy zlaniem się, zjednoczeniem zupełnem ciała i ducha, jak to miało miejsce w starożytnym świecie. Nie odtworzy nikt ani Rafaela, ani Michała Anioła, ani Braciszka Anielskiego; bo Rafael i Michał Anioł, to indywidualności o sobie stojące, światło od nich bije: wolno nam się przy nich ogrzać i oświecić, tylko nam niepodobna zostać témże samém słońcem, tą samą gwiazdą, ale trzeba nam wyrabiać się w sobie, formować powoli, wysunąć z drogi mlecznej, i nową gwiazdą, nowém słońcem na horyzont ludzkości wypłynąć; a Braciszek Anielski, Orcagna, Memmi, Gaddi, to indywidualności w idei bożej zanurzone, myślą bożą wskrósł przesiąkłe: więc uczmy się od nich kochać Boga, więc ich widokiem zbudźmy przygłuszony pychę w duszy naszej żywioł boski; ale nie sądźmy, nie spodziewajmy się zostać odbiciem ich ducha, a tém bardziej niemi samemi, bo to nie byłoby postępem, ale upadkiem i ostatecznem nieszczęściem.

Dajmy raz pokój temu wywoływaniu cieniów, przestańmy żądać, aby wniebowzięci na ziemię wrócili; ale postarajmy się stać się godnymi zobaczenia ich kiedyś w królestwie niebieskiem. Postarajmy się o zwrot szybki do idei wiecznych, niezależnie w człowieku i świecie złożonych, o żywe źródło łaski i natchnienia z tamtąd płynące. Fra Angelico stanął na czele naszego artykułu, jak stanął rzeczywiście na czele dzisiejszej sztuki religij-

nój, jako natchnienie, jako światło, przy którego blasku rozezналиśmy obecny stan sztuki, jój potrzeby i cel.

Szczegóły zaczerpnięte z pisarzy niemieckich i francuzkich, zdania znakomitych znawców, jakoto p. Hegla, Vitet, K. Blanc i t. p. posłużyły nam do stwierdzenia przykładami, do sprawdzenia w rzeczywistości powziętój z góry myśli. Czujemy to dobrze, że potrzeby i konieczności zwrotu do idei bożej, warunkiem postępu sztuki na dziś będącój, dostatecznie nie wyjaśniliśmy; szło nam bowiem tutaj tylko o wykazanie stanowiska Owerbecka i Ary-Scheffera, o wyświecenie czém są ci mistrze i jak na nich patrzeć należy. Do myśli samój wrócimy jeszcze, bo wierzymy, że krytyka nietylko badać i sprawdzać minione już fakta, ale drogę na przyszłość wskazywać powinna, że jój tak jak sztuce wolno i przynależy być twórczą.

