





Hygiene 1885



INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 7  
Tel. 26-68-63

## LEONARDO DA VINCI

w świetle najnowszych publikacyj.

Saggio delle opere di Leonardo da Vinci (Milano, 1872). — Charles Ravaissou Mollien: Les manuscrits de Leonardo da Vinci (Paris, 1881 i 1883). — Heinrich Ludwig: Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus herausgegeben, übersetzt und erläutert in 3 Bänden (Wien, 1882). — Jean Paul Richter Ph. Dr.: The literary Works of L. d. Vinci compiled and edited from the original manuscripts in two volumes (London, 1883). — Grothe: Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph (Berlin, 1874). — Ferri: a) Leonardo da Vinci scienziato e filosofo (w nowej Antologii zeszyt z lutego 1873); b) Leonardo da Vinci e l'idea del mondo nella Rinascenza (tamże zeszyt lipcowy 1873); c) Leonardo da Vinci secondo Nuovi Documenti (tamże, 1883, 15 Ottobre).

Pomiędzy zasługami XIX stulecia jedną z najpiękniejszych jest wymierzenie sprawiedliwości ludziom wielkim, a przez epoki poprzednie należycie nie ocenionym. Gdy wiek XX wybije, a XIX stanie przed sądem historyi, aby zdać sprawę z swoich czynności dodatnich i ujemnych, to cały szereg tych postaci wskrzeszonych, — z krainy cieniów zaklęciem badacza wywołanych — wysunie się naprzód, błagając o pobłażliwość, a każda dorzuciwszy do szali po jednym kamyczku, na stronę zasług i czynów dodatnich ją prze-

chyli. Pośród nich, obok największych myślicieli wszystkich czasów, stanie najpotężniejszy „Odrodzenia“ przedstawiciel, twórca zatartej i zniszczonej już „Wieczerzy Pańskiej“ Leonardo da Vinci! — Przez współczesnych na sławie krzywdzonym on nie był; żywot jego, to jedno pasmo tryumfu i powodzenia. Ubiegali się o niego książęta i królowie, unosiły się nad nim kobiety, ubóstwiali go uczniowie, mówiono z zachwytem o jego towarzyskich zaletach; w sławnym turnieju artystycznym we Florencyi postawiono go na równi z potężnym Buonarottim, a gdy po długoletnich studyach i przygotowaniach „Wieczerza“ nareszcie ukończoną została, tłum ludzi z najdalszych stron kraju ciągnął do skromnego refektarza „*delle Grazie*,“ jak do miejsca słynącego cudami, pisze świadek naoczny. Dopiero pod koniec jego życia złowrogie znaki przyszłą zwiastują tragedję, opiekuńcze duchy opuszczają go zwolna. A gdy śmierć na obcej ziemi skleiła mu powieki, wówczas ręka tragicznego *fatum* tem śmielej targnęła się na owoce jego geniuszu, czem więcej oszczędzała go za życia. Inni myśliciele dostępują nieśmiertelności z chwilą zgonu, miejsce odpowiednie w hierarchii duchów zajmują odrazu; mijają wieki, przesuwną się pokolenia, a pamięć ich jak gwiazda stała na niebie, nigdy nie gaśnie.— Jego gwiazda, tak świetna za życia, blednie i maleje po śmierci nowemi zaćmioną światłami, — błądzi przez wieków parę wśród przestworów niebieskich i dziś dopiero, wraz z plejadą innych zapomnianych gwiazd, zwraca się znowu ku ziemi, jaśniejszym jeszcze niż za życia promieniejąc blaskiem. Nie zatarał się wprawdzie nigdy całkowicie ślad wszechstronnej mistrza działalności, pozostały utwory świadczące o niezrównanej potędze tego umysłu, ale to, co się nam dostało, w porównaniu z tem, co wyszło z pod jego ręki, wydaje się fragmentem, nakształt odgrzebanych szczątków wielkiego gmachu, olśniewającego niegdyś przedziwną harmonią linii i potęgą ogólnego pomysłu. I podobnie jak badacz starożytności postępuje wobec architektonicznych szczegółów zagrzebanej przed wiekami świątyni, uzupełniając świadectwem współczesnych, wprawą estetyczną, wyobraźnią własną i rysunkiem, szczytów nie dające się już odszukać, tak historyk Leonarda musi na podstawie pozostałych szczegółów, na

podstawie szkiców do dzieł zaginionych i za pomocą wniosków krytycznie uzasadnionych, złożyć całość pracy i zasług wielkiego mistrza.

Zadanie to nie łatwe, ale jako zadosyćuczynienie za igraszkę pracy tej przez los wyrządzoną, piękne i konieczne, a ze względu na plon, jaki przyniesie, wdzięczne i ponętne. Stojąc przed „Wieczera Pańska“ w niemy podziw, jak przed stu laty stał pokrewny mu duchem Goethe, rozumiemy, że dzieło to ściągało niegdyś tłumy wielbicieli, że kosztowało lata pracy i trudów, — dziś — ono już zniszczone splezle, zatarte, przemalowane, a jednak to mała zaledwie cząstka tego, co Leonardo wykonał. Gdzie reszta jego obrazów? Oprócz „Giocondy“, „Rodziny Świętej“ w Luwrze będącej, kilku głów, kilku drobnych obrazów, rozproszonych po różnych galeryach Europy, a przez znawców nieraz jeszcze w wątpliwość podawanych, nie nam nie pozostało. Że było ich więcej, są na to dowody i w notatkach Leonarda i w szkicach do nieznanym nam utworów. Słynny karton bitwy pod *Anghiari* zaginął ze szczerem; do niedawna zaś jeżeliśmy coś o nim wiedzieli, to tylko z kopii i z świadectwa współczesnych. Gorzej stokroć obszedł się los z utworami dłuta Leonarda, a czyli posąg Franciszka Sforzy uległ barbarzyńskiej ręce francuskich najeźdźców, czy też temu *fatum*, jakie dotknęło inne jego dzieła, krzywda wyrządzona Leonardowi pozostaje ta sama <sup>1)</sup>. Obecnie odkryto podobno w Medyolanie jedyny dotąd ślad dłuta mistrza: głowę księżnej d'Este — bez podpisu, ale za podpis starczy szczegół ornamentacyjny, który wyjaśniają botaniczne Leonarda teorye, dowód to wymowny, jak niepodobna, pisząc o nim, odłączyć uczonego od artysty <sup>2)</sup>. Przechodząc do pracy architektonicznej Leonarda, wynik jest jeszcze smutniejszy; śmiało możemy powiedzieć, że działalność jego w tym kierunku była dotąd nieznaną; najnowsze publikacye dostarczyły dopiero szkiców, pozwalających nam wyrobić sobie

1) Leonard de Vinci et la statue equestre de Francesco Sforza par Louis Courajod (Paris, 1879).

2) Conjectures à propos d'un buste en marbre de Bèatrice d'Este tegożsamego.

pogląd na styl architektoniczny Leonarda i wnosić, że budował zarówno gmachy świeckie, jak kościelne. Dlaczego jednak nie doszła nas o nich tradycya tak żywa i jasna, jak o pracach Brunelleschiego, Bramanta, Michała Anioła itp.? Pomówimy o tem na właściwem miejscu; tutaj zaznaczyliśmy znowu ciągłość tragicznego losu względem wszystkich owoców jego potężnej i wszechstronnej działalności. — Szczupłe ramy niniejszej rozprawy nie pozwalają nam opowiedzieć choćby w skróceniu historii Leonardowych rękopisów; jestto przedmiot, który w ostatnich czasach oddzielnym i gorliwym uległ badaniom. Dosyć, że cudem prawie dostały się do nas; już w kilkanaście lat po jego śmierci są one rozrzucone po świecie, w końcu XVIII stulecia przewozi je Napoleon z Medyolanu do Paryża, później znowu częściami do Włoch wracają, na początku XIX ulegają kradzieży i rozsprzedaniu, obecnie zaś niema ani jednego większego zbioru w Europie, któryby nie posiadał choć kilku stronnie charakterystycznego pisma Leonarda. Nie dziwne go zatem, że gdy w ten sposób manuskrypta jego rozproszone zostały, a żywa tradycya o jego badaniach naukowych zagasła, ślad tej umiejętnej pracy zatarał się zupełnie. — Wszelako są inne jeszcze przyczyny natary historycznej i ogólnej, które spowodowały, że w niepamięć poszły u potomnych zasługi wielkiego mistrza. Przypomnimy tylko w kilku słowach zwrot, jaki nastąpił w kierunku umysłowym Włoch po świetnych zdobyczach XV i XVI stulecia. Zwrot ten rozpoczyna się z chwilą reakcyi wywołanej reformacją. Nagle charakter pojęć się zmienia, dawna jasność myśli w ponurych rozplywa się cieniach. „*Die Lebensfreude*,” jak mówią Niemcy, ustępuje miejsca uczuciu grozy i religijnego przestrawu. Jak w odrodzeniu i w postępie, tak w tem zboczeniu pojęć inicjatywa wychodzi od sztuki; są jeszcze mistrze, żyje potężny Michał Anioł, ale i jego praca zmienia kierunek: zamiast proroków i Sybilli, zamiast historii stworzenia, maluje już same sceny pełne grozy, jak Sąd ostateczny lub Ukrzyżowanie ś. Piotra. Kwitnie jeszcze podobna do zielonej oazy szkoła wenecka, ale styl *barocco* rozszerza się i wzmaga, pierwotna zaciera się harmonia, i sztuka szybkim krokiem zmierza do zupełnego rozstroju. Zwolennikom nowej „manie-

ry“ prostota mistrzów XV stulecia nie mogła przypaść do smaku; nie dziwnego zatem, że w ciągu XVII w. coraz rzadziej spotykamy się z nazwiskiem Leonarda jako artysty. Dwie najdawniejsze jego biografie przez Vasarego i Lomazza pochodzą z XVI w. Z tych druga opiera się przeważnie na opowiadaniach Melziego, nieodstępного ucznia Leonarda i świadka jego śmierci. Trzecia z rzędu biografia niewiadomego autora, świeżo odkryta i w „*Archivo storico*,” przez Milanesi’ego wydana, jest również z XVI stulecia. Odtąd nastaje milczenie i w całej literaturze włoskiej aż pod koniec XVIII wieku niema już ani jednej pracy Leonardowi poświęconej. Wślad za sztuką postępuje umiejętność; później powołana do życia, dłużej zachowuje siły i żywotność; jeszcze na początku XVII stulecia kilka potężnych osobistości doprowadza ją do wysokiego rozkwitu. W rozwoju tym punktem kulminacyjnym są badania i odkrycia Galileusza; potem zaczyna się stopniowy upadek. Słusznie powiada Libri, że do końca XVI wieku Włosi postępują na polu umiejętności o własnych siłach, rzadko zzewnątrz doznając pomocy; ale odtąd położenie się zmienia i nie masz już w Europie narodu, któryby idąc za daną przez nich pobudką, najrozmaitszych nauk nie uprawiał i nie przyczynił się według sił i możliwości do budowy nowożytnego gmachu wiedzy ludzkiej. Niedziw zatem, że gdy Włochy upadają, gdy sława największych geniuszów u nich samych w XVII wieku się zaciera, że wówczas inny naród potężny i wolny obejmuje ster nad ruchem naukowym i filozoficznym tej nowej w dziejach epoki. Jestto fakt, na który w historii nauk do tego czasu nie dosyć zwracano uwagi, że rozszerzenie się, na kontynencie wpływu politycznego i umysłowego Anglii, było jedną z głównych przyczyn zapomnienia o zasługach myślicieli włoskich około rozwoju nowożytnej umiejętności i filozofii. Zapomniano, że o lat kilkanaście przed Bakonem a więc niezależnie od wpływu Anglii, Galileusz posługiwał się już w fizyce i w spekulacji nową metodą; że we Włoszech, a nie gdzieindziej rozwinęły się nauki matematyczne i przyrodnicze, a obok nich społeczne i polityczne; zapomniano tem bardziej o poprzednikach Galileusza, więc i o najoryginalniejszym, najbardziej nowożytnym, a jednak najstar-

szym z nich wszystkich: mistrzu Leonardzie da Vinci. Natomiast uznano za twórcę nowej metody i nowej spekulacji Bakona, a równocześnie rzucono się z zapalem do czytania i tłómaczenia dzieł Newtona, zaczęto naśladować angielskich poetów i powieściopisarzy, nadewszystko zaś przyswojono sobie poglądy angielskich deistów. Dopiero gdy ten ruch umysłowy rozszerzył się po za granicami Anglii, gdy zapanował we Francyi i z wolna sąsiednim udzielił się narodom, zaczęli Włosi budzić się także z uspienia. Kilka sere szlachetniejszych uderzyło silniej na odgłos nowych idei; kilkanaście umysłów ciekawszych zajęło się badaniami Newtona, poglądami deistów angielskich lub encyklopedystów francuskich; pojawiły się pisma mające na celu obeznanie społeczeństwa włoskiego z przewrotem, jaki się w Europie z dniem każdym rozszerzał i wzmagał. Obok tego pod względem politycznym także szczęśliwsze dla Włoch zawitały czasy. Zaczęli się mnożyć ludzie dobrej woli i zaenych dążeń, usiłujący przeistoczyć i uszlachetnić stosunki społeczne za pomocą nowych poglądów i zasad naukowych. To też ci wielu ekonomiści i reformatorowie, jak Algarotti, Filangieri, Verri, są równocześnie także znakomitymi znawcami badań przyrodniczych i filozoficznych teoryj. Wraz z poczuciem odradzającej się energii i siły żywotnej powróciła duma narodowa, odezwała się pamięć wielkich czynów i niepospolitych zasług w dziejach oświaty, — pomyślano, aby wydobyć z zapomnienia nazwiska przodków, owe nazwiska tak godne czci i uwielbienia. W tymto właśnie czasie ukazały się pierwsze wydania włoskie rękopisów Leonarda, te bowiem, które były drukowane w r. 1637, wydał w Paryżu Francuz Dufresne, a publikacya jego przeszła, o ile nam wiadomo, bez rozgłosu. Najpierwsze wydawnictwo włoskie, Leonarda dotyczące, pojawiło się w Neapolu r. 1733 podówczas w jednym z głównych siedlisk umysłowego we Włoszech ruchu. Obejmowało ono traktat o malarstwie w tejsamej osnowie, co wydanie paryskie Dufresna. Następne wyszło w Bolonii r. 1786, a trzecie niezależnie od tamtych we Florencyi roku 1792 z następującym tytułem: *„Traktat o malarstwie, sprowadzony do jego rzeczywistej osnowy, według kopii własnoręcznej Stefana della Bella,*



z figurami przez tegoż odrysowanemi.“ Istniał zatem podwójny rękopis traktatu, żaden jednak nie był oryginalnym, czego dowodem, że wkrótce odkryto w Watykanie egzemplarz trzeci, a najobszerniejszy ze wszystkich, bo zawierający 912 rozdziałów, podczas gdy w poprzednich liczba ich dochodzi do 365. Wydał go w Rzymie w r. 1817 G. Manzi. Jestto także kopia, ale najdawniejsza i bezpośrednia, o czem świadczy wynaleziony obecnie przez Richtera oryginał najbardziej rozpowszechnionych części traktatu. W roku 1796 nastąpiło znane przewiezienie manuskryptów Leonarda<sup>1)</sup>. Pomimo wielkich trudności, na jakie skutkiem tego badania nad Leonardem napotkać musiały, Włosi nie przestają nim się zajmować. Rozumieją coraz lepiej, że Leonardo jest nie tylko artystą, ale przede wszystkim uczonym, a najwymowniejszym tego zwrotu wyrazem jest znakomita rozprawa Venturego w r. 1797, na podstawie oryginalnych studyów w Paryżu napisana; jak wielkie praca ta w swoim czasie wywołała wrażenie, dowodem, że Whewell po przeczytaniu jej przerobił cały rozdział swojej „Historii nauk indukcyjnych.“ Jestto rzecz niedokończona, rodzaj wstępu do wielkiego dzieła, ma jednak tę zasługę, że wywołała cały szereg badań w tysamym przedmiocie. Z Włochów najsuwniej, ale tylko pod względem biograficznym, poświęcił się Leonardowi Amoretti<sup>2)</sup>. — Równocześnie uczeni innych narodów, a zwłaszcza Niemcy, zwrócili na niego uwagę; z jednej strony powodowała nimi rozbudzona przez Venturego ciekawość, z drugiej dokonany w estetyce przewrót podniecał ich do czci i uznania dla artysty, którego Winkelman postawił na równi ze starożytnymi mistrzami, którego Goethe za najgłębszego z malarzy „Odrodzenia“ uważał. — Nie jesteśmy w możności wymienienia wszystkich prac przez Anglików i Niemców w tym kierunku podjętych, przyпомнимy

<sup>1)</sup> Historii tego rozproszenia szukaj w rozprawie Jordana: „O powstaniu i celu traktatu o malarstwie,“ tudzież u Ravaissona: „Les Manuscrits d. L. d. V. Tom I, i u Ludwiga Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei, III. Bd. Vorbemerk.

<sup>2)</sup> Amoretti opiera się głównie na spisanych, ale nie drukowanych badaniach Oltrecchi'ego.

tylko, że najgłębiej z ówczesnych myślicieli ocenił Leonarda Humbold, powiadając o nim, że „pierwszy wszedł na drogę prowadzącą do połączenia wszystkich naszych zmysłowych poglądów w jedno pojęcie natury.“ — W r. 1824 pojawiła się pierwsza próba krytycznego opracowania rękopisów przez Böhma, a w r. 1828 ogłoszono drukiem p. t.: *De moto e misura dell' acqua* (Libri VIII) hydrauliczne Leonarda teorye<sup>1)</sup>; następnie w roku 1840 przedsięwziął Libri odczytanie paryskich manuskryptów, znaczną ich zaś część przywłaszczywszy sobie, odstąpił ich lordowi Ashburnham, z którego zbiorów dopiero przez Richtera na jaw wydobyte i wydane zostały. Libri jest pierwszym, który usiłuje skreślić charakter tej potężnej postaci, stara się wynaleźć myśl przewodnią jego działalności i wyjaśnić jego naukową metodę. Wszelako i ta praca nie odpowiada założeniu; zresztą Libri jakkolwiek podówczas najlepszy znawca Leonarda, czytał tylko rękopisy paryskie. To nam także tłómaczy sprzeczności i jednostronności wszystkich w ogóle dotychczasowych sądów o Leonardzie. Każdy co się nim zajmował, znając tylko pewną część pozostałej po nim spuścizny, sądził go przeważnie ze stanowiska subiektywnego, uwydatniając w nim te szczegóły, które potwierdzały lub lub popierały osobiste piszącego przywidzenia. Tym sposobem uważali go jedni za skeptyka, drudzy za epikurejczyka i ateistę. Najpopularniejszą, ale też pełną podań mitycznych była książka Arsena Houssaye, mniej znaną, ale znacznie większej wartości rozprawka margr. Campori, ogłoszona w *Gazette des Beaux Arts*; inne zaś prace, jak Taina, Charles Clement itd., dotyczyły tylko pośrednio Leonarda.

Rok 1872 rozpoczyna nową seryę poważnych studyów

<sup>1)</sup> Istniał w pałacu Barberinich w Rzymie manuskrypt, w którym jakiś nieznaną kopista zgromadził poglądy Leonarda na prawa ruchu wody; ten to właśnie tekst wydano w Bolognii w tomie X w zbiorze autorów, którzy o hydraulicce pisali. Najważniejsze prace o zasługach Leonarda na polu hydrauliki są: Lombardini'ego, dell'origine e del progresso della scienza idraulica itd. i Cialdi'ego. L. d. V. fondatore della dottrina sul moto ondoso del mare (Il politecnico 1873).

nad Leonardem da Vinci. — Gustaw Uzzieli, który już w r. 1869 umieścił był w *Giornale botanico* ciekawy artykuł O botanicznych badaniach mistrza, ogłosił w 1872 r. wynik swoich poszukiwań nad jego pochodzeniem i stosunkami rodzinnymi; ze względów biograficznych rzecz to cenna i bardzo sumiennie opracowana. Równocześnie ukazała się w Lipsku rozprawa habilitacyjna Jordana: „*Untersuchungen über das Mahlerbuch d. L. d. Vinci*,” w której autor stara się oznaczyć czas powstania traktatu o malarstwie, przeprowadzić krytyczne zestawienie rozmaitych tekstów i odzyskać pierwotny podział przedmiotu. Tymczasem we Włoszech cześć dla Leonarda wzmagala się z dniem każdym. Skutkiem uchwały powziętej na posiedzeniu kongresu artystycznego w Parmie r. 1870, rząd włoski poruczył akademii medyolańskiej wydanie najważniejszych ustępów i rysunków zawartych w rękopisach Leonarda, objaśnienie takowych odpowiedniami uwagami i zestawienie ich w ten sposób, aby ułożył się z nich obraz wszechstronnej działalności wielkiego artysty. W skład komisji, mającej zająć się wykonaniem tego zadania, weszło kilku znakomitych uczonych i znawców sztuki. Panu Mongeri powierzono część biograficzną, podczas gdy prof. Govi zajął się stroną literacką i umiejętną. Boito podjął się ocenienia prac artystycznych, Colombo objaśnienia rysunków na 24 tablicach fotolitograficznych, w publikacji tej zamieszczonych. W ciągu lat dwóch komisya ukończyła swoje zadanie, i gdy w r. 1872 kongres artystyczny zebrał się w Medyolanie, przedstawiła mu, jako rezultat swej pracy i zabiegów, dzieło zbiorowe, wydane *in folio*, a zaopatrzone skromnym tytułem: „*Szkie utworów Leonarda da Vinci*,” *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci*. Wyczerpująco i krytycznie uzasadnionego obrazu działalności mistrza spodziewalibyśmy się po nim napróżno, choćby dlatego, że opiera się niemal wyłącznie na rękopisach medyolańskich. Jestto wszelako pierwsza publikacya, w której wszystkie strony tej działalności są dotknięte i potęga Leonardowego geniuszu „szkicowo,” jak opiewa sam tytuł, ale jasno i prawdziwie zarysowana. Te niezaprzeczone zalety byłyby z niej uczyniły najpopularniejszą z prac o Leo-

nardzie, gdyby rozpowszechnieniu jej nie była stała na zawadzie wysokość ceny i szczupła liczba odbitych egzemplarzy. Jednakże przypominamy sobie jeszcze, jak żywe obudziła zajęcie w kole wielbicieli nieśmiertelnego artysty; następnego roku wywołała ona dwie ciekawe i pełne entuzjazmu rozprawy prof. Ferri'ego w „Nowej Antologii,” z której pierwsza drukowana w lutym r. 1873, nosi tytuł: *Leonardo da Vinci scienziato e filosofo*, druga w zeszycie lipcowym: *Leonardo da Vinci e l'idea del mondo nella Rinascenza*. Posługując się szczegółami, zebranymi w medyolańskim „Saggio,” prof. Ferri usiłował odnaleźć myśl przewodnią i filozoficzną wszystkich badań i utworów Leonarda, zestawiając takowe z dążnościami epoki „Odrodzenia.” Sąto prace syntetyczne, żywo i pięknie napisane, ale wymagające kontroli i szczegółowego dopełnienia. Z tego zadania wywiązał się poniekąd Dr. Grothe w rozprawie, ogłoszonej w Berlinie w r. 1874, p. t.: *Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph*. Jemu zarzucilibyśmy znowu, że popadł w drugą ostateczność i działalność mistrza przedstawił zbyt wyłącznie ze stanowiska mechaniczno-inżynierskiego. Zresztą o dokładnem ocenieniu Leonarda wówczas dopiero może być mowa, gdy wszystkie jego rękopisy odczytane i wydane zostaną. — Potrzebę takiej publikacji zrozumiano równocześnie w Niemczech, we Francyi i w Anglii. Pan Ravaisson zajął się odczytaniem, przetłómaczeniem i reprodukcją manuskryptów paryskich, podczas gdy Henryk Ludwig, malarz i fizyolog zarazem, zabrał się do uporządkowania i przełożenia na język niemiecki (z dołączeniem tekstu włoskiego) Traktatu o malarstwie według watykańskiego Kodeksu. Pierwszy tom publikacji p. Ravaisson ukazał się w r. 1881 pod tytułem: *Les manuscrits de Leonard da Vinci*; zawiera on rękopis „A” de la bibliothèque de l'Institut publié en fac simile (procédé Arosa), szczegóły to przeważnie fizyczne, hydrauliczne i optyczne, jakkolwiek zdarzają się i takie, które odnoszą się do sztuki, wiadomo bowiem, że Leonard oddawał się równocześnie najróżnorodniejszym badaniom. W dwa lata później wyszedł już drugi tom tego wspaniałego wydawnictwa, obejmujący manuskrypta B, D, z pomiędzy nich ostatni poświęcony wyłącznie optyce, tworzy najbardziej skończoną

w sobie całość<sup>1)</sup>. Praca Henryka Ludwiga pojawiła się w Wiedniu w r. 1882 w trzech tomach, zaopatrzonych w liczne objaśnienia i dopiski, które wraz z ogólnymi uwagami nad kierunkiem artystycznym Leonarda na tle epoki „Odrodzenia“ umieszczone zostały w tomie III. — Tymczasem Anglia, nie dająca się nigdy wyprzedzić innym narodom w kosztownych i mozolnych wydawnictwach, przygotowała wielbicielom mistrza wspaniałą niespodziankę. Podjął się jej J. P. Richter, autor malej w r. 1880 ogłoszonej o Leonardzie książeczki. Jakoż w roku 1883 wydał w dwóch wielkich i ozdobnych tomach poświęconych: „to her most gracious Majesty the Queen,“ jako owoc swej pracy dzieło pod tytułem: *The literary works of L. da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts*. Powodem do tej publikacyi było odnalezienie w zbiorach Lorda Ashburnham jednej z najbardziej rozpowszechnionych części traktatu. Zachełony, jak powiada Richter, odkryciem tego ważnego fragmentu, mając już klucz do zagadki, dotyczącej pochodzenia kopij innych części traktatu<sup>2)</sup>, oddał się dalszym poszukiwaniom, a nie poprzestając na zbiorach angielskich, przejrzał wszystkie rozrzucone po świecie rękopisy i szkice Leonarda. W pracy tej doznał gorliwego poparcia tak ze strony angielskich, jak zagranicznych uczonych; pomijając innych, wspomniemy tylko o znakomitych uwagach p. Geymüllera nad architektoniczną

<sup>1)</sup> Pierwszy tom wydawnictwa p. Ravaisson wywołał, oprócz kilku pomniejszych recenzyj, dwa poważne artykuły, jeden p. M. G. Seailles w *Revue politique littéraire* Nr. 20 1881; drugi p. Ch. Lévêque w *Journal des Savants*. Lipiec 1882.

<sup>2)</sup> Z porównania odkrytego tekstu oryginalnego z kopijami, wynika dwojaki rodzaj urywków przez Richtera przytaczanych: a) Jedne już znane i powtarzające się w kopijach, mianowicie najliczniej w watykańskim kodeksie. b) Drugie nieznanne, które kopista opuszczał bądź przez nieuwagę, bądź z umysłu. Zdarza się czasem, że kopista nie wyrzuca całego ustępu, ale go skraca stosownie do swojego zapamiętania w ten sposób, np. jest opis bitwy w kodeksie watykańskim tylko częścią tego, który odkrył Richter w zbiorach lorda Ashburnham, opis potopu zaś, należący do zbiorów w Windsor, jest całkiem pominięty w kopijach.

działalnością Leonarda. — Dzieło Richtera, jak sam tytuł wskazuje, jest kompilacją, wyciągiem ustępów, które wydały się autorowi najważniejszymi; wobec niego zatem ani traktat Ludwiga, a tem mniej publikacja Ravaissona na wartości nie straci.

W jednym z numerów zeszłorocznych *Repertorium für Kunstwissenschaft*, znany krytyk niemiecki Eitelberger zarzuca Richterowi, że nie ułatwił zaznajomienia się z pracami literackimi Leonarda, i że opracowanie tekstów nie jest dosyć systematycznym i przejrzystym, pomimo indeksu i objaśnień, jakich dostarcza. Co do nas, korzystniejsze pod tym względem odnieśliśmy wrażenie, a jeżeli się nam jaka nasunęła uwaga, to raczej ta, że dzieło Richtera przedstawia nam mistrza jako naturalistę, astronoma, jeografa, architekta, pisarza-artystę i filozofa, ale pozostawia w cieniu fizyka, jeometrę, mechanika, hydraulika. Mimo to jednak praca ta odznacza się zaletami tak znakomitemi, że śmiało zaliczyć ją można do rzędu najważniejszych wydań w dziedzinie tegoczesnych, Już sam fakt, że opiera się na samych oryginalnych rękopisach, wysokie nadaje jej znaczenie. Obok tego zawdzięczamy jej mnóstwo ustępów nigdzie przedtem niedrukowanych, jak szczegóły odnoszące się do architektury, anatomii porównawczej, fizjologii, jak ostatnie trzy rozdziały zawierające pełno wskazówek, które przyszlemu historykowi Leonarda ułatwią charakterystykę tej wyjątkowej natury. Takim jest zbiór bajek i przepowiedni, listów, notatek z podróży, a wreszcie filozoficznych i estetycznych poglądów. Najciekawszą jednak stroną tej publikacji, to szkice i rysunki, przeważnie sposobem heliograficznym odbite, a dotąd rozproszone i w znacznej części nieznanne. Między temi znowu na szczególną uwagę zasługują szkice do „Wieczerzy“, inne do słynnego kartonu bitwy pod Anghiari, do posągu Francesca Sforzy — typy wzięte z natury, karykatury genialne, jakich wiele wyszło z pod ręki mistrza. — Nie będziemy się rozwodzili dłużej nad doniosłością tych ostatnich wydań. Jeszcze dwa najważniejsze z nich, jak Ravaissona i Richtera, ogłoszonymi nie były, gdy prof. Thausing na wieść o nich powtarzał za Eitelbergerem te słowa: „W roku bieżącym święci Leonardo na polu literatury

swoje duchowe zmartwychwstanie“<sup>1)</sup>. I w istocie nie ujmując zasługi dawniejszym i sumiennym biografom, jakimi są: Venturi i Libri, przyznać jednak musimy, że może najgłębiej ocenili dotąd Leonarda wiecy niemieccy krytycy i myśliciele. Ludzie tej miary i tego zakroju, co Goethe i Humboldt, pierwsi mu pokłon oddali, w tym mędrca-artyste swego duchowego antenata wielbiąc i uznając. Skorzy zawsze do przywłaszczenia sobie wszystkich cywilizacyjnych zasług, gotowi w każdej chwili przyznać się do pokrewieństwa z geniuszami obcych narodowości, motywują Niemcy dosyć zręcznie tę swoją dla rywala M. Aniola sympatyę. Dwojaki typ artystyczny, mówi p. Thausing, wydała piękna ziemia Toskańska. Jeden o muskularnych i barczystych kształtach, silnie występujących kościach, o wydatnem czole w Michale Aniele ma swego najwybitniejszego przedstawiciela. Drugi, o ściągłej twarzy, lekko łukowatym nosie, nie wielkiem stosunkowo czole, odzwierciedla się w Dancie i Leonardzie da Vinci. Ażali pierwszy — pyta nieśmiało p. Thausing — nie sięga etruskiej, a drugi lombardzkiej rasy? Przenosząc tę hipotezę w sferę ducha, możeby nam ona wyjaśniła zagadkową Leonarda naturę, to przedziwne zespolenie najsprzeczniejszych zdolności: geniuszu artystycznego, daru intuicyi, łatwości w przyswajaniu sobie najwszechstronniejszych pojęć romańskiej wrodzone rasy, obok głębokości filozoficznej i drobiazgowości naukowej iście germańskiej! — Nigdzie też nie liczy Leonardo tylu wielbicieli, jak w Niemczech i w Anglii. U nas, prócz tłumaczenia rozprawy o malarstwie przez Gersona i to według najkrótszego tekstu, jednej dopiero, jeśli nie zawodzi nas pamięć, doczekał się pracy. Jest nim artykuł p. Kucharzewskiego, drukowany w *Ateneum* w zeszłym roku. Oparty przeważnie na pracach Venturego, Libriego, Lombardiniego i Grothego, przedstawia on dla całkiem nieobeznanych z tym przedmiotem czytelników pouczający obraz, tak artystycznej, jak umiętnej działalności Leonarda. Zarzucilibyśmy mu jednak, że zbyt niewolniczo trzyma się wskazówek Arsena *Housaye*, które nieraz na całkiem mylnych i urojonych spoczy-

<sup>1)</sup> (Feuilleton d. *N. Fr. Presse* v. 14. Januar 1882).

wają podstawach. — Zaznajomieni z najnowszemi źródłami, które widocznie p. Kucharzewskiemu były całkiem nieznane, pragniemy podać publiczności polskiej dokładniejszy w szczególach wizerunek męża, wielbionego we Włoszech pod nazwą: „*Il divino*“ — „*l'uomo unico!*“

## I.

Szczegóły zebrane przez J. P. Riehtera i badania Uzziellego <sup>1)</sup>, prof. Govi <sup>2)</sup>, panów: Calvi, <sup>3)</sup> Milanesi <sup>4)</sup>, Courajod <sup>5)</sup>, nie obalily wprawdzie dawniejszych biografij Leonarda, ale je w znacznej części uzupełniły i sprostowały. Wyjaśniły nam one fakta dotąd wątpliwe, usunęły sprzeczności, oddzieliły prawdę od fałszu, i odbudowały życie Leonarda niemal z roku na rok. A przecież gdy zapoznani już z pracą mistrza i świadomi jej doniosłości, chcemy wiedzieć jak się przedstawiał w społecznym, jakie były jego fizyczne i towarzyskie zalety, jaki sposób życia i zabawy, wówczas odrzuciwszy na bok krytyczne wywody nowożytnych badaczy, z upodobaniem zwracamy się ku najdawniejszemu ze wszystkich jego biografów i w Vasarim odnajdujemy tę postać majestatyczną i szlachetną, tak słusznie i sprawiedliwie przez współczesnych wielbioną. Pod tym względem, pomimo wielu niedokładności, praca Vasarego jest nieprześcignioną, a portret jego, skreślony ręką, godzien stanąć obok tego, który wyszedł z pod pędzla samego mistrza i zdobi galerję florencką. Dopiero kto oba te pozna portrety, temu przedstawi się postać Leonarda w należytych blasku, przed-

<sup>1)</sup> Ricerche intorno a L. da Vinci.

<sup>2)</sup> „Saggio“ medyolańskie i Memorie intorno a L. d. Vin. e suoi manoscritti nel „Buonarotti“ z r. 1873—1874.

<sup>3)</sup> Notizie dei principali professori di belle Arti che fiorivano in Milano — parte 3 L. d. V. 1869.

<sup>4)</sup> Życie Leonarda przez bezimiennego autora w „Archivo storico“ — porównaj artykuł Ferriego w Now. Antol. 1883 Paźdz. — oraz komentarze do 4-go tomu delle Opere di Giorgio Vasari (Firenze, 1880).

<sup>5)</sup> Patrz w wstępie o pracach tegoż autora.



stawi mu się jako symbol geniuszu „Odrodzenia“ łączącego piękność klasyczną z wyrazem duszy chrześcijańskiej, świadomej swojej godności i celu.

W przedmowie do życia Michała Anioła, powiada Vasari, że Toskańska ziemia wycisnęła właściwą sobie harmonijną cechę na umysłach znakomitych swych synów. Z Toskanii, rzeczywiście, pochodzą te wyborowe natury myślicieli i artystów o najwszechstronniejszych zdolnościach i umysłowych władzach, jak Dante, Macchiavelli, Galileusz, Leonardo da Vinci, Michał Anioł i tylu innych. Miejsce rodzinne Leonarda, za staraniem Uzziellego odrysowane, jest typem toskańskiej kampanii; wśród wieńca falistych pochyłości Monte Albano z jednej, a podnóża Apenninów z drugiej strony, wznoszą się ruiny zamczyska „Castello di Vinci“ na wzgórzu okrytém bujną i barwy pełną vegetacją; wokół ruin rozłożyło się miasteczko „il borgo di Vinci“, które już za życia mistrza istniało. Jest w tym krajobrazie jakaś głęboka rytmiczność, oddziaływująca zjawieniem na rozwój władz umysłowych. Tam upłynęły dziecinne lata Leonarda. Bujając swobodnie po tych wzgórzach i lasach, słuchał tajemniczych głosów natury, przyswajał sobie jej rozliczne kształty, śledził jej zjawiska, i wyrabiał sobie tę samodzielność sądu, jaka go odznaczała później we wszystkim.

Zamek di Vinci <sup>1)</sup>, jak dowiodły badania Uzziellego, nie należał do rodziny Leonarda. Legenda historyczna otoczyła tak grób, jak kolebkę jego przesadnią aureolą świetności; zdawało się pierwotnym biografom, że ta natura arystokratyczna i wykwiwna, musiała wyrósć i wykształcić się wśród równie arystokratycznego otoczenia. Tymczasem nie w książęcej siedzibie, nie na szczycie, ale u stóp wzgórza, w skromnym, mieszczańskim domku urodził się Leonardo. Dziadek, „ser Antonio“ posiadał w miasteczku Vinci domek, w którym r. 1469 życia dokonał; wkrótce potem „ser Piero“

<sup>1)</sup> Nazwisko da lub di Vinci, spotyka się często w dziejach Toskanii, i oznacza pochodzenie miejscowe nie zaś wspólność rodową; między innymi odznaczył się XIII st. niejaki Lippo di Vinci, gonfalonier florencki, nie mający żadnej z rodziną Leonarda styczności. Zamek Vinci był już zupełnie opustoszałym za życia mistrza.

syn jego, a Leonarda ojciec — nabył w Anchiano, w pobliżu Vinci, dwa domy i kawał gruntu. Tyle wiemy o posiadłościach dziadka i ojca. Co się zaś tyczy urodzenia Leonarda, to rok wskazanym jest dokładnie w księdze podatkowej (Catasto) z r. 1457 przez samego ser Antonia w następujących słowach: „Lionardo syn tak zwanego ser Piero, nie „legalny, urodzony z tegoż i „della Chateria“ obecnie donna „d'Acchatabriga, żona Piero del Vaceha z Vinci, ma lat 5“<sup>1)</sup>. Odślonił się nam zatem nietylko rok urodzenia 1452, ale i nazwisko jego matki; — może po niej w braku pieniędzy odziedziczył tę piękność i gracyę, którą wysławia Vasari.

Prof. Ferri (Nuova Antol. Febbraio 1873) dzieli żywot Leonarda na pięć wyraźnych okresów: Pierwszy z nich przygotowywał i najmniej przez dawniejszych biografów wyjaśniony, obejmuje lata dziecinne i pobyt we Florencyi od r. 1452—1483; drugi upływa przeważnie w Medyolanie i kończy się r. 1499 z upadkiem Sforzów; w trzecim wykonywał Leonardo słynne roboty inżynierskie w Umbrii, Romanii, Emilii, jako inżynier Cesara Borgii, a powołany wraz z Michałem Aniołem w celu przyozdobienia sali obrad florenckich, tworzył jedno z swych arcydzieł: karton przedstawiający bitwę pod Anghiari (1500—1507). Czwarty okres obejmuje drugi pobyt w Medyolanie, w charakterze nadwornego malarza Ludwika XII, oraz częste podróże do Parmy, Florencyi, wreszcie bytność w Rzymie (1507—1515); w piątym opuszcza Włochy i towarzyszy Franciszkowi I. do Francyi, gdzie w St. Cloux r. 1519 umiera, nie na rękach króla, jak utrzymuje Vasari, a za nim powtarza Houssaye, ale w objęciach wernego ucznia Melziego, jak dowodzi Lomazzo, opierając się na świadectwie tegoż Melziego.<sup>2)</sup>

W okresie pierwszym kształtują się i rozwijają zdolności przyszłego mędrca-artysty. Epokę tę dotychczas najwątpliwszą wyjaśniły nieco ostatnie badania Uzziellego, —

<sup>1)</sup> Uzzielli: Ricerche intorno a L. d. V. str. 57.

<sup>2)</sup> Melzi opowiadał Lomazzemu jak gorzko miał zapłakać Franciszek na wieść o śmierci wielkiego malarza: Ch'in Milan mentra che visse — la cena pinse — Ch'ogni altra opera avanza!

zebrane przez Richtera rękopisy (Tom II, roz. XVI), wreszcie wydany przez Milaneseiego dokument z XVI stulecia. Przedewszystkiem dowiodły one, że Leonardo przybył do Florencyi o wiele wcześniej niż dotąd sądzono; ojciec jego bowiem, jako notaryusz rzeczypospolitej Florenckiej, mieszkał przeważną część roku we Florencyi, a z nim zapewne i Leonardo. Wstępując zatem do pracowni mistrza Verrocchia około r. 1470, znalazł się wśród znanych mu stosunków towarzyskich i społecznych, a życie umysłowe tej Medyceuszów stolicy obcemu mu być nie mogło.

Była to chwila największego rozkwitu humanizmu. Na dworze Cosma — tak jak później na dworze Lorenza — roily się tłumy uczonych i filozofów; słyęła założona przez Cosma z pomocą Ficinusa akademia platońska; w domach prywatnych nawet, jak zamożnego Franciszka Bandini, odbywały się naukowe rozprawy, a wśród kampanii florenckiej filozoficzne wycieczki. Atmosfera wiedzy i poezyi otaczała miasto. Czytając opisy tych umysłowych biesiad w listach Ficinusa, lub w „Disputationes Camaldulenses Landinięgo, zapytujemy się, czy rzeczywistość mogła być tak urocą, czy to nie jest raczej urywek jakiej fantastycznej „nowelli“ w rodzaju powieści Boccaccia? Nie były to pedantyczne wykłady, lecz ożywione i wykwintne rozmowy, w których swoboda zdania pozostawioną była każdemu. Rozmowę przeplatały żarty, wesola uczta, śpiew, gra na cytrze i lutni; „uczeni leżeli pod cieniem wyniosłych platanów, w pobliżu słycać było szmer „strumieni, przed oczami roztaczał się malowniczy krajobraz, „w głębi połyskiwała błękitna morza powierzchnia“ <sup>1)</sup> W tem poetycznym otoczeniu, rozprawiano o pojęciu najwyższego dobra, o szczęściu, o miłości, według Platona. Tam Castiglione, Bembo, Landini i sam Lorenzo, układali w myśli utwory, które dziś jeszcze z prawdziwym czytamy podziwem. Cokolwiekby i słusznie tym niezwykłym zarzucano czasem: rozwiozłość obyczajów, okrucieństwo książąt, przebiegłość dworzanów, tego im nikt nie odbierze uroku i nikt tej świetnej nie zerze z nich barwy.

---

<sup>1)</sup> Porównaj Hettnera: *Italienische Studien — Das Wiederaufleben des Platonismus.*

Czy Leonardo brał udział w tych lub tym podobnych wycieczkach i filozoficznych dyskusjach, na to nie posiadamy dowodów, ale wykryte ostatniemi czasy szczegóły, upoważniają nas do mniemania, że na dworze Lorenza przebywał, a humanistów i dzieła ich znał wybornie. Vasari, wyliczając w biografii Torrigiana artystów w młodości przez Medyceusza protegowanych i goszczonych, nie wymienia weale Vinciego; również w pracy jemu wyłącznie poświęconej, nie wspomina o stosunkach jego z dworem florenckim, a z tego co mówi, możnaby wnosić, że Lorenzo nie poznał się na zdolnościach młodego artysty. Ale wynaleziony i w „Archivo storico“ przez G. Milanesi wydany dokument z XVI w., uczy nas przeciwnie, że Leonardo doznał opieki Lorenza, tak jak wielu innych artystów, jak di Credi, Rusticci, Buonarotti i że ta protekcyja nie tylko nie opuściła go do końca pobytu we Florencyi, ale nadto otworzyła mu podwoje pałacu Sforzów. Gdy bowiem około 1483 r. ogłoszono w Medyolanie popis muzykalny, Lorenzo, sprzymierzeniec Sforzów, wysłał nań Leonarda w towarzystwie Attalanta Migliaretti. Tak mówi wyraźnie bezimienny autor, kładąc szczególny nacisk na to, że obecność Leonarda na owym popisie nastąpiła za wiedzą i upoważnieniem Lorenza. Może obok chęci wyszczególnienia młodego artysty, miał na względzie polityczne zamiary? Jakoż w istocie wpływ umysłowy Florencyi uwidacznia się we wszystkich utworach sztuki, a zwłaszcza architektury, powstających w Medyolanie za rządów Ludovica. Takie są domysły i wnioski prof. Ferrigo; w każdym razie ta wersja prostująca i dopełniająca Vasarego, wydaje się nam zgodną z świadectwem dziejów i z charakterem Lorenza, tego wspaniałomyślnego krzewiciela umiejętności i sztuki. Należał więc Leonardo do grona myślicieli i artystów otaczających Medyceuszów, a jeżeli o nich w notatkach swych nie wspomina, to dlatego że w ogóle ludzie i wypadki zewnętrzne interesowały go o wiele mniej, niż przyroda, wiedza i piękno. Częściej już nierównie, notuje dzieła filozoficzne i naukowe, bądź ówczesnych pisarzy, bądź starożytnych autorów przez humanistów wskrzeszonych i rozpowszechnianych. Adda w pracy swój: „Leonardo da Vinci e la sua libreria“ przytacza ciekawą listę książek, opatrzoną

w notatki i odnośne do tych książek uwagi. Otóż w tym spisie świadczącym o wszechstronnej erudycyi Leonarda, spotykamy się z dziełami: Pliniusza, Ezopa, z żywotami filozofów: Diogenesa z Laerty, obok tych z utworami Petrarki, Filelfa, z traktatem o nieśmiertelności niewątpliwie Ficinusa. Danta nie wymienia on weale, może dlatego, że ma go zawsze pod ręką, uchodził bowiem za głębokiego znawcę Boskiej komedyi, ale jest Biblia, czytamy też wzmiankę o dziele Alberta Wielkiego: *de Coelo et mundo* i t. d.

W publikacyi Richtera (tom II. roz. XXII) spis jest również bardzo długi i obfity. Spotykamy w nim nazwiska św. Tomasza z Akwinu, Rogera Bakona, arabskiego filozofa Avicenny, którego mógł znać w łacińskim tłumaczeniu z r. 1479 lub 90. Co zaś dla nas jest najciekawszem, to dwie wzmianki o naszym genialnym Ciołku, którego z włoska Vitolone nazywa <sup>1)</sup> dowodzą one najoczywiściej wpływu sławnej optyki Ciołka na Leonarda i dają nam klucz do zrozumienia, niektórych jego, — teorii światła dotyczących, poglądów, o czém obszerniej na właściwym pomówimy miejscu. Obok tych mnóstwe innych jeszcze nazwisk pisarzy współczesnych, dzisiaj mało znanych — ciekawy przyczynek do bibliografii epoki. — Z autorów starożytnych przytacza Leonardo Anaxagorasa, Aristotelesa <sup>2)</sup> Euklidesa <sup>3)</sup> częściej jeszcze Archimedes, którego szczególnie uwielbia, znał go zaś, jak sam wyznaje w rękopisie należącym do Padewskiego biskupa. Wiele innych nazwisk pomijamy tu dla braku miejsca. Można zatem przypuszczać, że Leonardo obok łaciny posiadał i język grecki, a jak wpływ Archimedes, i Euklidesa widocznym

<sup>1)</sup> Przytacza Leonardo wyraźnie rękopis optyki Ciołka z San Marco we Florencyi — rękopis ten był własnością Medyceuszów przysłany Kosmie przez Parentucelliego — według niego zaś wykonaną została kopija dla Mikołaja V. (Zob. *Indagioni storiche sulla Libreria Viscontino — Sforzesca del Castello di Pavia per cura di G. Adda. Milano 1879. Parte I. pag. 97.*)

<sup>2)</sup> Zapewne pierwsze wydanie greckie w Wenecyi w roku 1495 — 1498.

<sup>3)</sup> Mógł znać w druku tylko łacińskie tłum., gdyż pierwsze wydanie greckie wyszło dopiero w 1533 w Bazylei.

jest w jego pracach matematyczno-fizycznych, tak wpływ Pitagorasa przebija się w zastosowaniu prawa harmonii do perspektywy <sup>1)</sup>. Znał więc i czytał wszystko, co tylko wchodziło w zakres humanizmu, wiedzy tej zaś zaczerpnął przeważnie we Florencyi, w głównem humanizmie ognisku.

Może już wówczas między tymi szermierzami ideału, głoszącymi platońskie teorye „pod cieniem platanów“ — a tym młodym przedstawicielem empirycznego kierunku, żwawe toczyły się dyskusye; może, gdy oni bronili powagi starożytnych, on ich zwyciężał bronią doświadczenia, tego „mistrza ich mistrzów“; może, gdy oni na skrzydłach wyobraźni ulatywali w sfery ideału, on zagłębiał się w otaczającą go przyrodę, jako w najobfitsze źródło prawdy i natchnienia. . .

Wszelako, jeżeli między nim a humanistami stojącymi u szczytu sławy i znaczenia, było jakieś zbliżenie, to mogło nastąpić dopiero po roku 1472, gdy po wymalowaniu owego mytycznego anioła w obrazie swego mistrza, wpisał się do stowarzyszenia artystów <sup>2)</sup>, i utworami swymi powszechną zaczął zwracać uwagę. Słusznie podnosi Grothe znaczenie tego pobytu we Florencyi od r. 1470—1483 Florencya była podówczas nie tylko głównem ogniskiem życia umysłowego, ale jedną z najważniejszych arteryj przemysłu i handlu; powstawały fabryki, mnożyły się rzemiosła, z różnych stron świata napływały nieznanne dotąd wyroby. Umysł młodzieńca wrażliwy na wszelki objaw życia, chwycił ciekawie każdą nowość, a po głowie snuły mu się już pomysły narzędzi i maszyn, których tyle pozostawił nam w szkicach. Jeżeli w życiu jego była jaka chwila przełomu, to niezawodnie na tę przypada dobie; później zmienia się często jego zewnętrzne położenie, ale strona wewnętrzna pozostaje tą sama, jednostajna, pomimo niejednostajności w pracy, konsekwentna nawet w niekonsekwencji. Trudno rzeczywiście orzec, kiedy Leonardo zaczął się poświęcać tej lub owej gałęzi wiedzy; wnosić nawet można, że już od najmłodszych lat oddawał się poniekąd wszystkim tym naukom, które później znakomitemi wzbogacił odkryciami. Zdaje się jednak że pewne umysłowe

<sup>1)</sup> Ludw. „Das Malerbuch“ des L. d. V. Tom 3.

<sup>2)</sup> Uzzielli. Ricerche intorno a L. d. Vinci.

wrażenia, których ślad niezatarty spostrzegamy w jego działalności, należą właśnie do tego florenckiego okresu. Do niego to mianowicie, odnieść musimy wpływ Toscanelli'ego na późniejsze geograficzne prace i wpływ Albertiego na jego estetyczne poglądy.

W pracowni Verocchia, jak we wszystkich głośniejszych artystycznych pracowniach, uczono różnych rzemiosł mających związek ze sztuką; wkrótce więcabrał Leonardo biegłości w snycerstwie, złotnictwie, tkactwie, w modelunku, w sztuce lania metali. Uprawia przytem śpiew, muzykę, fechtunek, staje się typem skończonego rycerza-dworzanina według pojęć Castigliona. Sporządza obok tego instrumenta muzyczne, a nigdy nie zaniedbuje malarstwa i rzeźby; oddaje się im z seisłością metody, z bogatym aparatem przygotowawczych studyów, i z tą dokładnością wykonania, jaka cechuje mistrzów „Odrodzenia“.

John Paul Richter wydobył z rękopisów Leonarda kilka dat dotyczących tego okresu <sup>1)</sup> Same krótkie, urywkowe zapiski, mają jednak tę wielką wartość, że stwierdzają pobyt Leonarda we Florencyi pomiędzy r. 1470 a. 1483. Najwcześniejsza z nich jest z roku 1473, i ogranicza się do słów: al di di 2 Agosto — Firenze. Jakie wrażenia, przedsięwzięcia, lub prace miał ów dzień uprzytomniać artyście, tego dziś nie wiemy, a lakoniczność wszystkich tych wogóle notatek, tem się chyba tłumaczy, że były pisane dla wyłącznego użytku i pamięci Leonarda, nie domyślającego się weale, aby po 400 latach mogły nabrać jakiegokolwiek biograficznego znaczenia. Druga jest z r. 1478; „Incomminciai le due vergine Marie“. Czyżby jedną z nich była owa Madonna, nabyta później przez Klementa VII, o czém wspomina Vasari, podnosząc w niej pomiędzy innymi szczegółami karafkę wody z pływającymi wewnątrz kwiatami, „eud prawdy i dokładności artystycznej“! Nigdzie wszelako, bliższej co do tego nie znachodzimy wskazówki. Trzeci wreszcie szczegół, składający się ze szkicu (Tabl. L. XII) i z odpowiedniej własnoręcznej zapiski (Tom I str. 664), sięga niewątpliwie roku 1479, odnosi się bowiem do głośnego i w historyę rewolucyi florenckich wplecionego

1) Tom I. str. 343—345 i t. II. str. 415.

wypadku. Komuż nie jest znany spisek pod przewodnictwem rodu Pazzi'ch zawiązany, a zakończony tragicznym Juliusza Medycejskiego morderstwem? Tym, który w jego piersi zbrodniczy zatopił sztylet, był Bernardo di Bandino Baricigli, a jak się najczęściej zdarza, najwinniejszy uszedł na razie sprawiedliwości, która innych członków spisku pochwyciła i śmiercią przynależną zdrajcom, ukarała. Wydany jednak w rok później z Konstantynopola, dokąd szukał schronienia, Bandino został powieszonym r. 1479 dnia 19 Grudnia. Ku wiecznej zaś spiskowców sromocie, Signoria Florencka poleciła w r. 1478 malarzowi Botticellemu wymalowanie wizerunków zdrajców na fasadzie Palazzo del Podestà i wypłaciła mu za tę robotę „*flor. quadraginta*“. Jednakże między nimi nie mógł się znajdować jako nieobecny ów B. Bandino. Nie znajdujemy również wzmianki, aby Botticelli, gdy tenże został już pochwycenym, dopełnił jego effigią ową wstrętną zdrajców kolekcję. Otóż szkic przedstawiający człowieka powieszzonego i notatka opisująca ubiór Bandina Baricigli, nasuwają pytania, czy Signoria nie poleciła tego zadania Leonardowi? W każdym razie, choćby się był mistrz tej niemilej nie podjął pracy, mógł wykonać rysunek jako studjum dla własnego może artystycznego użytku.

Nie nasze to zadanie wyliczać utwory artystyczne Leonarda, zwróćmy tylko uwagę na ostatni z tego okresu, a mało znany rysunek, przedstawiający „*Pokłon Trzech Króli*“. Jestto karton, a raczej szkic do obrazu zamówionego do jednego z kościołów florenckich w r. 1481, jak to wykazał Milanese w komentarzu do biografii Vasarego. Skończyło się na szkicu (*Galleria degli Uffizii*); ale pomysł jest wspaniały i zapowiada przyszłego twórcę „*Wieczerzy*“. Już w tym niedokończonym utworze, wyłamuje się Leonardo z pod norm artystycznej rutyny; stronę ściśle dogmatyczną cofa na drugi plan, a historyczną wysuwa na pierwszy. Tradycya zamykała tę scenę w ramach ubogiej stajenki, on ją wśród rozległego umieszcza krajobrazu, rozlewa w niej gwar i życie, odgłosem fanfar napełnia powietrze, i całą naturę wraz z odgrywającą się sceną w tryumfalną zamienia symfonię. Takim jest pierwszy i drugi plan szkicu, ale w miarę jak utwór się zagłębia, ustaje gwar, milkną fanfary, rozpoczyna się dzieło



niszczenia; w dalekiej perspektywie, świątynie pogańskie rozsypują się w gruzy, wałają się kolumny, łamią bóstw starożytnych posągi. Zdaniem Ferriego (*L. d. V. e la filosofia del' arte*) te ślady zniszczenia, te odłamy architektonicznych fragmentów, to symbol i przeciwstawienie upadku starożytnego świata, z uroczystym zawiązkiem nowego rzeczy porządku! Obok filozoficznego znaczenia, ma ten szkic wysoką wartość techniczną; rysunek koni dowodzi już głębokich studyów anatomicznych, tak genialnie wyzyskanych w szkicach do posągu Franciszka Sforzy i w kartonie do bitwy pod Anghiari <sup>1)</sup>.

Rok 1481 uświetniony opisanym szkicem „Trzech Króli“, jest ostatnią dokładnie stwierdzoną datą z pierwszego we Florencyi pobytu. Leonardo liczy około lat 30; umysł jego dojrzewa już zupełnie; — kilka znakomitych obrazów i rysunków przyszłego zapowiadają mistrza, projekt zaś kanału mającego połączyć Pizę z Florencyą, daje poznać praktyczną doniosłość matematyczno-inżynierskiej jego wiedzy. Ale Florencya, w której wyształcił się i rozwinął, nie jest dla niego odpowiedniem polem działania. Żądny czynu i sławy, a choćby tylko zmiany położenia i stosunków, rozgląda się Leonardo za swobodniejszą areną. Za wiedzą Lorenza, jego wsparty protekcyą, udaje się do Medyolanu. Z Florencyą nie żegna się na zawsze; za lat 20 przez swych dawnych współobywateli wezwany, stoczy w niej walkę z Buonarottin. Uważa się też zawsze za Florenczyka; w rękopisie z r. 1493, w nagłówku rozpoczętego listu czytamy: *Al mio illustrissimo Signore Ludovico Duca di Bari — Leonardo da Vinci Fiorentino*. Jako wdzięczny i wierny uczeń Florencyi będzie krzewił jej wpływ umysłowy w Medyolanie, ale rozwinie go w sposób geniuszowi jego właściwy, tworząc i doskonaląc, nigdy zaś nie naśladowując swych poprzedników.

Tu kończy się pierwszy okres w życiu Leonarda. Gdzie

<sup>1)</sup> Do tego okresu, oprócz słynnej tarczy, należy także rysunek przedstawiający Neptuna, i karton: Adam i Ewa, zamówiony jako wzór do makaty; wszystkie trzy zaginęły, pozostała tylko głowa Meduzy posiadająca pewną analogię z tarczą, i tak jak tamta, mówiąc słowami Vasarego, żywsza od samego życia, znajduje się w Galeryi florenckiej.

i kiedy rozpoczyna się następny? Czy owa data muzycznego popisu jest równocześnie datą osiedlenia się w Medyolanie? Cóż znaczy w takim razie ów list do ks. Ludovica, widocznie późniejszy <sup>1)</sup> w którym wyliczywszy swoje wszechstronne zdolności, zobowiązuje się do wykonania wszelkich prac, czy to z dziedziny mechaniki, czy inżynierii wojskowej, czy też z zakresu sztuki, i kończy oświadczeniem, że „mógłby się także zająć budową posągu konnego z brązu, jaki ma być wzniesionym na cześć sławnego Ojca Waszej Ekszelleneyi“. Tryumf muzyczny zwrócił niewątpliwie uwagę księcia, ale zawiązanie bliższych stosunków musiało nastąpić później; — ów słynny list jest zapewne śladem przedwstępnych między artystą a księciem układów; gdyby był wcześniejszym, jak sądzi Houssaye opierając się na słowach Sabba Castigliona, że Leonardo pracował nad posągiem lat przeszło 16 <sup>2)</sup>, to Lorenzo nie byłby potrzebował go wysyłać na ów turniej muzyczny, jak to udowodnił wydany przez Miłaneśiego dokument. Znany już z tego listu księciu Ludovicowi, nie byłby Medyceuszów potrzebował protekeyi. Z drugiej strony, pierwszą pewną datą z pobytu Leonarda w Medyolanie jest rok 1487; poszukiwania bowiem prof. Calviego stwierdziły, że Leonardo od początku tegoż właśnie roku brał czynny udział w budowie katedry, a w r. 1489 według zeznania poety Ballinzoni'ego, kierował stroną artystyczną uroczystości weselnych ks. Galleazza z Izabellą Aragońską. Jest zatem w życiu Leonarda przerwa lat paru, od 1483 do 1486 lub 7-go. Gdzie przez ten czas przebywał, jakie w tym czasie wykonywał dzieła? Ani w Vasarim, ani w Lomazzym, ani wreszcie w bezimiennej biografii z XVI wieku nie ma o tem wzmianki. W notatkach Leonarda także brak chronologicznych wskazówek, podczas gdy od r. 1487 zapiski są

1) List przetłómaczony i umieszczony w Ateneum przez p. Kucharzewskiego, przeciw jego autentyczności podnosi zarzuty pan Ravaisson.

2) Zeznania współczesne wymagają także kontroli. Leonardo rzeczywiście tworzył wolniej od innych, a to głównie dlatego, że oddawał się równocześnie najsprzeczniejszym zajęciom. Ztąd pozorna opieszalność, co do której współcześni mogli jeszcze przesadzać.

dosyć liczne, a jakkolwiek wspomnienia o podjętych lub wykończonych pracach zdarzają się rzadko i bywają bardzo lakonicznymi, to jednak odznaczają się ścisłością i zwykle są dokładną opatrzone datą.

Znając umysł ruchliwy naszego mistrza, niepodobna przypuścić, ażeby przez lat trzy poświęcał się wyłącznie posagowi, o którym pisze w r. 1490, że go rozpoczął na nowo, co nie dowodzi, ażeby pracował nad nim już od r. 1483; mógł się zabrać do niego dopiero w r. 1486 lub 7-ym, a mimo to przerabiać go w 90. Czyż mamy uwierzyć zatem z Richterm (Tom II, rozdz. XXI) że w tym to właśnie tajemniczym okresie nastąpiła owa problematyczna podróż do Armenii?... Pan Govi oświadczył się przeciw tej hipotezie.<sup>1)</sup> Zdaniem jego listy do Devatdara Syryjskiego<sup>2)</sup> po raz pierwszy w dziele Johna Richtera drukowane są po części odpisami z listów cudzych a współczesnych podróżników i geografów, po części zaś urywkami, szkicami do książki, może nowelli, później zaniechanej, — za czem przemawia pozornie spis rozdziałów wśród tej korespondencji odnaleziony<sup>3)</sup> Co się tyczy tego przypuszczenia, to sądzimy, że takowe ani możliwości podróży obala, ani też jej dowodzi. Tło w powieściach jest zazwyczaj fikcyjnem, często jednak zdarza się przeciwnie. Rzeczywiste zdarzenia, znany krajobraz, żywsza przyrodnicze silniej na uczucie działające i zapamiętane dla tego, że były potężniejszymi od innych, stanowią właśnie tło, a nieraz i ośnowę książki, którą autor w miarę jak pisze, fantastyczną i do-

<sup>1)</sup> Transunti della Reale Academia dei Lincei Vol. V. Ser. 3 Porównaj artykuł Richtera w „Zeitschrift für bildende Kunst“ Vol. XVI, gdzie po raz pierwszy przypuszczenia swoje wyłożył.

<sup>2)</sup> Devatdar, po włosku Diodario, słowo pochodzenia persko-arabskiego, znaczy dziś jeszcze: kierownik spraw finansowych. Pan De frémère prof. języka arabskiego et membre de l'Institut, pisze do Richtera: „Votre conjecture est parfaitement fondée Diodario est l'équivalent de Devatdar titre d'une importante dignité en Egypte sous les Mamloucks.

<sup>3)</sup> Wprawdzie artykuł pana Govi poprzedził ostatnią publikację prof. Richtera, być może iż zapoznawszy się z zbranymi tu dowodami, byłby się do zdania jego przychylił.

wolną ubarwia ornamentacją. Co zaś do mniemania, że te listy są kopiami cudzych opisów, to sądzimy, że gdyby Leonardo był sobie rzeczywiście zadał pracę przepisywania cudzych spostrzeżeń, to byłby je przepisał porządnie, bez ciągłych poprawek, przekreślań właściwych tylko brulionom, jakich one robią wrażenie. Wogóle wiadomą jest rzeczą, że nasz artysta miał zwyczaj pisywania i zachowywania brulionów swoich najważniejszych korespondencyj; przepisane na czysto i wysłane według przeznaczenia, nie mogły się zachować w papierach Leonarda i prawdopodobnie po większej części zaginęły. Pisząc zaś brulion, nie ma koniecznej potrzeby zaopatrzenia go w podpis; — ztąd zapewne pochodzi, że te urywki są bez podpisu. Lecz w miejsce tegoż, tyle w nich właściwości stylu, a nawet charakteru Leonarda, że autorstwa ich niepodobna przypisywać komu innemu. Wybitną wadą Leonarda, było rozproszenie w pracy, — ztąd ociąganie się w wykonaniu przyjętego na siebie zobowiązania, — ztąd przerwy spowodowane także częstą zmianą pierwotnego pomysłu. Oczywiście, z takiego postępowania wynikają wymówki, narzekania i niezadowolone obopólne. Otóż Leonardo ciągle się w tych listach niewinnia, tłumaczy, — prosi o pobłażliwość, żąda finansowego poparcia; — opisuje jakie ponosi trudy, na jakie jest wystawiony niebezpieczeństwa. (Tom II, str. 392—394). Zresztą mówi wyraźnie, że stał na szczycie gór Armeńskich. Cóż nas upoważnia do przypisywania mu zamiaru mistyfikowania potomności? Lecz inne tu ważne zachodzi pytanie: jaki mógł być cel tej podróży i z jakiego powodu zawiązała się owa korespondencya między Leonardem a Devatdarem Syryjskim?

W listach przez Richtera wydanych, nie ma mowy o przedwstępnych układach; są one pisane już z Azyi. Umowa musiała być zawartą poprzednio; wszelako w dwóch ustępach tej korespondencyi, napotykamy odnośne do celu tej podróży aluzye. I tak: w pierwszym z tych urywków (Tom II, str. 386 N. 1336) pisze Leonardo: „Znajdując się w tej części Armenii w chęci przeprowadzenia z miłością (*con amore*) i dokładnością zadania, które mi Twoja dobroć powierzyła, oraz dla rozpoczęcia roboty w miejscu dla nas najodpowiedniejszym,

wstąpiłem do miasta Calindra <sup>1)</sup> blisko granic naszych <sup>2)</sup> położonego“. Na stronnicy zaś 389, w innym urywku bez adresu, czytamy znowu: „Twoja miłość, której zawdzięczam to dobrodziejstwo, skłoniła mię również do zbadania tego zdumiewającego zjawiska itd.“ <sup>3)</sup> Jakiego rodzaju, było to zadanie powierzone mu przez Devatdara, na czemże polegało owo „dobrodziejstwo“ otrzymane za pośrednictwem tego, do którego się odzywa w drugim niezaadresowanym liście? Nie wątpiwszy Leonardo ma tu na myśli poleconą mu ważną jakąś inżynierską robotę. Inżynierów Włochów przebywało kilku w państwie sultańskim za panowania Kait Bey'a światłego i rozumnego księcia, a stosunki między Włochami i światem wschodnim wogóle, były bardzo ożywione w tej epoce. Cóż dziwnego zatem, gdyby Leonardo posiadający już sławę zdolnego inżyniera, został także wezwany, i to wezwany przez tego Diodaria pełniącego funkcję wysokiego urzędnika w Syrii? Jak ważnem musiało być stanowisko polityczne Armenii, dowodzi fakt, że w r. 1477 sam Kait Bey odbywał podróż inspekcyjną w kotlinach Tygrysu i Eufratu, o czem poucza nas dyaryusz spisany w języku arabskim. Musiało i Ministrowi sultańskiemu zależeć na rozwoju i sile tej prowincyi. Udaje się więc Leonardo do Azji, i oto nagle, zapewne w chwili, gdy się zabiera do rozpoczęcia swej pracy, staje mu na przeszkodzie jakiś nadzwyczajny wypadek. Pod

<sup>1)</sup> To miasto musiało być mało znanem, kiedy Leonardo opisuje je tak dokładnie; Richter sądzi, że musiało leżeć w Kurdy-stanie na północnym zachodzie od Armenii. L. mówi, że znajduje się w tej części pasma Tauros, które jest oddzielone od Eufratu.

<sup>2)</sup> Granice Armenii za czasów L. są znane tylko w przybliżeniu. Część wschodnia należała do Persów, południowa do Arabów. Dopiero w XVI wieku przeszła cała prowincya pod panowanie otomańskie Turków. Dynastya Mameluków pochodzenia czerkieskiego, jak wiadomo, otaczała szczególną opieką tę część swego państwa, jako narażoną na częste napady Turków.

<sup>3)</sup> Richter sądzi, że ten urywek jest pisanym do innej osobistości, ale że się zawsze do jednego i tego samego odnosi przedmiotu. Ten jest poufalszy niż w listach poprzednich do Diodaria.

tym względem żadna nie zachodzi wątpliwość, bo pisze wyraźnie: „Wypadek okropnego zniszczenia, zaszyły świeżo w północnych naszych częściach, nie tylko Ciebie ale i cały świat przerazi“... Oczywiście, mowa tu o trzęsieniu ziemi, co potwierdzają zarówno urywki, jak ciekawy wspomniany już plan książki, czy nowelli. Przytaczamy ten spis rozdziałów w tłumaczeniu:

*I. Gloryfikacja i wyznanie wiary* <sup>1)</sup>

*II. Nagłe zniszczenie miasta.*

*III. Śmierć ludu i jego przerażenie.*

*IV. Poszukiwanie proroka — jego oswobodzenie i dobroczyność.*

*V. Przyczyna zapadnięcia się góry.*

*VI. Szkody ztąd wynikające.*

*VII. Oberwanie chmury.*

*VIII. Znalezienie proroka — jego przepowiednie.*

*IX. Wylew w niższej części Armenii, spowodowany napływem wody z gór Tauros.*

*X. Jak nowy Prorok dowodzi, że to zniszczenie spełniło się według przepowiedni.* (Richter sądzi, że L. odwołuje się tu do ustępu z Koranu, w którym mowa o mającym nastąpić trzęsieniu ziemi).

*XI. Opis góry Tauros i Eufratu.* Dlaczego szczyt góry promienieje przez trzecią część nocy, i dlaczego przedstawia się to zjawisko — jako kometa mieszkańcom zachodu po zachodzie słońca, a mieszkańcom wschodu nadedniem. Dlaczego ten kometa zmienia kształty? raz okrągły, to podłużny, to znów przepołowiony — to znowu jednolity“.

Ze takie trzęsienia ziemi zdarzały się właśnie w tym czasie, o tem świadczy katalog trzęsień ziemi przez Djelaledin Syouthy: „W r. 889, (1484)“ stoi tam, — „było sześć trzęsień ziemi w okolicy Aleppo. Były one niesłychanie silne i wzniciły wielki popłoch pośród ludności“ <sup>2)</sup> Otóż rok 1484

<sup>1)</sup> Ma się rozumieć, muzułmańskiej; ale wnosić ztąd, że L. miał pociąg do tej wiary lub na nią przeszedł, byłoby po prostu śmiesznością. Czyż autor piszący nowellę indentyfikuje się ze swemi postaciami?

<sup>2)</sup> Wyciąg z tego katalogu zawdzięcza J. Richter panu Schéfer Membre de l'Institut.

jest właśnie pierwszym rokiem w rządzie tych lat stanowiących niewyjaśnioną dotąd przerwę we wszystkich biografiach Leonarda; — przerwa całkiem zrozumiała, jeśli Leonardo był nieobecnym we Włoszech, a pamięć o jego podróży zaginęła. Zgodziwszy się raz na taką hipotezę, wyjaśnia się nam cała tajemnica tych listów i tego planu książki. Leonardo, w chwili gdy rozpoczyna poruczoną mu pracę, jest świadkiem przerażającego zjawiska; przed oczami jego snują się tragiczne obrazy zniszczenia — śmierci — rozpacz; — budzi się fanatyzm religijny; — może zjawia się rzeczywiście jakiś prorok?... Na wschodzie zdarzenia to zwykłe i naturalne. Tam temperament ludności równie gorący i burzliwy, jak charakter otaczającej przyrody; kataklizm w naturze, popłoch jaki on wywoła, staną się łatwo wśród mieszkańców gorącego Wschodu narzędziem religijno-politycznej agitacji. Takie przypuszczenia nasuwają się same z siebie, gdy się ma w ręku te urywki i ten „podział książki“. (*Divisione del Libro*).

Ale w tych listach mowa jest jeszcze o drugim zjawisku. Jeżeli straszne wyniki trzęsienia poruszyły do głębi wyobraźnię mistrza, to tamto musiało szczególnie zwrócić jego uwagę z punktu widzenia naukowego. Trzęsienia były to wypadki opisywane już i badane; Leonarda pociągała nowość, fenomen napozór nie rozumiany. Otóż takim fenomenem jest owe oświecenie góry Tauros, o którym czytamy w planie książki (XI). Zaciekawiony, przerywa powierzone mu zadanie; dziwi się zapewne Diodario, gdyż Leonardo usprawiedliwia się i przedkłada, że wyjaśnienie takiego zjawiska wymaga czasu, że chcąc naturę i powód takowego wytłómaczyć, musi opisać dokładnie kształt góry. Przystępuje więc do tego opisu i czyni to z właściwą sobie ścisłością, mianowicie w dwóch urywkach, z których pierwszy nosi tytuł: „*Figura del Monte Taoro*“ — drugi: „*Qualità e quantità del Monte Taoro*“; — oba zaopatrzone w topograficzne rysunki (tabl. CXVIII i CXIX Tom II). Te opisy musiały być dłuższe jak wogóle wszystkie listy i notatki dotyczące Armenii — znać to po urywkowych zdaniach i niedopowiedzianych spostrzeżeniach.

Wszelako w badaniach Leonarda nowe, a niezależne od niego zachodzą przerwy: powtarzają się tragiczne sceny

zniszczenia, nowem spowodowane trzęsieniem! Potwierdza to przytoczony powyżej katalog arabski, gdy mówi o sześciu trzęsieniach w jednym i tym samym roku. Narażony na trudy i niebezpieczeństwa, pozbawiony pieniędzy i wsparcia pośród wzburzonej i fanatycznej ludności, — zwraca się nasz mistrz o pomoc do tych co się nim dotąd opiekowali. List jest bez adresu, więc twierdzić nie można czy odnosi się do samego Devatdara, czy też do jakiego drugiego protektora; spodziewa się, że on, Leonardo, eo taki żywy brał udział w jego powodzeniach, dozna w tej ciężkiej chwili wzajemnego współczucia, — liczy na jego przyjaźń, wyczekuje od niego pomocy (str. 392—394), opisuje w przejmujących słowach swoje i ludności rozpaczliwe położenie. Kto się zapoznał ze stylem Leonarda, kto czytał n. p. jego opis Potopu (jako pomysł do obrazu) ten nie będzie wątpił ani na chwilę, że ten urywek jest pióra mistrza, który potężnym umysłem a gorącą obdarzony wyobraźnią, wymownym jest w obrazach, a barwnym i malowniczym w opisach. Ten niedokończony list, parę razy poprawiany i przerywany — jest ostatnim. Po nim następuje urywek pod tytułem: „*O ruchu powietrza podwodnego*“ (Libro 43) zaczynający się od słów: „Widziałem ruchy „powietrza tak szalone, że porywały i pochłaniały w swym „wirze największe drzewa i dachy pałaców — i widziałem „tę samą powietrzną furyę, jak ruchem wirowym wyrwała „ziemię i podrzucała na wysokość pół mili kamienie, piasek „wodę i t. d. Ten ustęp odnaleziony w M. SS. N. 43 zdaniem Richtera odnosi się jeszcze do Armenii, gdyż w tej epoce nic podobnego nie zdarzyło się we Włoszech.

Jak się zakończył ten ciekawy, a nieznanym epizod z życia Leonarda? — łatwo odgadnąć! Opuszczony przez opiekunów, wraca do Włoch, nie spełniwszy swego zadania, nie wyniosłszy żadnej korzyści, krom ważnych, a pouczających spostrzeżeń, krom bogatszego zapasu wiedzy i doświadczenia. Na pamiątkę wiezie ze sobą kilka rysunków, niewątpliwie z natury zdjętych, typów armeńskich, z którymi po raz pierwszy zaznajamia nas publikaacya Jobna Richtera (Tabl. CXX). Wschodnich również wpływów dowodzi wspinały, w monumentalnym pomysły stylu szkic grobowca. Przypomina on, zdaniem panów Lalanne i Héron de Ville-



fosse, dwa pomniki algierskie, znane pod nazwą „le Madracen“ et „le Tombeau de la Chretienne.“ Wprawdzie Leonardo nie był, o ile wiemy, w Afryce, wszelako mógł być obeznanym z tego rodzaju budowlami, zważywszy, że „Herodium“ w pobliżu Betleem było właśnie według podobnego wzniesionem planu. Słusznie wyraża się p. Geymüller, że gdyby Leonardo nie był pozostawił żadnych architektonicznych rysunków, ten jeden „pomysł grobowca, byłby mu zapewnił miejsce między najznakomitszymi architektami, jacy kiedykolwiek istnieli.“ (Tom II str. 103. Tabl. XCVIII).<sup>1)</sup> Zawiedziony w swych nadziejach, ale nieskory do wynurzeń Leonardo ukrywa to rozczarowanie w głębi serca. Wobec wielkich ogólnych zagadnień, jego osobiste uczucia wydają mu się drobnostką niegodną nawet wspomnienia; zwykł on zresztą mawiać, że „te są tylko najboleśniejsze zawody, co naszych dotyczą przekonau.“ Nie opuszcza więc rąk, ale za nowem rozgląda się zajęciem, i kto wie, czy ów list do Ludovica Mora nie był pisanym po powrocie ze Wschodu? Że niema w nim wzmianki o tym wypadku, to jeszcze niczego nie dowodzi, bo Leonardo nie wylicza w nim, co dotąd zdziałał, ale to, zdziałać może i potrafi. Podnosi w nim głównie swoje inżyniersko-mechaniczne zdolności — te, które w ciągu ostatnich paru lat miał właśnie sposobność rozwinać i wypróbować.

Pozbawieni świadectwa współczesnych, nie możemy ogłosić podróży na Wschód za fakt niezbity, — ale wyczuwając się w te listy, śledząc w nich właściwości stylu, opisy wrażeń, a choćby poprawki i częste usprawiedliwienia pozornej opieślności, — musimy nabrać przekonania, że to wcale nie są odpisy cudzych relacyj, jak mniemali Goy i Musiny przyznać, że poszukiwania Richtera odsłoniły nam ważną kartę z żywota mistrza, stwierdziły jego zamiłowanie do studyów

1) Znaleziono także w rękopisach Leonarda opis niewiadomej świątyni już w stanie ruiny — sądząc po architektonicznych w nim lukach. Rozmiary jej nie zgadzają się z żadnymi z istniejących świątyń greckich lub włoskich. Syrya była krajem takich olbrzymich osmiokątnych budowli, a świątynia w Balbek przewyższała nawet ogromem tę, którą L. opisuje.

geograficzno-przyrodniczych <sup>1)</sup> i uzupełniły charakterystykę jego umysłu. Są one nadto przyczynkiem do historii stosunków Włoch ze Wschodem, a ciekawą ilustracją tego ogólnego podówczas popędu do dalekich podróży, któremu to zawdzięczamy tyle znakomych odkryć geograficznych, archeologicznych i naukowych wogóle.

Rozpoczął się więc drugi okres w życiu Leonarda, a rozpoczął wielkiej wagi, aczkolwiek nieznanym dotąd wypadkiem Odtąd na szerszą wstępuje arenę, a sława jego wkrótce po całym roznosi się świecie.

Wszechstronność pracy, twórczość tego umysłu, wyjątkowych dosięgają rozmiarów. Ów pierwszy pobyt w Medyolanie do 1499, — to najświetniejsza w jego życiu epoka; tu każdy jego utwór jest arcydziełem, każde niemal badanie naukowe wynalazkiem i zdobyczą, każda czynność, dobrodziejstwem. Dziwny to zaiste widok człowieka, który jest tylko artystą i uczonym, który oprócz potęgi swego geniuszu żadnej innej nie posiada władzy, a jednak do takiego dochodzi znaczenia, że w jego życiu skupia się niejako życie duchowe całego miasta, a w działalności, jaką tam rozwija jedna z najpiękniejszych chwil grodu tego historii. Nie brak mu wprawdzie godnych towarzyszy pracy, bo ksiązę, jak pisze Bernardino Arluno, kronikarz współczesny, — sprowadzał na dwór matematyków, filozofów, medyków sławnych, obok śpiewaków, baletników i najrzęczniejszych nawet mimików. Spotykamy się tu z wielkim Bramantem, z Caradossem snycerzem znakomitym, z Pacciolim — i wielu głośnemi podówczas imionami. On z nimi wszystkimi żyje w zgodzie, popiera ich usiłowania, nieraz do wspólnego z nimi zabiera się dzieła. Ale obok niego, oprócz Bramanta wszystkie te imiona błędą i na drugi usuwają się plan. Jeden Bramante przewyższa go może w architekturze, ale wpływ jego uwidoczni się w szkicach Leonarda, co przyznając,

---

<sup>1)</sup> Zdarzają się w rękopisach Leonarda opisy miejscowości nieznanych mu, jak: Afryki, wybrzeży Hiszpanii, Dunaju i t. d. i te są niezawodnie wyjątkami lub streszczeniami cudzych opisów, ale ani są ułożone w formie listów, ani też w niczem nie dotyczą osobistych Leonarda stosunków, jak właśnie owe listy Armeńskie.

nie wyłączamy jednak możliwości wzajemnego na siebie oddziaływania tych dwóch wielkich umysłów.

„Nielatwe to do rozwiązania pytanie, gdyż stoimy wobec Bramanta największego z nowożytnych architektów „i wobec Leonarda, człowieka, jakiemu nie było równego!“ Nie nasze to słowa, ale pana Geymüllera jednego z wielbicieli i najlepszych obecnie znawców Bramanta, a którego uwagi nad architektonicznymi rysunkami i stylem Leonarda, stanowią jeden z najważniejszych ustępów w cennej publikacji Richtera <sup>1)</sup> Lecz czemże jest działalność architektoniczna naszego mistrza, wobec całości jego pracy? Drobną zaledwie cząsteczką. Objąć cały zakres czynów tego Tytana, pokazać go w aureoli człowieka, dosięgającego pomiędzy 34-ym a 48ym rokiem życia najwyższych szczytów twórczości, do jakich myśl ludzka wznieść się może, ponętne to prawdziwie zadanie. Podjęli je też, mniej lub więcej udalnie, wszyscy dotychczasowi historycy Leonarda. Znane już miejsce jego pobytu: ten dwór Ludovica nie taki wykwintny, jak Florencki, ale może bardziej od tamtego typowy, bo łączący wszystkie sprzeczności życia towarzyskiego w epoce „Odrodzenia“. A jak tam Lorenzo, tak tu Ludovico wyciska na całym otoczeniu znamię swej osobistości: chytry i — dobroduszny; okrutny i — wspaniałomyślny; zdolny do największych zbrodni, bez litości i sumienia — rozczuła się nad śmiercią żony słodkiej Beatryxy d' Este i najtkliwszemi oznakami czci pamiętać jej otacza. Najpodlejsze instynkta łączy z najszlachetniejszymi pragnieniami: z zamięłowaniem piękna, z uznaniem umysłowej wyższości; gotów przerzucić się z rozkosznego życia w mistyczną kontemplację, a jak rozpoczął od nadużycia, tak kończy na zdradzie i w hańbie dokonywa ostatnich dni żywota. Na tle tego dworu z tym ekscentrycznym, księciem na czele, rysuje się wybitnie postać Leonarda. We Florencji byłaby ona zawsze niepoślednie zajęła miejsce, ale tu występuje na pierwsze; tam byłaby się ziała z tłem obrazu, tu niezwykle nabiera wydatności; tam byłby jednym

<sup>1)</sup> Rozdział XII. P. de Geymüller jest autorem pracy: *Les projets primitifs pour la Basilique de St. Pierre de Rome par Bramante, Raphaël etc.*

z najznakomitszych pracowników na polu umiejętności i sztuki, tu dlatego, że mniej zrobionem zostało, jest wodzem, inicjatorem i twórcą w każdym kierunku, a duszą wszystkiego, co go otacza!

Nie piszemy monografii, — zdajemy tylko sprawę z ostatnich badań nad mistrzem, więc nie możemy iść za nim na podwoje książęce, uczestniczyć w licznych dysputach, uroczystościach i zabawach, jakie urządza; — nie możemy towarzyszyć mu w częstych inżynierskich wycieczkach; nie mamy czasu podziwiać kolejno wszystkich utworów jego pędzla lub dłuta. Możemy zwrócić uwagę tylko na te, które się nowych doczekały objaśnień; zresztą ocenienie jego artystycznego stanowiska i estetycznych poglądów, jako łączące się ściśle za pomocą metody z naukowemi badaniami, odkładamy do ostatniej części naszej pracy. Wtedy wejdziemy za nim do słynnej Akademii jego nazwiska, przysłuchamy się jego wykładom, lub w manuskryptach, przy pomocy Richtera, Ferriego, Grothego i Ludwiga będziemy śledzili wynik rozległej jego pracy umysłowej. Będziemy się starali poznać mędrca w chwilach skupienia i ciszy, gdy ten potężny duch zagłębia się w tajniki przyrody, pragnąc jak Faust dotrzeć do jej łona i klucz wieczystej pochwycić zagadki! — A zmierzwszy rozległość wiedzy tego człowieka, stosownie do czasu, w jakim żył, zastanowimy się nad wartością moralną i niezwykłym jego charakterem. Zadanie tej części naszego studyum ogranicza się do wątpliwych dotąd dat i szczegółów tak życia, jak pracy Leonarda, bez względu na ich wewnętrzne znaczenie.

M. T. S.

(Dalszy ciąg nastąpi).

# LEONARDO DA VINCI

## w świetle najnowszych publikacyj.

(Ciąg dalszy).

Zdawałoby się, że w okresie tak jasnym i z takim upodobaniem opracowanym przez biografów, jak pobyt Leonarda w Medyolanie za rządów Ludovica, badania ostatnie nie wiele mogły wykryć nowego. Wszelako poszukiwania panów Uzzelli, Calvi, Richtera dorzuciły i tu sporą garstkę nowych i cennych objaśnień. A mianowicie Calviemu zawdzięczamy najweześniejszy, wspomniany już i dokładnie stwierdzony szczegół z tego okresu. Odczytana przez niego w medyolańskim Archiwum zapiska uczy nas, że „pomiędzy artystami, którzy w roku 1487 przedstawili plan środkowej wieży katedry, czyli tak zwanego „*Tiburio*“, byli „Bramante, Pietro Gorgonzola, Lucca Paperio i Leonardo da Vinci“. Własnoręczne zaś szkice tego ostatniego powyższy fakt ilustrują i stwierdzają zarazem. Odbite są one przez Richtera na dwóch osobnych tablicach (Tom II, rozdz. XII), a dokładnie objaśnione przez Geymüllera <sup>1)</sup>. Łączy się więc imię Leonarda z historią medyolańskiej

<sup>1)</sup> Tablica XCIX Nr. 2: mały plan całego budynku z oznaczeniem projektowanych kaplic w środku krużganku. Nawy skrócone i zbliżone zapomocą wewnętrznego „*vestibolo*“.

katedry; zapomniane i zatarte, odezwało się znowu z poza fantastycznych luków świątyni, zlewając się w jeden akord z wielkiego Bramanta nazwiskiem. Ale jeden to dopiero szczegół z architektonicznej działalności Leonarda w Medyolanie. Rysunki zebrane przez Richtera po raz pierwszy w tak znacznej liczbie dowodzą, jak rozległy i różnorodny był jej zakres. Pan Geymüller zastanawia się kolejno nad stylem każdego z nich i przez porównanie tegoż stylu z Lombardo-Bramantowską manierą dochodzi do wniosku, że przeważna ich część wykonaną została w ciągu medyolańskiego okresu. Tę niezwykłą różnorodność szkiców, tak z zakresu kościelnej jak świeckiej architektury, wyjaśnia nam druga, przez Calvie'go odkryta notatka, że Leonardo należał do komisji budowlanej, zorganizowanej przez księcia, a mającej pieczę nad wszystkimi ważniejszymi gmachami Medyolanu. Jako taki, wypracowywuje nie tylko plany kościołów, pałaców, willi -- nie tylko kreśli ulice, kanały, ale w Akademii rozwija na użytek uczniów i całego cechu budowniczego swoje teoretyczne poglądy na architekturę, układa swój sławny i nieprześcigniony dotąd rozdział o regulach budowania, o wytrzymałości i oporze materiałów, o sile sznurów, gwoździ itp. Tłómaczy nam to także poczęści, dlaczego imię Leonarda jako architekty, nie występuje tak wybitnie, jak innych mistrzów, tonie bowiem wśród zbiorowej działalności komisji.

Oprócz szkiców do katedry medyolańskiej i wymienionego już poprzednio rysunku grobowca noszącego na sobie ślady wschodnich wpływów, naliczyliśmy w dziele Richtera 19 tablic z architektonicznymi rysunkami. Z tych 14 odnosi się do architektury kościelnej, rozpadającej się na dwie wyraźne grupy: kościołów według planu *krzyża greckiego* i kościołów według planu *krzyża łacińskiego* zbudowanych; w ka-

---

Obok 4 szkice przedstawiające zewnętrzny kształt katedry. Tablica C. Nr. 2, 3, 4: różne odmiany w układzie skarp; Nr. 5 tej samej tablicy: fragment odmianny wysokiej katedry z podwójnymi sklepieniami, połączonymi zapomocą skarp i wiązań tak zręcznie rozłożonych, że cały ciężar latarni spoczywa na podstawie budynku. Nr. 1: skomplikowany system luków i podwójnego sklepienia.

źdej zaś z tych grup rozmaite znajdujemy odmiany. Do pierwszej, a w niej ma Leonardo widoczne upodobanie — odnoszą się 10 tablic: od LXXXIV do XCIII (włącznie). Do drugiej grupy należą tablice od XCIV do XCVII (włącznie). Niepodobną jest rzeczą oznaczyć dokładnie datę każdego ze szkiców, zważywszy, że są one pozbawione nie tylko roku ale i nazwy odpowiedniego im budynku. Wyjątek stanowią jednak rysunki zdjęte z istniejących już gmachów, jak S. Lorenzo w Florencji, S. Sepolero i S. Lorenzo w Medyolanie, które wymienia i opisuje wyraźnie <sup>1)</sup>. Dowodzą one wpływu Brunaleschiego na Leonarda w pierwszym okresie jego artystycznej działalności. Te reminiscencje florenckiej architektury przenosi jeszcze z sobą do Medyolanu. Zacierają się one jednak w jego umyśle i większa część późniejszych oryginalnych planów odmienną już odznacza się cechą. Zetknięcie się z Bramantem nie pozostało bez śladu, i pobudziło naszego mistrza do samodzielniejszego kierunku.

Nie ulega wątpliwości, że Leonardo brał także udział przy budowie Pawijskiej katedry, rozpoczętej w roku 1488. Ale na jakie lata przypada bytność naszego mistrza w tem mieście? — jeden tylko bliższy co do tego posiadamy szczegół: W dokumentach odnoszących się do katedry Pawijskiej przez Malaspinę zebranych czytamy, że Leonardo towarzyszył Franciszkowi Giorgio, gdy tenże zawezwanym był w roku 1490 dla dania swej opinii w sprawie dalszej budowy <sup>2)</sup>. Zdaniem Geymüllera, chodziło tu głównie o *zakrystyę*, która dokonana została w r. 1492 czyli w lat 4 po rozpoczęciu już robót około samej katedry; przypuszczenie to potwierdzone i szkicem Leonarda na tabl. XCVII, w którym oprócz małego rysunku tej katedry na zewnątrz, czytamy w obrębie

<sup>1)</sup> Pomiędzy oryginalnymi planami jeden tylko opatrzony jest w właściwą mu nazwę, a mianowicie plan do S. Maria in in Porticha da Pavia (str. 44, tom I).

<sup>2)</sup> Houssaye utrzymuje, że L. bawił u Marc. Antonia della Torre w Pawii 1494 r. Byłby to ważny szczegół, gdyż przypada na lata budowy tamtejszej katedry; ale w r. 1494 della Torre miał lat kilkanaście, zatem Leon nie mógł go wtedy za godnego towarzysza pracy uważać. Marc. Antonio umarł 1512 r. mając lat 30!

planu, według którego wnętrze jej wykonaniem zostało, słowo: *Sacristia*, jakby dla uwydatnienia tego, co było głównym planu celem i zadaniem. Pomimo braku liczniejszych i dokładniejszych wskazówek, możemy uważać udział Leonarda w tej budowie za fakt niezbity i zgodzić się na przypuszczenie Geymüllera, że studia jego nad kopułami odnoszą się przeważnie do Pawijskiego „Duomo“, jednego z najwspanialszych we Włoszech, a jako takie podjęte były prawdopodobnie pomiędzy 1487—1492 r.

Działalność Leonarda w zakresie architektury świeckiej rozpada się na dwa działy: jeden obejmujący plany ulic i kanałów, drugi szkice willi, pałaców i zamków (Tabl. LXXVII do LXXXIII). Z wyjątkiem jednego rysunku wykonanego może w Rzymie, a przypominającego Belveder Innocentego VIII, wszystkie są znowu medyolańskiego pochodzenia; w innych bowiem okresach czynność Leonarda w kierunku budownictwa nieznaczne pozostawiła ślady <sup>1)</sup>. Brak miejsca nie pozwala nam opisywać dokładnie architektonicznych rysunków mistrza; ale z tego cośmy przytoczyli, czytelnicy mogli się przekonać, ile to cennego a niezużytkowanego dotąd materiału mieści się w tych szkicach, przez Richtera na jaw wydobytych, a przez Geymüllera objaśnionych.

Nie mogą równie obfitym poszczyścić się plonem ostatnich badania nad rzeźbami Leonarda; wszelako i tu parę ciekawych przybyło szczegółów. Dotyczą one przeważnie słyn-

<sup>1)</sup> Pomiedzy szkicami drugiego działu zwraca uwagę (LXXVIII) plan dwóch okrągłych pawilonów, przeznaczonych jak objaśnia notatka 751 (str. 34) dla książąt medyolańskich. Szkic i notatka bez daty, ale nieco dalej czytamy r. 1492; jeżeli tu jaki zachodzi związek, to pawilony te musiały być przeznaczonemi dla Gian Galeazza i jego żony Izabelli Aragońskiej, gdyż Ludowicowi i jego żonie tytuł przysługiwał dopiero od r. 1494. — Śliczny jest rysunek Loggii z fontanną (LXXXII), godzien wspomnienia szkice willi na ogrodowej terasie. W rzędzie pałaców i zamków trzy szkice, z których jeden przypomina Albertiego pałac Ruccelai, drugi z dekoracyami *in sgraffitto* zamek Vigevano. Reszta, a tej niewiele, do innych odnosi się okresów. Pomysł przeniesienia Batysterium florenckiego należy może do drugiego pobytu w tem mieście.



nego a niestety zaginionego posągu Franciszka Sforzy. Szkice zebrane przez Richtera na 10 tablicach w rozdz. XI <sup>1)</sup> przedstawiają nam dwie wyraźne fazy w genezie pomnika. Pierwsza sięga prawdopodobnie po rok 1490, z którego to roku pochodzi odczytana już przez Oltrècchi'ego notatka (Ms. C): „*Comminciai questo libro e ricomminciai il cavallo*“. Otóż rysunki odnoszące się do pierwszej fazy, przedstawiają konia w galopie, podczas gdy w późniejszych nadaje mu już Leonardo spokojną, klasyczną postawę, jaką miał w ostatecznym przybrać modelu. Co skłoniło Leonarda do porzucenia pierwotnej myśli, niewiadomo; ale zdaje się, że była to myśl przez księcia narzucona, i że ją mistrz nie dający się krępować, jako narzuconą zaniechał. W życiu Antoniego Pallajuoli przez Vasarego, ciekawą co do tego znajdujemy wskazówkę: „Po jego śmierci, pisze biograf, znaleziono rysunek i model posągu Franciszka Sforzy, wykonany na żądanie księcia Ludovica. Ten rysunek znajduje się w księdze naszej na dwojaki sposób: w jednym ma u nóg swych Weronę, w drugim cały w zbroi i konno, skacze przez plecy rycerzowi leżącemu na postumencie, którego ściany boczne przedstawiają sceny z odniesionych przez Franciszka zwycięstw. Nie wiem jednak, dodaje Vasari, dla jakiego powodu rysunki te nie zostały nigdy wykonanemi“. Otóż drugi z tych rysunków, z wyjątkiem postumentu, wyobraża ściśle tę samą myśl, jaką znachodzimy u Leonarda na Tabl. LXVI—LXIX i na Tabl. LXXII. Ponieważ niepodobna przypuszczać, aby ją Leonardo przejął tak niewolniczo od Pallajuola przeto musimy wnosić, że był to pomysł samego Ludovica, wyrażony w ogłoszonym przez niego konkursie. Rozpocząwszy nowego konia (*il cavallo*), jak świadczy wyraźnie notatka z r. 1490, mógł Leonardo nie zniszczyć mimo to pierwszego modelu. Późniejszemu nierówny posągowi, musiał i on mieć swoje piękności, — szczegóły, które można było jeszcze wyzyskać pomimo zmiany pomysłu. Kto wie, czy tym zaniechanym modelem nie był ów kolos, przedstawiający Franciszka Sforzę, którego poeta Lazzaroni podziwiał podczas uro-

1) Te szkice, z wyjątkiem dwóch, będących własnością Ambrosiany, pochodzą z Windsor's Castle.

czystości weselnych ks. Bianki Maryi Sforza z cesarzem Maksymilianem? Inny poeta Baltasare Tracciano, który tej samej uroczystości szumne poświęcił wiersze, porównawszy ów kolos z największemi, jakie wydał świat starożytny, kończy oświadczeniem, że dzieła tego nie wykonano wcześniej, gdyż nie znalazł się był „*un Leonardo qual di presente tanto ben l'improntà*“<sup>1)</sup>. Z tego możnaby wnosić, że w r. 1493 model prawdziwy nie był jeszcze skończonym, co zestawione z poprzednim wyznaniem, potwierdza nasze przypuszczenie. Gdy uroczystości minęły, z „kolosa“ pozostały tylko szczątki. Nie wiemy, z jakim uczuciem spojrział Leonardo na smutny koniec swej pierwszej próby posągu; najmniej udane twory są jeszcze drogie temu, który je wydał. Może to wtedy zło-wrogiem wiedziony przeczuciem, pisał w jednym z swych listów: „Wątpię, aby dzieło tak wielkie ukończonem być mogło“<sup>2)</sup>. Z innych znowu źródeł wiemy, że ostateczny model był już gotowym w r. 1498 i czekał odlania, którego nigdy nie miał się doczekać. Lucca Paecoli bowiem w przedmowie do „*Divina Proportione*“ w tym właśnie roku wydanej, z nadzwyczajnym wyraża się o nim zachwytem, a nawet oblicza jego ciężar i rozmiary. Nie możemy się zastanawiać nad szkicami odnoszącemi się do tego posągu (Richter Tom II, Rozdz. XI), aczkolwiek przedstawiają one niepospolity pod względem artystycznym interes. Zwrócimy tylko uwagę na jeden z nich (LXXIII), przypominający wyraźnie posąg Marka Aureliusza, który Leonardowi mógł być znanym jeśli nie z oryginału, to z rysunków Verocchia, gdyż według tego starożytnego modelu miał Verocchio wykonać posąg Colleoniego w Wenecyi, umarł wszelako nie spełniwszy zadania. Szczegół ciekawy, dowodzący, że i Leonardo nie oparł się temu urokowi, jaki na artystów Odrodzenia wywierały arcydzieła sztuki starożytnej. Ślad to również wpływów florenckich, które zaznaczyliśmy już poprzednio w architekturze.

<sup>1)</sup> Saggio delle opere di L. d. V. (Lo scultore).

<sup>2)</sup> Koniec listu do magistratów Piacenzii w sprawie robót artystycznych, nam nieznanych, o które się Leonardo widocznie ubiega. Richter, Tom II str. 400.

Na tem ograniczają się zebrane przez Richtera szkice i objaśnienia, dotyczące rzeźbiarskiej mistrza działalności między r. 1487—1500. Jednakowoż przypomnieć musimy, że do tego samego okresu należy świeżo odnaleziony w Medyolanie biust ks. Beatryxy, bez podpisu, ale w roślinnej ornamentacyi tak żywe noszący ślady oryginalnego mędrca pomysłu.

Przechodząc z kolei do dzieł pędzla w ciągu tych lat powstałych, nasuwa się nam w pierwszym rzędzie arcydzieło Leonarda, to, które samo przez się, stawia go obok najpotężniejszych gieniuszów. W tomie I, rozdz. X Richtera znajdujemy bogatą i ciekawą kolekcję szkiców do „Wieczerzy“, wynagradzającą nam brak piśmiennych do niej notatek. Jedynie trzy zapiski dotyczące „Ceny“, musiały wyprzedzić ukończenie jej o lat kilka; znać to po wahającej się myśli widać z nich, że mistrz nie opanował jeszcze przedmiotu tak pod względem szczegółów, jak ogólnego układu. Ztąd również wniosek, że owe piękne, wyraziste głowy Apostołów w Windsorze *św. Mateusz*, Tabl. LVII, *św. Filip* Tabl. LVIII, *Judasz* Tabl. I, muszą być znacznie od notatek późniejsze. Co bardzo pouczające i ciekawe, to podobieństwo zachodzące między głową Judasza a twarzą złoczyńcy na Tabl. LI naszkicowaną, podobieństwo nasuwające hipotezę nierównie prostszą od legendy, która pomysł Judaszowego oblicza osobistej artysty przypisuje urazie i dopatruje się w niem rysów zniecierpliwionego długiem oczekiwaniem przeora. Oprócz tego, godne są zawsze wspomnienia znane już lepiej szkice grup przechowywane w Wenecyi. W rozwoju kompozycyi ważny one zaznaczają moment. Na większym z nich, Chrystus otoczony dziewięcioma z pomiędzy swych uczniów, ma już ten sam charakterystyczny ruch prawej ręki, jaki widzimy we fresku; ale w innych postaciach widać powolne łamanie się mistrza z artystyczną tradycją. Św. Jan nie złożył wprawdzie głowy na łonie Zbawiciela, jak to w dawniejszych spostrzegamy Wieczerzach, ale rzucił się twarzą na stół i ukrył ją w swych dłoniach. Judasz Iskariot zaś, oddzielony od Apostołów Chrystusowych i znowu jak to w najstarszych włoskich znachodzimy freskach, umieszczony po drugiej stronie stołu, a plecami do widzów zwrócony. „Ileż

wewnętrznej pracy, ile walki z sobą i z tradycją<sup>4</sup>, mówi słusznie prof. Thausing, pomiędzy tym przygotowawczym szkicem, a skończonem arcydziełem, zdobiącym skromny dominikański refektarz!<sup>4</sup> (Tabl. XLVI). I tu znowu dowód, że dopiero w Medyolanie dokonał się zwrot stanowczy w umyśle Leonarda, że jak w architekturze i w rzeźbie, tak i w jego malarstwie była epoka przejściowa, epoka zawisłości od zewnętrznych wpływów i tradycji.

Te są w publikacji Richtera najważniejsze szczegóły odnoszące się do „Wieczery”. W objaśnieniach dotyczących innych prac mistrza z tego okresu, jak przypisywanych mu portretów Gian Galleaza i jego żony księżny Bianki i Ludovica, oraz obydwóch słynnych tegoż kochanek, nie odkryliśmy nic nowego<sup>1)</sup>; tylko w Tomie I str. 400, znajdujemy jeszcze notatkę wydawcy, przypominającą, że w r. 1498 Leonardo podjął się wymalowania „al fresco” jednej z sal zamku medyolańskiego, co potwierdza fragment listu do ks. Ludovica, w którym upomina się o należne mu wynagrodzenie<sup>2)</sup>. Nie wyczerpalibyśmy jednak artystycznej działalności Leonarda z tego okresu i pominieli ciekawy w pracy Richtera rozdział, gdybyśmy nie poświęcili słów kilka allegorycznym rysunkom odnoszącym się do urządzanych przez niego uroczystości na cześć Gian Galleaza, cesarza Maksymiliana, a wreszcie i samego Mora. Takie allegoryczne przedstawienia odbywały się podówczas w całych Włoszech, nawet w czasie zwykłych karnawałowych festynów; w notatkach 685—7 wspomina też Leonardo wyraźnie o karnawale. Podobnie jak on, niejedyn znakomity malarz tej epoki nie wstydził się dostarczać wzorów ku ucieście tłumu, spragnionego tego rodzaju artystycz-

<sup>1)</sup> Patrz odnośnie do tych utworów wskazówki w pięknej pracy Karola Brun: L. d. V. Leipzig 1879.

<sup>2)</sup> Spotykamy się tu znowu z przytoczoną już przez A. Hous-saye listą utworów wykonanych, a w części dopiero przez mistrza pomyślanych. Źle przetłumaczył H. wyraz *gruppi* na: *Desseins de groupes*. *Gruppi*, jestto wyraz techniczny, oznaczający ów rodzaj węzłowej ornamentacji, nigdzie nie przerywanej, z których jedną z najpiękniejszych jest ta, która zdobi okładkę Richterskiego dzieła i ma w sobie napis *Academia di L. de Vinci*.

nych widowisk. Richter umieszcza kilka takich szkiców z odpowiedniami notatkami. Między nimi zwraca uwagę „cierpienie i radość“ związane plecami, a twarzą odwrócone od siebie — „*perchè*“, objaśnia sam Leonardo, „*maè l'uno è spiccato dell'altro, e perchè sono contrarie l'uno all'altro*“. Jeszcze ciekawsze są dwie notatki, w których mistrz układa najwłaściwszą dla charakteru Ludovic'a allegoryę (671—672), a wreszcie na szczególny artystyczny interes zasługuje przedziwną powiewnością odznaczająca się Nimfa, którą Richter jako wzór draperyi, umieścił w rozdziale dotyczącym tego przedmiotu.

Jakkolwiek obfita jest w wyniki i areydziała artystyczna Leonarda działalność rozwinięta w Medyolanie, stanowi ona przecież dopiero jedną stronę tego czynnego żywota, połowę jego zasług i chwały. Ale łatwiej oznaczyć w przybliżeniu datę artystycznego utworu w epoce tak powszechnego do sztuki zamiłowania, niż datę tej lub owej pracy naukowej, zwłaszcza, gdy ta praca znaną jest małej garstce przyjaciół i uczniów — a znaną im poczęści z wykładów akademickich, przeważnie jednak z posłuchu. Wobec braku świadków współczesnych, tem gorliwiej szukać należy odpowiednich wskazówek w własnoręcznych mistrza zapiskach. Otwieramy z pośpiechem tom II J. P. Richtera w nadziei, że w rozdz. XXI: „*Letters, personal records, dated notes*“, lub w następnym: „*Miscellaneous notes*“ znajdziemy to, czego wyczekiwaliśmy oddawna. Niestety, przeglądając te notatki, utwierdzamy się w przekonaniu, że albo większa część zaginęła, albo też, że Leonardo prowadził je bez najmniejszego ładu i systemu. Pomiędzy 1489, w którym to roku <sup>1)</sup> rozpoczyna się szereg zapisek z medyolańskiego okresu, a rokiem 1500, znajdujemy tylko trzy pewne i ważne daty w badaniach umiętnych Leonarda; reszta szczegółów jest treści podrzęd-

<sup>1)</sup> W jakiej części MSS mógł Houssaye wyczytać, że L. założył swą Akademię w r. 1483? tego nikt oprócz niego nie odkrył; żądaj nieuzasadniony wniosek, że również w tym roku rozpoczął swe studia pismienne i rysunkowe nad mechaniką, geometryą itd. Wszystkie te urojone przypuszczenia były potrzebne do zapełniania dotychczasowej przerwy pomiędzy rokiem 1483—1487.

dney: gospodarskiej i ekonomicznej. Najpierwsza z trzech uczy nas, że „al di (dnia) d'Aprile 1489“ Leonardo rozpoczął: „il libro titolato di Figura umana“; księga ta jedna z najważniejszych w traktacie o malarstwie, rozszerza się i powiększa jeszcze skutkiem dalszych anatomicznych studyów pomiędzy rokiem 1510—1516, wszelako nie ulega wątpliwości, że początek jej przypada właśnie na rok przez Leonarda wskazany, gdyż w 9 lat później Lucca Paccioli wyraża się o księdze „*de pictura et movimenti humani*“ jako o rzeczy ukończonej i jemu jako przyjacielowi, dawno znanej. Drugą ważną datą jest wspomniany już z powodu posągu rok 1490, zapisany na okładce MS. C. „o świetle i cieniach“ dowodzi, że Leonardo zaczął tę księgę, a równocześnie przerobił modelunek posągu. Trzecia nareszcie jest z 1 Sierpnia 1499 roku i zamyka ten okres olśniewający obfitością nagromadzonych w nim utworów i badań. Ważny i pamiętny to rok! Miesiąc już tylko dzieli mistrza od haniebnej jego protektora porażki; chmury gromadzą się nad Medyolanem, zdrada księcia już się spełniła i niebawem przewidzianą pociągnie karę. Dwór się zmienił; Ludovico zapomniał o sztuce i artystach; ucichły naukowe rozprawy<sup>1)</sup>, ustaly gwarne zabawy. „*Conosco i tempi*“, mówi Leonardo w swym ostatnim liście do księcia, upominając się, aby mu wypłacono choć część należytości. „O koniu już nawet mówić nie warto!“ („*E del cavallo non dirò più niente*“). Już oddawna, zdaje się, przeczuwał smutny los utworu, któremu lat tyle poświęcił; dziś przeczucie zamieniło się w pewność. Złe nastąpiły czasy, nikt mu nie da pieniędzy na odlanie tak wielkiego posągu; sława przodków już nie obchodzi księcia, gdy osobista jego egzystencya zachwiana.

Gdzie przepędza Leonardo ostatnie miesiące, z kąd datuje przytoczoną powyżej notatkę z 1499 r.? Czy obojętny na zbliżające się niebezpieczeństwo, nie przerywa zwykłych zajęć i akademickich wykładów, czy też jak sądzi Oltrecchi a z nim Amoretti, w cichem ustroniu, otoczony rodziny Melzich przyjaźnią, wśród krajobrazu, który mu na myśl dziecinne

1) Ostatnia rozprawa naukowa miała się odbyć według zeznania Lucca Paccioli w r. 1498. (*Divina proportione*).

przywodzi wspomnienia, wraca do swych ulubionych badań przyrodniczych i „tu“ (*qui*) jak pisze, rozpoczyna księgę: *de motto e peso* — o ruchu i ciężarze? Dokładnych pozbawieni wskazówek, nie możemy się przeciw mniemaniu temu oświadczyć, zwłaszcza, że i Richter nie przypuszcza, aby Leonardo pisał tę notatkę w Medyolanie. Zauważymy jednak, że badania Uzziellego dowiodły, iż dopiero w grudniu 1499 r. wyprawił pieniądze swoje jako depozyt do Florencyi, śladu zaś jego obecności w tem mieście nie odkryto przed końcem 1500 r. Ani charakter, ani postępowanie zwykle mistrza nie upoważniają do przypisywania mu zbytnej przezorności. Jedną z wybitnych cech jego natury, jest głęboka na wypadki zewnętrzne obojętność; krom sztuki, przyrody i wielkich ducha ludzkiego zagadnień, nie go napozór żywiej nie porusza, i nie dotąd wewnętrznej nie chwieje równowagi. Upada Ludovico, a da Vinci zaznacza fakt tak dla niego samego doniosły, w tych oto prostych wyrazach: „Stracił księżę i państwo i mienie i wolność i żadnego dzieła rozpoczętego nie „doprowadził do końca“. Pisząc to, ma na myśli swój model opuszczony i na niechybne narażony zniszczenie, ale zbyt dumny, aby się skarżyć, w filozoficzną uzbraja się rezygnację. On wie, że fala czasu pochłania ludzi i wypadki, ale ślad gieniuszu nigdy się nie zaciera zupełnie. Z tą ufnością idzie naprzód, spokojnym mierząc wzrokiem ruchomy świat polityki i namiętności ludzkich!.. Cóż więc porabia między 1500 a 1502 r., tj. do chwili, gdy mianowany inżynierem Cesara Borgii, rozpoczyna przegląd fortec w Romanii, Emilii, Toskanii? Zdania są podzielone. Jedni biografowie, a na ich czele Oltrecchi i Amoretti sądzą, że Leonardo przepędził te dwa lata przeważnie w willi Vaprio u Melzich; drudzy idąc za Vasarim utrzymują, że już z wiosną 1500 r. zamieszkał stale we Florencyi i ztamtąd dopiero udał się na wezwanie Cesara Borgii. Jeden atoli szczegół zdaje się być pewnym, tj. że zanim Leonardo stanowczo opuścił Lombardję, sporządził pierwiej kosztorys (szkic może zaginął) pomnika dla Gian Trivulzia. Fakt to całkiem nieznanym i po raz pierwszy przez Richtera ogłoszony.

Po dwakroć, jak wiadomo, Trivulzio opanował Medyolan. 6go września 1499 i 15 kwietnia 1500 r., po słynnej Ludo-

vica porażce pod Nowarą; rządy jego gubernatorskie tak za pierwszym, jak za drugim razem nie były długie, ale zaznaczone srogimi czynami okrucieństwa, jak świadczą kroniki. Równocześnie, upojony tryumfem, kazał bić na cześć swoją medale z wizerunkiem własnym i napisem opiewającym jego nad Sforzą zwycięstwo. Przypuszczać zatem można, że w takiej to chwili upojenia, on Trivulzio, z wielkim rodem Colleonicich przez żonę spokrewniony, głowa medyolańskich Gwelfów i dawny Mora przeciwnik, zapragnął mieć w przyszłości grobowiec tego samego dłuta, co z nakazu Ludovica miało Sforzów uwiecznić chwałę. Ręka nieubłaganego fatum zagładziła i zrównała ślady tak dłuższej książąt potęgi, jak chwilowego Trivulzia zwycięstwa; a jakby dla igraszki, pozostawiła tylko szkice, plany i ów kosztorys, świadczące o doniosłości wyrządzonej straty! (Richter, rozdz. XI, str. 6).

Nielatwem musiało być położenie mistrza wśród tych gwałtownych politycznych przewrotów. Zwyciężała partya wroga Sforzom, a wśród niej wielu musiało być takich, co mu nie mogli darować minionej nad nimi przewagi. W jego rękopisach jest kilka ustępów narzekających na niechęć ludzką, na podstępny nieprzyjaciół, ale Richter sądzi, że te fragmenty odnoszą się raczej do przeciwności w Rzymie zaznanych niż tych, jakie go tu spotkały. Musiał jednak Leonardo szukać sposobu oddalenia się z tego teatru walki i nieustannych zaburzeń, gdzie ów posąg „godzien stanąć obok arcydzieł starożytnego dłuta“ (Lucea Paccioli) rozpadał się i nikał powoli z widowni sztuki <sup>1)</sup>.

Był na rozstajnych drogach, bez punktu oparcia i stałego zajęcia, więc jak ptak po burzy wraca do rodzinnego gniazda — wśród ziomeków, w domu ojca staruszka, szuka

<sup>1)</sup> *Saggio della Op. d. L. d. V.* str. 25. — Jeszcze w r. 1501 musiał istnieć ów posąg, gdyż dokument wykryty przez marg. Campori uczy nas, że Ercole I d'Este duca di Ferrara zapragnąwszy dla siebie posągu, pisze d. 19 września 1501 r. do swego posła Giov. Valla, aby się udał bezzwłocznie do kardynała de Rouen i prosił o odstąpienie mu tego opuszczonego przez wszystkich modelu. Kardynał odpowiedział, że musi odnieść się do króla. Książę nie otrzymał modelu, który niebawem rozleciał się ze szczętem.



spokojnego przytulku i wytechnienia. Czy wyjechał do Florencji już z wiosną 1500 roku, jak sądzi Brun, na to nie ma dowodów; ale że się w niej osiedlił przed końcem tegoż roku, przekonywa nas znowu Uzzielli. Wracał okryty sławą, więc Rzeczpospolita przyjęła go z oznakami czci i uwielbienia. Posypały się zamówienia, między innymi na obraz do kościoła Nunziaty. Malarz Filippino Lippi podjął się już był poprzednio tej roboty, ale na widok mistrza usuwa się dobrowolnie, nie czuje się godnym współzawodnictwa. Księża tymczasem wyznaczili mu u siebie mieszkanie, chcąc mu i pracę ułatwić i sami doczekać się prędzej utworu. Ale środek nie okazał się skutecznym. Leonardo się nie spieszył i dopiero po długich naleganiach wykonał karton. Wystawiony na widok publiczny, istną wywołał owacyę; przedstawiał zaś Maryę z dzieciątkiem siedzącą na kolanach św. Anny, z boku św. Jan <sup>1)</sup>. W lat 10 podjął Leonardo tę samą myśl i w osobnym urzeczywistnił ją obrazie; dlaczego wtedy nie przeniósł jej na płótno? nie wiemy. Zerwał umowę z mnichami i pogrążył się w matematycznych doświadczeniach! Zamówienia jednak nie ustają. Izabella Gonzaga księżna Mantowy chce mieć koniecznie utwór jego pędzla, wyprawia nawet do niego umyślnego posła, nalega za pośrednictwem dwóch uczniów czy przyjaciół — „due sollicitatori“ mówi dokument <sup>2)</sup> i wreszcie otrzymuje odpowiedź, że Leonardo „skutkiem swych matematycznych doświadczeń „tak odwykł od malowania, że pędzla wcale już znosić nie „może!“ Dziwna rzecz, iż ten wstręt do palety pierchnął gdzieś nagle na widok Ginevry Benci, owej słynnej florenckiej piękności? Wówczas rozpoczyna także portret Mony Lizy, żony Francesca del Giocondo, jedno z największych swoich arcydzieł. Pracował nad nim, jak świadczą współczesni, lat 4, co się samo z siebie tłómaczy, jeżeli pracował dorywkowo i przerwał w r. 1502 z powodu inżynierskich zatrudnień. Najnowsze badania żadnej co do tych dwóch

<sup>1)</sup> Carl Brun. L. d. V. — Karton przechowany jest dotąd za szkłem. Według niego został wykonany szych Smith'a 1798 r.

<sup>2)</sup> Documenti publicati dal Calvi, Milano 1869, p. 87.

obrazów nie dorzuciły wskazówki <sup>1)</sup>, natomiast dowiodły, że Leonardo malował także portret samego ser Gioconda. Wspomina o nim jeszcze Anonym z XVI wieku, nie widział go już Vasari. Szczęście, że wybierając między dwoma, oszczędził los ten, w którym się najlepiej uwydatnia geniusz Leonarda, gdzie dusza jego tajemnicza w zagadkowym Mony Lizy prześląda uśmiechu. Wśród tych wszystkich zajęć, rokowań, rozpoczętych i niedokończonych prac, mimo licznych dowodów uznania, jakimi go Florencyja otacza, nosi się jednak z myślą opuszczenia Włoch, spróbowania powtórnie szczęścia na Wschodzie; znajdujemy bowiem w rękopisie z r. 1502 plan własnoręczny mostu, mającego połączyć Konstantynopol z Perą <sup>2)</sup>. Niewiadomo dotąd, czy to zadanie dostało się do rąk Leonarda drogą konkursu, czy też bezpośrednio ze strony Bajazeta II propozycji. Ale ciekawą jest rzeczą, że ten sam epizod powtarza się w cztery lata później w życiu jego rywala Buonarottiego, gdy tenże poważniejszy się z Juliuszem II, obawiając się jego gniewu, zamierzał udać się na Wschód — piszą biografowie: Vasari i Condivi — a to w celu zbudowania tego samego mostu. Nie przyszło do wyjazdu tak w jednym jak drugim wypadku; Papież powołał napowrót Michała Anioła, nie mogąc się obejść bez niego. Leonardo zaś przyjął wezwanie Cezara Borgii, a porzuciwszy na jakiś czas pędzel, przemienił się w inżyniera. Tę stronę jego działalności pomijamy; daty odnoszące się do niej wyjęte są z rękopisów paryskich, najlepiej znanych ze wszystkich, były też nieraz już przytaczane <sup>3)</sup>. Dążymy napo-

<sup>1)</sup> Istnieją dwie próby portretu Mony Lizy, jedna w Monachium kredą wykonana, druga olejna w Medyolanie; ale zdaje się, że tylko górna część postaci autentyczna, reszta dorobiona. Mona Liza przedstawiona jako św. Katarzyna. P. Carl Brun str. 39.

<sup>2)</sup> Richter, tom II, str. 269. Szczegół dotąd nieznan.

<sup>3)</sup> Richter dołączył do tych znanych szczegółów nigdzie przedtem nie wydane mapy topograficzne z zadziwiającą wykonane przez Leonarda precyzją. Oprócz tego rysunki zamków i fortec na tabl. LXXX, a w których chciano się dopatrzeć szkicu zamku medyolańskiego, za czem jednak — zdaniem Geymüllera — żadne nie przemawiają wskazówki. Na szczególną uwagę zasługuje rysunek baszty z kopułą, jako ciekawy okaz fortyfikacyjnej dekoracji.

wrót wraz z mistrzem naszym do Florencyi na turniej, jakiemu w dziejach sztuki nie ma równego, a który w życiu Leonarda pod pozorami tryumfu, jest jakby pierwszym aktem tragedyi, której aktdrugi w Rzymie, następne już po jego odgrywają się śmierci. Chodziło jak wiadomo o przyozdobienie sali obrad florenckiej. Michał Anioł wybrał sobie za przedmiot oblężenie Pizy przez Florentczyków, Leonardo zwycięstwo pod Anghiari. Nie pierwsze było to atoli spotkanie Leonarda z Michałem Aniołem, a zajście, jakie się już wówczas odbyło, mogło w każdej, mniej wyniosłej duszy zaszezczyć niechęć, wzbudzić podejrzenie. Działo się to około 1501 lub na początku 1502 roku, (dokładnej nie posiadamy daty) w czasie jednej z wycieczek Leonarda do Florencyi. Ugodzony w swej ambicji widokiem zmarnowanego arcydzieła, chciał jeszcze raz spróbować swych rzeźbiarskich zdolności; nie powiodło mu się z brązem, sądził, że może poszczęści mu się z kamieniem. Rzeczpospolita florencka miała właśnie do zbycia znaczne zapasy marmuru; Leonardo traktuje o nie z Soderinim, ten mu je przyrzeka, ale wytrzymawszy go jakiś czas, oddaje Buonarrottiemu, który z nich wykuwa swego Dawida! Vinci z szlachetnością rzadką w ogóle, a tem bardziej u artysty, nie czuje się upokorzonym, zapomina urazy i w r. 1504, w przeddzień rozstrzygnięcia walki z tym, który się stał powodem doznanego zawodu, wchodzi w skład komisji mającej wybrać najodpowiedniejsze miejsce dla tego to właśnie Dawida! (Saggio delle Opere d. L. d. V.).

Ale tym razem przez powołanie obu wielkich mistrzów do wspólnych zapasów sprawa staje się o wiele groźniejszą. Przeciwnicy mają stanąć naprzeciw siebie z otwartą przyłbicą, wobec Florencyi śledzącej z gorączkową uwagą walkę dwóch godnych siebie Tytanów. Rozumiemy pośpiech Michała Anioła; dla niego ta walka była jeszcze ważniejszą, niż dla jego rywala. Mistrz Leonardo miał za sobą lat przeszło dwadzieścia pełnego chluby żywota, on dopiero kilka znakomitych utworów, w dziale zaś malarstwa nie dotąd nie dorównywało „Wieczerzy“. Zabiera się więc do pracy z całą porywcznością swej ognistej natury; kartony jego już gotowe, gdy Leonardo zaledwie rozpoczyna swoje. Pewny zwycięstwa, niecierpliwie wygląda wyniku walki, a w miarę jak

przeciąga się oczekiwanie, niecierpliwość zamienia się w gniew, zwolna w nienawiść. Ale namiętne wybuchy młodego atlety rozbijają się o spokój olimpijski Leonarda. Przeciwnicy go nie straszą, pociski nie dosięgają; gdy go tłum oskarża, uśmiecha się z pogardą. On walkę pojmuje szlachetnie, bez uprzedzeń, bez egoistycznych pobudek; wie, że nad nim nie ma wyższego, ale też nie lekceważy siły Buonarotti'ego i godnego uznaje w nim rywala. W postępowaniu jego nie ma zawiści lub złej woli; wnosić nawet można z opowiadań bezimiennego kronikarza z XVI wieku, że Leonardo chciał trafić do serca przeciwnika, że nieraz pierwszy dłoń wyciągał do niego. Nic lepiej nie charakteryzuje wzajemnego stosunku tych dwóch potężnych zapaśników, jak epizod mało dotąd znany, który pozwalamy sobie przytoczyć w skróceniu. (Milanesi-Archivo storico) <sup>1)</sup>. Obydwa jak wiadomo, uchodzili za głębokich znawców Dantego. Otóż zdarzyło się raz, że „Leonardo przechodził około domu bankiera Spini, gdzie żywa „toczyła się nad Dantem dyskusya i grono najświetlejszych „mężów florenckich rozbierało jakiś zawily ustęp z Boskiej „Komedyi. Ujrzano Leonarda i przywołano go, prosząc o wy- „jaśnienie; ale równocześnie z przeciwnej strony nadszedł „Michał Anioł; a Leonardo spostrzegłszy go, rzekł w najlep- „szej myśli: „Michał Anioł wam to wyłoży“. Podejrzliwy „przeciwnik nie poznał się na wykwintnej grzeczności Leo- „narda, a sądząc, iż ten się z niego naśmiewa, krzyknął „z gniewem: „Ty im wyjaśnij, jakieś chciał ulać posąg „z bronzu, a ulać nie mogłeś i ze wstydem musiałeś całą tę „zaniechać robotę! A rzuciwszy mu w oczy obelgę, zniknął; „Leonardo zaś zapłonął się słysząc bolesną wymówkę“, do- daje kronikarz. I zadumał się, wspomniawszy smutny los swego utworu, a może po raz pierwszy zmierzył nienawiść przeciwnika i ujrzał w przyszłości szereg niepowodzeń, zawodów, intryg — jeszcze dalej po za grobem, obojętność potomnych, zapoznanie zasług długiego, pracowitego żywota.

Opieszałość Leonarda była jednak bardziej przymusową niż dobrowolną, raczej pozorną niż rzeczywistą. Uwzględ-

<sup>1)</sup> Ustęp przytoczony przez prof. Thausinga. Feuilleton d. N. Fr. Presse v. 14. Jan. 1882.

dniwszy częste wyjazdy dla ukończenia robót inżynierskich <sup>1)</sup>, a między temi jedną krótką wycieczkę do Rzymu, stwierdzoną przez Uzziellego, okazuje się, że nad kartonami do bitwy pod Anghiari, pracował tylko miesięcy cztery, tj. od października 1503 do lutego 1504 r., a w październiku tego ostatniego roku <sup>2)</sup> musiały już być gotowe lub na ukończeniu, jeżeli młody Rafael przybyły umyślnie dla oglądania obu arcydzieł, odrysował wtedy na płótnie ów fragment walki około sztandaru, szkice będący obecnie własnością uniwersytetu Oxfordzkiego <sup>3)</sup>. Wystawienie zaś kartonów na widok publiczny, musiało się odbyć nie w końcu 1506, jak mówi Houssaye, ale w 1505 r., jeżeli od rozpoczętego już fresku odrywa go list Jerzego d'Amboise (w maju 1506),zywający Piotra Soderiniego, ażeby dla przypodobania się Ludwikowi XII, Rzeczpospolita zwolniła Vinciego na miesiąc trzy, od przyjętych względem niej zobowiązań i pozwoliła mu udać się do Medyolanu. Trzy miesiące upłynęły, a Leonardo był jeszcze potrzebnym w Medyolanie; pisze więc Chaumont powtórnie, prosząc, aby Rzeczpospolita przedłużyła urlop. Signoria odpowiada w tonie cierpkim, obstając przy swych prawach. Zdaje się jednak, że pomimo gróźb, Leonardo nie wrócił już do przerwanej roboty. Wdał się nareszcie w tę sprawę sam Ludwik XII i otrzymał zupełne rozwiązanie umowy, zawartej pomiędzy Signorią a da Vincim <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> W roku 1503 przedstawił powtórnie „Signorii“ florenckiej wypracowany za młodu projekt kanału, który wychodząc z Arno, miał przerywać równiny około Prato Pistoja, Seravalle, oraz jezioro di Sesto. Projekt ten wszelako został odrzuconym zdaje się skutkiem zabiegów przeciwników Leonardowych. Patrz *Commentario alla vita di L. d.* przez Gaet. Milaneseiego. (*Opere di G. Vasari T. IV.*)

<sup>2)</sup> Pomiedzy lutym a październikiem przypada śmierć ojca Leonarda, o czem świadczy własnoręczna notatka.

<sup>3)</sup> Wrażenie, jakie sprawić musiał na Rafaelu, odbija się w wielkich jego freskach z r. 1505 w Perugii i może nie bez podstawy utrzymują niektórzy historycy Rafaela, że pod wpływem L. porzucił swoją pierwszą Peruginowską maniérę.

<sup>4)</sup> Porównaj Milaneseiego komentarz do Vasarego, tom IV, (ed. 1880) str. 43—45.

Już w roku 1507 bierze on udział we wjeździe króla do Medyolanu i tam jako nadworny malarz, stale się znowu na lat kilka osiedla.

Gdy kartony wystawione zostały, Rzeczpospolita ujrzała się istotnie wobec trudnego zadania. W odmiennym pojęcie duchu, odmiennymi odznaczając się zaletami, obie kreacje równy wzbudzały podziw. Podczas, gdy Signoria radzi i ociąga się z sądem, a cała Florencya czeka niecierpliwie wyroku, Leonardo z właściwym sobie spokojem wraca do uniejętanych badań i d. 12 czerwea 1505 r. rozpoczyna księgę pod tytułem: „*O przemianie jednego ciała w drugie, bez naruszenia jego masy*“.

Ale taki stan oczekiwania musiał być nieznośnym dla ambitnego Michała Anioła. Wyczekawszy się już z górą dwa lata, spodziewał się przynajmniej stanowczego zwycięstwa, więc rozumiemy, że gdy Rzeczpospolita jednakiemi darzyła ich pochwałami, a wkrótce potem Leonardowi poleciła wykonanie fresku, zawiść młodego olbrzyma dosięgła kresu i w namiętnej duszy pragnienie zemsty silne wówczas zapuściło korzenie. Dopomógł mu w tej zemście sam Leonardo przez niewłaściwą kompozycję farb olejnych, przez co na szybki naraził ją rozkład. Zniknęły niebawem świadectwa chwilowego Leonarda zwycięstwa, zatarł się fresk, zginęły kartony <sup>1)</sup>. Już sztych Edelnicka i rysunek Rubensa nie były zdjęte z oryginału, ale ze starej flamandzkiej kopii (Uffizie), pochodzącej zdaje się z drugiej połowy XVI wieku. Raphael Trichet du Fresne (1651 r.) nadmienia, że istniał także mały olejny obrazek, przedstawiający walkę około sztandaru, własnoręcznie przez mistrza wykonany. Du Fresne musiał mieć na myśli owo malowidło na drzewie, będące własnością pani Timbal w Paryżu. Zdaniem znawców, jest ono tylko kopią, ale bardzo staranną i bezpośrednio zdjętą z freski. Do tej grupy najstarszych i najcenniejszych kopij przybywa szkic windsorski, dotąd samemu przypisy-

---

<sup>1)</sup> Anonim z XVI wieku (Milanesi *Archivo Storico*) utrzymuje, że Leonardo wyjeżdżając do Francji, zabrał ze sobą znaczną część swych manuskryptów i szkiców, ale ów karton miał pozostać we Florencji.

wany Leonardowi; jestto zdaje się rysunek Cesara da Sesto ucznia Leonarda i może równocześnie z freskiem wykonany. Tak ten ostatni, jak rysunek flamandzki, jak wreszcie ów obrazek pani Timbal, przedstawiają walkę około sztandaru, tj. jedyną część kompozycyi, jaką Leonardo al fresco wykończył.

Tyle wiemy tak z dawnych, jak ostatnich badań o przebiegu walki i losie utworu. Nasuwa się teraz pytanie, jaka jest doniosłość własnoręcznych szkiców Leonardowskich, rozrzuconych po galeryach Europy, a przez Richtera na 6 tablicach zebranych i odbitych. Czy można na podstawie tych szkiców i przy pomocy wymienionych kopij złożyć całość kompozycyi? Oczywiście nie, bo to, co posiadamy, nie przedstawia należytego kompletu; próba tego rodzaju podjęta przez Bergeret'a (odbita litograficznie w *Vie des Artistes de L. Blanc*), najzupełniej się nie powiodła. Ale nie jest to może ze strony Richtera przesadą, gdy utrzymuje, że w tych fragmentach mamy zawiązek, z którego powoli wyłonila się całość. Również i w Richterowskiej kollekcji szkiców najliczniejsze są studia przygotowawcze do walki około sztandaru. Główna postać chorąży, tę samą ma tu pozę, co w owych najstarszych kopiach i w rysunku Rafaela (Tabl. LII z *Brittish Museum* i LIII oraz LIV z Akademii weneckiej). Powtarza się dalej na dwóch tablicach grupa trzech koni w galopie z dwoma jeźdźcami, nacierającymi na powalonego rycerza, który się puklerzem zasłania. Waryantem zaś, jaki znachodzimy wyłącznie na tabl. LIII i LIV, są postacie piesze, szczególniej ciekawy, bo pouczający nas, w jaki sposób wprowadza Leonardo piechotę pośród walczącej konnicy <sup>1)</sup>. Istnieją oprócz tego w Wenecyi, w *Brittish Museum*,

<sup>1)</sup> Milanesi w swym komentarzu do Vasarego (Tom IV, str 42) sądzi, że cała kompozycya ograniczała się do jednej grupy około sztandaru, a to na mocy tego, że ani Vasari, ani B. Cellini o innych nie wspominają szczegółach. Otóż te warianty na tablicach LIII i LIV usuwają wątpliwość, dowodzą bowiem, że w skład utworu wchodziły także inne epizody, które Vasariemu i Celliniemu dlatego nie mogły być znane, że oglądali tylko fresk, szkice zaś Leonarda były naonczas w ukryciu, tak jak przeważna część jego rysunków i papierów.

w Peszcie głowy osobnych postaci, odznaczające się tym wyrazem tragicznej zaciętości, jaki się maluje na twarzach ludzi roznamiętnionych walką i oporem. Częstka to owych luźnych studyów, które Leonardo zwykł był gromadzić do każdego obrazu lub fresku, zanim przystępował do wykonania całości według ogólnego pomysłu. Ciekawym komentarzem do tych rysunków jest własnoręczny opis bitwy zaczynający się od nazwisk tych postaci, które w niej główną odegrały rolę; opis ten zestawiony ze szkicami, daje nam właściwe pojęcie nie tylko o potężnym nastroju kompozycyi, ale i o nadzwyczajnej gorliwości przygotowane studyów naszego mistrza. Oprócz tego wreszcie, znajdujemy w dziele Richtera ustęp, który może nie odnosi się wprost do bitwy pod *Anghiari*, ale lepiej niż cokolwiek innego uczy nas, jak Leonardo wyobrażał sobie *bitwę w ogóle* i w jaki sposób żądał od malarza, aby ją przedstawił. W tym ustępie, w całości dotąd nieznanym, a wyjętym ze zbiorów lorda Ashburnham pod tytułem: *Modo di figurare una bataglia* (Tom I, Nr. 601—602) jest tyle życia i dramatyczności prawdziwej, że przypuszczać należy jedno z dwojga, tj. że albo opis ten jest wziętym z natury przez naoczego świadka, albo też jest objawem genialnej intuicyi artysty. Nakreśliwszy ogólne wrażenie, jakie bitwa wywierać powinna, wymagania perspektywy, stosunek pierwszego planu do następnych, sposób traktowania powietrza przesiąkniętego prochem i wyziewami, zaciemnionego kłębam dymu, przystępuje do szczegółów walki. Przytaczamy z tego opisu ustęp końcowy, po raz pierwszy przez Richtera drukowany:

... „Innych (walezących) przedstawisz w konwulsjach „konania; zgrzytając zębami, błędnym wzrokiem zawodząc „do koła, zaciskają pięści ku sobie i spazmatycznie kurczą „swe członki. Niektórzy rozbrojeni, bronią się zębami, szarpia „pią paznokciami nacierających nań przeciwników, przemieni „nieni rozpaczą w nieludzkie jakieś stworzenia. Ujrzysz rumaki „maki wolne od jeźdźców, jak wpadając z rozwianą grzywą, „parskając nozdźkami pomiędzy zastępy nieprzyjaciół, mszczą „pomordowanych swych panów. Ujrzysz jedną wielką kupę „ludzi, powalonych na trupie jednego konia“.... „Z boku rezerwowe „pułki stoją, patrząc z wyrazem nadziei i niepo-



„koju; przysłaniają oczy rękoma, aby mózdz cokolwiek roz-  
 „poznać wśród tego ogólnego chaosu — czekają na skinienie  
 „wodza.... A wódz z szablą w górę wzniesioną, na wpół do  
 „swego zwrócony pulku, wskazuje mu punkt, dokąd go nie-  
 „bawem zawezwie\* potrzeba ratunku. Pole walki, niech prze-  
 „pływa rzeka; rzucający się w nią jeźdźcy kłęby wody pod-  
 „noszą w górę, a w koło nich nurty rzeczne spienione, zmie-  
 „szane z krwią i z błotem, mętłą tworzą powierzchnię. I nie  
 „ujrzysz ani piędzi ziemi, któraby nie była przesiąknięta krwią“.

Nie znamy opisu, któryby dosadniej od tego fragmentu grozę walki i piekielną oddawał jej zaciekłość. On najlepszą daje nam miarę tego, czém musiał być karton mistrza, którego opisy nie dorównywują przecież jego rysunkom, a tem mniej jego obrazom lub freskom.

Zbyt długo zatrzymaliśmy się może nad utworem, z którego dziś zaledwie pozostały ślady; ale data tego utworu stanowi jedną z najpamiętniejszych chwil w dziejach Leonarda. Niewidoczne są na razie następstwa walki z Michałem Aniołem; zapaśnicy się rozchodzą i działalność Leonarda pozornie na dawne wraca tory.

Siedmioletni pobyt w Medyolanie pod opiekuńczem skrzydłem Francyi, urozmaicony częstemi wycieczkami do Pawii <sup>1)</sup>, Florencyi, Parmy, willi Vaprio, jest może najspokojniejszym w życiu Vinci'ego okresem. W kierunku artystycznej twórczości jest on wprawdzie najuboższym; uczony i filozof bierze w nim górę nad artystą. Dopiero po kilku latach, to jest 1511 r., jak świadczy list do Chaumont <sup>2)</sup>, częściej znowu chwyta za pędzel i rozpoczyna „pel Christinissimo re“, dwa słynne obrazy: św. Annę z Najśw. Panną i Madonnę wśród skał, której jeden egzemplarz znajduje się w Luvrze, a drugi w Londynie. Przeważnie jednak oddaje się Leonardo umiejętnym badaniom, wraca także do inżynierskich zatrudnień i w tym ostatnim zwłaszcza zawodzie działalność swoją wiekopomnemi znaczy śladami. Dosyć wspomnieć kanał *Martesany*,

1) Wtedy to raczej, a nie w r. 1494 mógł Leonardo przysłuchiwać się anatomicznym wykładom Marc-Antonio della Torre.

2) Carl Brun L. d. V. str. 47—50.

wielki basen *San Christofa* i sposoby ułatwienia żeglugi, tamowanej odpływem wód rzecznych, użytych do nawodnienia pól lombardzkich. Zawsze równie obojętny na zewnętrzne wypadki szuka jednak ciszy; równie czynny, widzi potrzebę skupienia swych badań, uporządkowania swych luźnych a różnorodnych zapisek. W czasie jednej z wycieczek do Florencyi (których powodem były zdaje się sprawy spadkowe po ojcu, a potem po wuju) w domu Piotra Martelli 1508 r. przeglądając swe manuskrypta, takie nad sobą samym i nad swym sposobem pisania robi uwagi: „Jestto opowiadanie bezładne, „wyciąg z licznych notatek, które tu odpisuję, w nadziei, że „je kiedyś uporządkuję według przedmiotów, do których się „odnoszą. Znajdą się tu nieraz powtórzenia jednych i tych „samych rzeczy; ale bądź wyrozumiałym czytelniku — rze- „czy tak wiele, że im pamięć podołać nie może“.... (Richter, Tom I, str. 12). Dalej zaś mówi: „Wiem ja dobrze, iż lite- „ratem nie jestem i że niejedną oberwę naganę od ludzi, „co się literatami być mienia“. Budzi się w nim jednak poczucie wyższości, więc dodaje: „Gdy mi będą zarzucali, że „nie umiem wyrazić tego, czego chcę dowieść, odpowiem im „że są to rzeczy, które się sądzi nie za pomocą słów, lecz „doświadczenia — mistrzyni wszystkich co dobrze pisali“... (str. 14).

Takie chwile obrachunku ze sobą i z własną pracą zdarzają się zwykle u schyłku żywota; ale u Leonarda to właśnie jest dziwnem, że nagle zrywa się potem do nowego lotu, budzi się w nim niespodziewanie młodzieńczy zapał do sztuki, ogarnia go pokusa zmierzenia się powtórnie z swym dawnym rywalem i ulegając jakiemuś fatalnemu popędowi, wybiera się z kilkoma z swych uczniów do Rzymu. Prawda, że w Medyolanie coraz cięższe nastają czasy; już śmierć Jerzego d'Amboise pozbawiła go przychylnego opiekuna, teraz z ostatecznym usunięciem francuzkiego dowództwa, znika dlań ostatni punkt oparcia. A tam w Rzymie, pod rządami Leona X (w marcu 1513) nowa otwarła się era. Protektywa Juliana Medycejskiego, który sam opuszczając Florencyą, do swojej przyjmuje go świty <sup>1)</sup>, pamięć na dawne z rodem Medyceu-

<sup>1)</sup> Richter, Tom II, Nr. 1353.

szów stosunki, wszystko to mogło napelnić go otuchą, że skoro w Medyolanie przyszłość zdawała się być zachwiana, a mienie straconem, tam roztoczy się dlań nowe pole sławy i działania. Wyjeżdża więc z Medyolanu 24 września 1513 r., nie zaś 1514, jak mylnie powtarzano dotąd za Amorettem<sup>1)</sup>, a towarzyszący mu uczniowie wspominają jeszcze długo po śmierci mistrza, jak wesoło, swobodnie i nauczająco zarazem zeszła im ta podróż wśród figlów, conceptów i oryginalnych mistrza spostrzeżeń (patrz Vasari). Trzeba przypuścić, że Leonardo nie zdawał sobie sprawy z niebezpieczeństwa, lub też pomny swych dawnych zwycięstw, czuł się na siłach pokonania wszelkich trudności, stawienia czoła najpotężniejszemu przeciwnikom. Łatwiej wszelako było walczyć we Florencyi wśród znanych ludzi i stosunków; tu w Rzymie Michał Anioł jest panem, on obcym — może jako stronnik Francyi niechętnie nawet widzianym. Wówczas sława Buonarottiego jego nie dorównywała zasługom; ale przez siedm lat, podczas gdy Leonardo przeważnie cichym, naukowym oddawał się badaniom, on wzbijał się coraz wyżej i wyżej, aż stanął u szczytu i dziś „Wieczerzy Pańskiej“ mógł śmiało przeciwstać „Freski z Sykstyńskiej kaplicy“. Czy niechęć rywala stanęła odrazu w poprzek Leonardowym zamiarom? jakie było ich pierwsze w Rzymie spotkanie — tego dziś nie wiemy. Okres to jeden z najgorzej opracowanych. Cokolwiek dotąd o nim pisano, polegało przeważnie na opowieści Vasarego, ucznia Michała Anioła, który pomimo uwielbienia dla Leonarda, zawsze na stronę swego przechyla się mistrza. On to rozpowszechnił owe legendy o niesłychanej opieszałości Leonarda, on nam niecierpliwosć Papieża maluje. A jednak tensam Vasari wyraża się z podziwem o kilku obrazach z tego czasu<sup>2)</sup>.

1) Juliusz Medycejski abdykował w końcu 1513 r. i opuścił Florencyę. Więc jeżeli prawdą jest, co mówi Vasari, a wiedział to od Melziego, że karawana Leonardowska przyłączyła się do świty Juliusza Medycejskiego, to i podróż Leon. musiała nastąpić w r. 1513.

2) Dwa z nich wykonane dla dataryusza papieskiego Balthasarego Turini di Pescia: Madonna z dzieckiem i amerek, zaginęły bez śladu; trzeci: Święta Rodzina, dla samego

Ostatnie badania także nie rozprószyły całkiem ciemności otaczających ów pobyt w Rzymie, ale w kilku po raz pierwszy drukowanych urywkach (Richter, Tom II, str. 410 i 412) odsłoniły nam wewnętrzny stan duszy Leonarda; są one jakoby stłumionym odgłosem walk i przeciwności, jakich musiał doznawać na zewnątrz. On, co z taką pogardą odpierał pociski swych przeciwników, gwałtownym wybucha żalem, namiętnych nie szczędzi wyrazów: „Zaiste, wbrew „woli mojej poznałem tego człowieka!“ — wola z goryczą. W następnym zaś urywku dodaje: „Nie nie jest w stanie „zaspokoić żądy dokuczania tej potwornej duszy“. Jego to zapewne ma na myśli, gdy mówi: „Usiłował odstręczyć ode „mnie wszystkich przyjaciół“ — a w spokojniejszym nieco tonie pisząc do jakiejś wysokiej osobistości, którą tytułuje: „Vostra Signoria“, skarży się, że „*mu przeszkadza w anatomicznych studyach*“, ganiać je przed Papieżem“.

Trudne do zrozumienia ustępy, gdyż pozbawione dat i wszelkich bliższych objaśnień; ale kto je czyta, przykrego doznaje wrażenia i budzi się żal do tych, co zamęcili olimpijski spokój Leonarda.

Pomijając dokuczliwy z Michałem Aniołem stosunek, dwór papieski zawiódł oczekiwania naszego artysty, dla pracy jego odpowiednich nie przedstawiając warunków. Służba u Leona X pomimo hojności iście Medycejskiej, jaką się odznaczał, łatwą nie była, gdyż artystom należytej nie pozostawiała swobody. „Sztuka, mówi Mongeri, oficjalny przybierała tu charakter“. Trzeba było wojowniejszej natury Buonarrotiego, aby się rozlicznym Papieżów oprzeć przywidzeniom. Leonardo z ludźmi walczyć nie umiał, więc jak człowiek, któremu duszno i ciasno, marzy o powrocie do miejsc, gdzie go wabiły najmiłsze z życia jego wspomnienia. Powodem ostatecznym wyjazdu stała się fasada *San Lorenza*, przyrzeczona Vinciemu, do wykonania powierzona Michałowi Aniolowi — tak opowiada Vasari. Zniechęcony nowem upokorze-

---

Leona X malowana, doszedł nas podobno, ale wobec podzielonych zdań znawców trudno orzec, czy istotnie tą Świętą Rodziną jest ów obraz, którym się chlubi petersburski „Ermitage“.

niem, opuszcza Leonardo stolicę Kościoła wkrótce po wyjeździe swego protektora księcia Juliusza, udającego się na zaślubiny z księżniczką Filibertą Sabaudzką. Dzień ten zapisuje starannie, dodając, że równocześnie (d. 9 stycznia 1515 r.) doszła go wiadomość o śmierci Ludwika XII. Co porabia i gdzie się obraca przez następne sześć miesięcy, tego nie wiemy; ale 10 sierpnia po bitwie pod Marignano widzimy go już w Pawii u boku Franciszka I. Ciekawem musiało być spotkanie światłego i rycerskiego króla z tym najwykwintniejszym z artystów swego czasu. Nie doszły nas ich rozmowy, ale wnosić można, że król nie szczędził pochwał i pełnych uniesienia wyrazów, jeżeli podbił serce Leonarda i włoskiej odebrał go ziemi. Był on jeszcze świadkiem konkordatu, spisanego w Bolonii pomiędzy Franciszkiem I i Leonem X, a z wiosną 1516 r. w ślad za swym nowym przyjacielem i panem wyruszył do Francji i kraj swój pożegnał na wicki. Jakie uczucia odezwały się w jego duszy, gdy ze szczytów Alp po raz ostatni rzucił wzrokiem na ziemię rodzinną, na te piękne pola Lombardzkie, jego użyzione pomysłem, trudno odgadnąć! Ale to pewna, że jego rola we Włoszech była skończoną. Niepamięć, jaka niebawem pokryła jego czyny, nie była tyle karą za dobrowolne porzucenie ojczyzny, bo takie wędrówki artystów po obcych krajach były na porządku dziennym, czego Polska, tytu goszcząca cudzoziemców, najlepszym jest dowodem, — ile następstwem zmiany pojęć i stosunków, wynikiem ogólnego przeobrażenia dokonywującego się wokoło. „Odrodzenie“ chyliło się już ku zachodowi i duch czasu uosabiał się coraz wybitniej w groźnym i ponurym Michale-Aniele. Jego to nastrój najlepiej odpowiadał burzliwym aspiracyom nowego pokolenia, nad którym jak złowroga chmura zawisła już w powietrzu reformacya!

Michał-Anioł nowe odnosił zwycięztwo — rywal na zawse ustępywał mu z drogi. Ale walka i niepokój miały być od początku do końca znamieniem jego żywota; niebawem zaś gorsze czekały go czasy. Zwolna nikły wszystkie ideały jego młodości, miasto rodzinne ujarzmione, kraj cały cudzoziemcami zalany, Kościół w wojnie z herezyą — a w pojęciach rozstrój, w sercach niepokój i trwoga. Tych bolesnych

wstrząśnien nie zaznał Leonardo. Usunął się na czas, nie przyczyniwszy się w niczem do późniejszego rozstroju w sztuce, nie przeżywszy kulminacyjnego w rozwoju „odrodzenia“ momentu. W tem jego nad Buonarottim przewaga. Dzieli z nim tę wyższość młody Rafael, ale w swym krótkim żywocie streszcza on tylko drugą epoki połowę. Kolebka i grób naszego mistrza, to jakby dwa wytyczne punkty wśród jasności opromieniającej „Odrodzenie“. W tych ramach mieści się wszystko, cokolwiek sztuka włoska najdoskonalszego wydała. Nawet geniusz Michała-Anioła nie zdołał przelamać tego cudownego koła, żywotem jego rywala zakreślonego! To, co stworzył po śmierci Leonarda, aczkolwiek potężne, wcześniejszym nie dorównywa kreacyom, a *Sybille* i *Prorocy* z Sykstyńskiej kaplicy mogą spokojnym spoglądać wzrokiem na straszne „*Sądu Ostatecznego*“ wyobrażenie.

Przy Leonardzie więc stanowcze pozostaje zwycięstwo, ale dziś dopiero po 400 bez mała objawiając się latach, jest jakby epilogiem dramatu, którego treścią zapasy dwóch potężnych „odrodzenia“ malarzy.

Długi czas sława Buonarottiego zacieśniała naszego mistrza zasługi; wieść o śmierci Leonarda tylko najbliższych jego dotknęła uczniów, całe Włochy oplakiwały zgon Michała Anioła.

A przecież te ostatnie trzy lata spędzone na obczyźnie, to tak drobna i mało znacząca część jego żywota; siły Leonarda stargały się już były w usługach rodzinnego, nie zaś cudzego kraju. Bezczynnym on nie jest, ale działalność jego już w ciasnym porusza się zakresie. Napróżno starano się wykryć jakiś ślad artystycznej pracy wykonanej we Francji; zdaje się, że pędzel i dłuto mistrza pozostały we Włoszech; doszedł nas tylko plan rezydencji królewskiej w *Amboise*, umieszczony przez Richtera na tabl. LXXXI tomu II. Znane są natomiast rysunki kanału projektowanego w pobliżu *Romorantin*, a świadczące o wytrwałości Leonarda w inżynierskim zawodzie i przyrodniczych badaniach. Obecnie, dzięki Richterowi, przybył spory zbiór topograficznych notatek, odnoszących się do różnych miejscowości francuskich, jak miast: Orleans, Bordeaux, wybrzeży morza Śródziemnego, rzeki Rodanu itd. (Tom II. France, str. 294—256). Dat lub osobistych zapisek z tego czasu dotąd nie znaleziono. Wszystko,

co wiemy o tych ostatnich trzech latach, na prostych polega domysłach; ani badania Richtera, ani poszukiwania Uzziellego nie tu nie przyniosły nowego.

Co się tyczy śmierci Leonarda, to najnowsza krytyka skłania się coraz bardziej do wersyi L o m a z z a, jakkolwiek kwestya, czy skonał w objęciach króla, czy też na rękach Melziego, wydaje się nam kwestyą podrzędnego znaczenia.

---

Na tem kończymy przegląd ostatnich badań nad życiem i utworami Leonarda; spróbujmy teraz określić jego stosunek do epoki, której jest najdoskonalszym i najbardziej skończonym wyrazem.

*M. T. S.*

(Dokończenie nastąpi).

# LEONARDO DA VINCI

w świetle najnowszych publikacyj.

---

(Dokończenie).

## II.

Ruch umysłowy, który tak świetnie rozwinął się we Włoszech pod hasłem Humanizmu, jest dwu-wiekowej walki wynikiem. Wiąże się z chwilą największego rozkwitu Scholastyki, i w samym jej łonie najrozmaitsze przechodzi już fazy; dopiero po upadku tej filozofii — odrębnego, a nawet przeciwnego prądu przybiera pozory. — Ferment filozoficzny rozpoczyna się już w XIII wieku, równocześnie z pojawieniem się „Summy“ św. Tomasza z Akwinu, owej najwyższej wiedzy średniowiecznej syntezy. Pobudką staje się z jednej strony sam system Anielskiego Doktora krytyczną wywołujący reakcję, — z drugiej, wspólna ówczesnej wiedzy podstawa: Arystoteles, który od pierwszej chwili swego wskrzeszenia tyle niemal umysłowych pobudza kierunków, ile w jego filozofii gałęzi. Przypominamy, nie wymieniając innych, tylko naturalistyczną interpretację Arabów i panteistyczną mędrców żydowskich. Pierwsze próby krytycyzmu odzywają się w Duns-Scocie, a cięcia jego powtarzane coraz dosadniej przez następców, a szczególnie przez Occama, doprowadzają w końcu do rozerwania owej spójni metafizycznej między teologią a filo-



zofia, bez której wiedza scholastyczna istnieć nie mogła. Oprócz takiego ujemnego kierunku, występuje również po raz pierwszy czynnik dodatni: potęga doświadczenia i zwrot do badań przyrodniczych. Wyraźny on już u Alberta Wielkiego, uosabia się zaś w Rogerze Baconie, jednej z najwybitniejszych XIII wieku postaci. Tem ona ciekawą, że dwóch epok jednoczy znamiona: jak Albert Wielki, jak św. Tomasz, godzi wiarę religijną z wysokim [o rozumie ludzkim pojęciem; obok tego zaś, nienasycona w nim ciekawość do przyrody i życia. Ciekawość ta w całej rozwinięta sile, jest cechą dopiero czasów „Odrodzenia“, ale jeszcze w średnich wiekach rozbudziły ją wojny krzyżowe, podtrzymywały zaś stosunki ze Wschodem, rozwój życia handlowego, wzrost dobrobytu po miastach i t. d. Jednak to jeszcze nie przewrót, to zwiastujące dopiero go znaki. Wiedza scholastyczna dzierży jeszcze w pełni swoje nad umysłami panowanie. Nie była ona pozbawioną ani głębokości, bo sięgała do najdalszych i najbardziej ukrytych przyczyn wszechbytu; — ani wzniosłości, gdyż miała na celu najwyższe dobro i prawdę najwyższą; — ani wreszcie wszechstronności, obejmowała bowiem wszelkie najbardziej różnorodnie zagadnienia, dotyczące tak świata, jak i ducha ludzkiego. Jedność filozoficzna lepiej ułatwiała wszechstronność, niż późniejsze nauk rozgraniczenie. Jej stronami słabemi była wyłączość — był czysto duchowny charakter jej rozwoju, było przedwczesne, sztucznie, że tak powiemy, wyrobione znanie jednostajności. Mylnem byłoby oczywiście mniemanie, że teologia gnębiła wszystkie nauki, i że one skutkiem tego w wiekach średnich wcale rozwijać się nie mogły; ale pewnem jest przecieź, że tylko ten mógł nabrać naukowego wykształcenia, kto należąc do stanu duchownego, studyował teologię i filozofię.

Dopiero, gdy nominalizm i krytycyzm filozoficzny rozsadziły wewnątrz Scholastyki, a dyalektyka wyczerpała jej siły żywotne, zaczyna się decentralizacja wiedzy, występuje indywidualność pracy umysłowej; — wspólność korporacyjna i zakonna się rozluźnia, charakter duchowny nauki powoli zamienia się w świecki. A ponieważ wszelka reakcja sprządza zwykle gwałtowne przeciwieństwo, przeto czem bardziej w wiekach średnich życie duchowe było skupione, tem

się więcej później rozstrzeli — i licznymi strumieniami rozleje po świecie. Umysłowa decentralizacya idzie zaś w parze z polityczną. „Zasada jednej i tejsamej zwierzchności wyrażająca się w świętem państwie rzymskiem“ — mówi p. Klaczko przez usta ks. Silvio — „ustępuje przed autonomicznem dążeniem i ruchem krajów poszczególnych.“ Z wielkiej jedności kościelno-państwowej wylaniają się narody, usamowalniają się miasta, — a z łona społeczeństw występują osobistości już nie z ducha korporacyjnego lub zakonnego wyrosłe, ale niezawisłe — więc częstokroć niesformne, potężne umysłem i talentem, lecz groźne zarazem. W żadnym z krajów nie rozkwita do tego stopnia indywidualizm polityczny i miastowy, jak w tym, w którym był punkt ciężkości wielkiej średnio-wiecznej jedności; Włochy stały się najodpowiedniejszym dla decentralizacyi umysłowej terenem.

Jak nagłym był zwrot, jak szybkimi jego postępy, najlepszym dowodem, że między Dantem a Petrarą niespełna pół wieku, a jednak w dążnościach przepaść, w nastroju uderzająca różnica. Dante jest poetą wieków średnich. Rozpada się już wprawdzie za jego życia organizacya średniowieczna, on widzi i czuje, że nie wstrzyma upadku, że nie uratuje swych ideałów, ale tem silniej i rozpaczliwiej nawołuje ludzkość, aby zatrzymała się w biegu, aby się zwróciła do idei wielkiego Państwa Rzymskiego, a co za tem idzie, do zasad, instytucyj, obyczajów przeszłości. W przeciwieństwie do wzrastającej autonomii państw, chce mieć arystokrację górującą nad miastami, a wszystko razem ujęte w jedność uniwersalnej monarchii, z wszechwładnym cesarzem na czele. Jest wprawdzie Dante także pierwszym włoskim patriotą, bo wielką życia jego boleścią — cierpienie i rozdarcie Włoch, — bo wreszcie jest pierwszym narodowym poetą, ale jest nim, jeżeli nie bezwiednie, to wbrew swojej zasadzie: „dla mnie ojczyzną jest cały świat, jak morza dla ryby...“ Nazwano go pierwszym humanistą, i rzeczywiście daje on początek połączeniu się świata klasycznego z chrześcijańskim; wszak sfery jego nadziemskiego królestwa starożytniemi zaludnione duchami, — a przecież w stosunku do starożytności wielka między Dantem, a późniejszymi humanistami różnica. Jego cześć dla starożytnych inne ma źródło: nie tyle pociąga go urok formy

klasyecznej, nie tyle świeże i jasne w starożytnych utworach przyrody i życia poczucie, — ale to, co w nich przygotowane do wielkiej idei chrześcijaństwa, co średniowiecznej organizacyi podstawą. Cel bowiem Danta jest przedewszystkiem kościelno-polityczny; ztąd większe dlań znaczenie Rzymu, niż Grecyi. „Rzymianie“, jak pięknie mówi p. Klaczko, „byli „dla niego temsamem, w doczesnym i świeckim porządku rzeczy, czem są żydzi w porządku duchownym: narodem wybranym, ludem Pańskim.“

Odmienny już całkiem ideał i cel Petrarki! Rzeczywiście pierwszy to humanista, „pierwszy człowiek nowszych czasów.“ — I on widzi rozterki i tragiczne pasowanie się swej epoki — jednak nie szuka lekarstwa w powrocie do średniowiecznego ustroju, do dawnych pojęć — ale je znajduje w przyrodzie, w miłości i pięknie. Szczęśliwy, gdy alpejską podziwia naturę, bo tam ukojenie i cisza; szczęśliwy, gdy na starożytne patrzy ruiny, i w klasycznych zagłębia się utworach, bo w nich harmonia, w nich poczucie formy estetycznej. Miłość u Danta była abstrakcyjną, odłamem lub zбочeniem od wielkiej miłości Bożej — miłość Petrarki, to miłość w świecie rozlana, miłość drgająca we wszystkich tworaach przyrody — a najsilniej i najwdzięczniej odzywająca się w sercach. W tem pragnieniu miłości i piękna, w tym zwrocie ku przyrodzie tkwi źródło uwielbienia dla starożytności helleńskiej tak u Petrarki, jak u całego wogóle humanizmu. Nie przez prostą fantazyę, nie przez ducha sprzeczności, jak sądzi p. Klaczko, wywyższa Platona i przeciwstawia go Arystotelesowi. Plato jest nosobieniem entuzyazmu dla piękna, w nim pojęcie to moralnym staje się bodźcem, więc Plato odpowiada najlepiej nastrojowi duszy — Petrarki. Jest on tym, który przygotował umysły i serca na przyjęcie zmarłychwstałego Platona, a jeżeli go nie znał w oryginale, mógł go z nowo-platońskich odgadnąć interpretacyj. Jest zatem Petrarka pierwszym humanistą; jest i pierwszym nowożytnych czasów człowiekiem, przez swą walkę z pedanteryą uczonych, z szarlatanizmem lekarzy, z formalizmem prawników, — z zabobonami przeszłości. Zatrzymaliśmy się dłużej nad stosunkiem Petrarki do Danta, w nim bowiem odzwierciedla się najlepiej różnica dwóch epok tak blizkich co do

czasu, a przecież już tak od siebie dalekich! I dzisiaj jeszcze kto czyta jednego i drugiego, musi się ukorzyć przed wielkością Danta, ale bliższym uczuje się Petrarki, — chyba, że wobec wybujałości indywidualizmu, wobec powszechnego we wszystkich kierunkach zamętu, w niejednym sercu obudzi się tęsknota za ideałami średniowiecznymi, za wielką kościelno-państwową karnością, za harmonią pojęć, za wspólnością pracy korporacyjnej....

Hasło humanizmu już rzucone. Obok Petrarki zjawia się Boccaccio, w innym działa kierunku, ale tym samym owiany prądem. Oni zaintonowali nutę, — powtórzą ją ust tysiące, w umysłach tysięcy rozniesi się płomień i całe Włochy do nowego obudzą się życia. Powoli przekształca się filozofia. Z jednej strony, Mikołaj z Cusy usiłuje oprzeć swoje rozumowanie na niezależnej od tradycyi scholastycznej podstawie, z drugiej Valla rozpoczyna ze stanowiska rozumu przeciw subtelnościom dyalektycznym walkę podobną do tej, jaką podjął Petrarka przeciw pedantyzmowi, ze stanowiska uczucia. — Napływ uczonych — przewiezenie z Grecyi do Włoch pomników literatury helleńskiej, nowej umysłem dostarczają podniety. Gemisthos Plethon obwieszcza światu oryginalne teksty Platona; Gaza rozpoczyna swe wykłady o literaturze klasycznej, a wynalezienie druku ułatwia jej rozpowszechnienie i znajomość. Urzeczywistnia się przecucie Petrarki: Plato staje się wodzem nowego pokolenia, jak Arystoteles był przewodcą dawnego; — kult Platona łączy się i zlewa z kultem ideału. — Entuzyazm dla pojęć starożytnych ogarnia całe Włochy, weiska się wszędzie, przekształca uniwersytety i szkoły, własne we wszystkich ważniejszych miastach wytwarza ogniska. Oślaniają ten ruch powagą swoją i popularnością Medyceusze, a za ich przykładem Sforzy, książęta: di Montefeltro, d'Este i t. d. Najwyżsi dygnitarze kościelni biorą w nim udział; — uświęcają go nawet papież, w mniemaniu, że Kościołowi blasku i świetności przysporzą.

W końcu XIV wieku humanistyczne wykształcenie już w całych ustaliło się Włoszech, — zespoliło wszystkie warstwy społeczne, i po raz pierwszy postawiło narówni z przewagą urodzenia i stanu przewagę talentu i wiedzy.

Jednakże, gdy się zastanowimy bliżej nad zdobyczami

tylu potężnych usiłowań, przyznać musimy, że różnica między wiedzą scholastyczną, a tą nową wiedzą „Odrodzenia“ jest mniejsza, niż się napozór wydaje. Nastroj jest inny, zakres jest szerszy — ale podstawa ta sama. Wszechstronność humanistów tyle sławiona, jest właściwie po średnich wiekach spuścizną; — w tej wszechstronności większa tylko różnorodność. Epoka scholastyczna przyswajała sobie i uświęcała pewne kierunki filozofii starożytnej. Humanizm wskrzesił różne, a nieraz sprzeczne prądy umysłowości klasycznej. Ale cóż z tego wynikło? Oto, że olśnieni wielkością i pięknoscią wzorów, a do samodzielnego nie wprawieni lotu, poprzestają na wyłożeniu myśli i pojęć z nich przejętych. Tekst się wzbogacił, komentarz się różni, ale zwyczaj komentowania pozostał. Pociąga i zachwyca humanistów w utworach klasycznych piękność formy, a jednak własne ich utwory przeważnie pseudo-klasyczną mają cechę. Przyroda ich nęci i zaciekawia, ale sposób zapatrywania się na jej zjawiska, niewiele się różni od scholastycznego. Przygotowują glebę pod świeży zasiew, ale nie wytwarzają nowego na świat poгляdu. Innego potrzeba tu było czynnika!

Takim czynnikiem ożywczym i twórczym, stała się sztuka; z niej błysnęło światło, które przedarłszy się do wnętrza samej nauki, jej także nowe rozświetliło tory. Dopiero przez zetknięcie się z sztuką, nabiera humanizm ducha twórczego, dopiero w rękach artystów wpływ starożytności przepada się chemicznie i nowe wydaje pierwiastki.

„Artyści“, jak słusznie mówi Hettner, „stali na wysokości swego czasu.“ Czynnicy brali udział w życiu umysłowym; wykształceniem wielu z nich najuczestniejszym dorównywało humanistom. Dwory książęce, domy patrycjuszów były punktem zbornym jednych i drugich. Stosunek związany na uniwersytetach i akademiach, utrwalony w towarzyskim pożyciu, przy wspólnej nieraz pracy w tej lub owej gałęzi nauki, zamieniał się w przyjaźń dozągoną <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Dowodem ścisłych stosunków między humanistami i artystami, są liczne wizerunki humanistów, wykonane przez znakomitych mistrzów Odrodzenia. W freskach B. Gozzoli i Ghirlandaja, odnajdujemy portrety najsłynniejszych uczonych tego czasu; Donatello dwom postaciom proroków w fa-

W taki sposób stały się zasoby wiedzy ówczesnej wspólną własnością uczonych i artystów; starożytność skarbnicą, w której czerpali tak jedni jak i drudzy. Ale czerpali inaczej! Zasób wiedzy i pojęć — treść duchowa nie jest głównym w dziedzinie sztuki czynnikiem. Co ją od umiejętności, a nawet od poezji różni, co jej właściwą nadaje cechę, to sposób, w jaki ona pojęcia do swoich zużytkowuje celów, kształt, jaki im nadaje — jednym słowem strona formalna i techniczna sztuki. Ogólna ta zasada stosuje się zwłaszcza do malarstwa i rzeźby, architektura bowiem, jak ma do czynienia z masami i przeważnie ogólnemi konturami w przyrodzie, tak też może wyrazić tylko pewien ogólny nastrój epoki, pewne odmiany w poczuciu rytmu, równowagi i symetrii. W wiekach średnich, gdzie poczucie piękna było bardziej oderwane, gdzie ciało i piękność kształtów była w pogardzie i zaniedbaniu, ona jedna ze wszystkich sztuk mogła się najbujniej rozwinać, bo też i najlepiej odpowiadała estetycznym owych czasów dążnościom. W epoce budzącego się indywidualizmu, przyszła kolej na te gałęzie sztuki, w których znanie osobistej twórczości uwydatnia się zarówno w pomysłu, jak w wykonaniu. Nie chcemy przez to obniżać znaczenia architektury. Gdy przeszły czasy gotycyzmu, ona znowu najpierwsza przekształciła się w duchu nowych pojęć i dążności. Godnem jest zaiste podziwu, z jakim delikatnym instynktem przejmowała ze starych rzymskich budynków to, co najlepiej jej obecnym odpowiadało celom: prawidłowość i jasność planu, harmonijny stosunek poszczególnych części do całości i t. p. Ale co jeszcze bardziej zasługuje na podziw, to samodzielność w wyszukiwaniu ulepszeń i odmian, to pełne wdzięku zespolenie nowych motywów z dawnymi. Indywidualizm wyrzył piętno swoje także i na gmachach Odrodzenia, ale nigdy w tym stopniu, co na utworach pędzla i dłuta. Inny też był stosunek architektury do starożytności, inny rzeźby i malarstwa. Dla nich starożytność mogła być bodźcem i przykładem, mogła je natchnąć uwielbieniem dla piękności ciała,

---

sadzie Flor. Duomo nadał rysy dwóch humanistów, a swoich przyjaciół. Znaną jest powszechnie przyjaźń łącząca Rafaela z Castiglionem i z Bembo.

rozbudzić poczucie harmonijnego kształtowania, ale żaden rzeźbiarz, a w wyższym jeszcze stopniu żaden malarz nie mógł do pojęć, które chciał wyrazić, zastosować gotowych form starożytnych. Materiał plastyki bowiem jest w ciągłym stanie formacji, kształtowanie musi każdy rzeźbiarz czy malarz na własną rozpoczynać rękę. Mogąc korzystać wprawdzie z doświadczenia poprzedników, każdy musi sobie wyrobić osobistą mowę artystyczną. W tej konieczności, płynącej z natury i zadania owych sztuk plastycznych, — przyczyna samodzielności artystów. W technicznej działalności dwojakie nasuwało się im zadanie: 1) wyszukanie dla danego duchowego motywu, pośród rozlicznych kształtów w przyrodzie, takiego, któryby był najodpowiedniejszym dlań wyrazem; 2) odtworzenie tego kształtu w taki sposób, aby czynił zadość zarówno poczuciu prawdy, jak i wrodzonym wymaganiom piękna. W tym właśnie kierunku zmierzają usiłowania epoki Odrodzenia; tu miara osobistej twórczości i zarazem technicznego wyrobienia artysty. Ale też w tem pasowaniu się z podwójnymi trudnościami pomysłu i formy, w zwyciężkiem ich pokonaniu i pogodzeniu, tkwi nietylko tajemnica wielkości sztuki Odrodzenia, ale zarówno tajemnica przysług wyświadczonych przez nią umiejętności. Czy bowiem miała do czynienia z oporem materiału, czy dążyła do wykształcenia wzroku artystycznego, czy starała się o zrozumienie przyrodzonych wzorów w najdrobniejszych cząstkach, liniach i punktach, we wszystkich tych wypadkach nie mogła oprzeć się jedynie tylko na starożytnych i na tradycyi — ale musiała czerpać bezpośrednio w przyrodzie, nieżyć się od rzeczywistości. Wszędzie potraçała o prawa fizyczne lub psychiczne, wszędzie stykała się albo już z istniejącymi naukami, jak geometrya, matematyka, — albo takimi, które się dopiero rozwijać zaczynały, jak anatomia, fizyka, — albo też z takimi, które sama powoływała do życia, jak perspektywa, nauka o farbach, teoria oświetlenia i t. p. I dlatego można wykazać, że im trudności techniczne były bardziej skomplikowane, tem plon był ważniejszy i obfitszy. Wychodząc z takiego założenia, zrozumimy, dlaczego znowu malarstwo oddało większe umysłowemu rozwojowi usługi, niż rzeźba, dlaczego w niem uwydatniła się najlepiej praca artystyczna epoki. Zadanie

bowiem malarstwa z dwojakich powodów większe przedstawiało trudność, niż zadanie rzeźby. Jedne z tych trudności były natury dziejowej, drugie w związku z materiałem. Rzeźba miała bogatszą przeszłość i świetniejsze tradycje, posiadała jeżeli nie całkowity system praw, jak architektura w dziele Vitruwiusa, to przynajmniej pewne matematycznie sformułowane prawidła. Był to cenny punkt oparcia dla dalszego rozwoju, zwłaszcza w początkach Odrodzenia, gdy arcydzieła dluta starożytnego kryły się jeszcze w znacznej części pod ziemią; co najważniejsze: była ona sztuką samoistną. Malarstwo zaś nie miało aż po czasy Giotta ani własnych umiejętnościowych prawideł, ani co gorsza, odpowiedniej niezawisłości. Obraz wymalowany na ścianie nie istniał sam dla siebie, lecz jako „architektoniczna dekoracja“<sup>1)</sup>, nie występował z tła, ale gubił się wśród niego. Tu zaczepiamy o trudności drugiego rodzaju, mianowicie niedostatki materiału. Czemże bowiem rozporządza malarstwo? — gładką płaszczyzną, najmniej odpowiednią do wywołania wypukłych, plastycznych wrażeń. Słusznie też powiedziano, że malarz musi efekta czarodziejskiem wydobyć zaklęciem, dlatego potrzebuje skomplikowanych środków, aby mógł przyrodzonym zaradzić niedostatkom.

Pierwszym czarodziejem malarstwa, tym, który tę sztukę wobec architektury usamowolnił<sup>2)</sup> i niezawisłe w nią tełnął życie: był Giotto. Czem było malarstwo, zanim Giotto zrozumiał intuicyjnie znaczenie perspektywy, trudno się rozwozić — ale każdy pojmie, że dopiero przez zastosowanie perspektywy uzyskał obraz, czy fresk, swoją własną idealną przestrzeń; stopniowanie planów nadało mu głębokości, jakiej przedtem nie posiadał, a przedmioty malowane wystąpiły w naturalnym do siebie stosunku odległości. W freskach Giottistów śledzić można powolny empiryczny rozwój perspektywy; to z dołu, to z góry zdejmują widoki, to znowu różnią się w podwyższaniu lub obniżaniu linii widnokregu<sup>3)</sup>. Natura jest ich

<sup>1)</sup> Ludwig. Tom III, str. 100.

<sup>2)</sup> Ibid.

<sup>3)</sup> Ztąd przechowane długi czas wyrażenie: perspektywa z dołu, z góry, i perspektywa na równi, patrz Ludwig. Tom III.



wzorem i jedyną kontrolą — wprawa jedynym przewodnikiem. „Aby popełnić umiejętność na nowe tory“, powiedział Carlyle, „potrzeba wzroku wewnętrznego (insight), który „przeczuwa prawdę, zanim dokładnego o niej nabierze pojęcia.“ Otóż zasługa Giotta i pierwszych mistrzów włoskich polega na tem, iż intuicyą przeczuli i zrozumieli, że prawdy należy szukać w przyrodzie, i że chcąc ją zdobyć dla sztuki, trzeba umieć obserwować naturę. Tąsamą drogą obserwacyi i i doświadczenia doszli ci artyści do zrozumienia proporcji ciała ludzkiego, a jak ztąd wypłynęła potrzeba anatomicznych studyów, tak z pojęcia perspektywy wyniknęło przekształcenie kolorytu, właściwe zastosowanie oświetlenia, nowe kombinacye farb itd. Z nabytego stopniowo doświadczenia, ułożyły się powoli pewne praktyczne formuły, atoli jeszcze umiejętniej pozabawione podstawy. Dopiero humanizm utworzył drogę umiejętniej teorii, a starożytność dostarczyła ogólnych zasad, piękna, na których można było oprzeć system szczegółowych przepisów. Takim zbiorem ogólnych zasad harmonii, rytmu, symetrii, zasad dających zastosować się zarówno do architektury, jak do rzeźby i malarstwa, było dzieło Vitruwiusa. Zwracało ono uwagę i na rzeczy mogące obchodzić te ostatnie bezpośrednio, jak wymiar proporcji ciała ludzkiego, nie tylko w liczbach, ale i w geometrycznych figurach; z drugiej strony Plato, Arystoteles, Ptolomusz, mogli dostarczyć pewnego zasobu wiadomości o świetle. To były z początku jedyne umiejętnie podstawy sztuki włoskiej; — o czem starożytność jasnego nie wyrobiła sobie pojęcia, jak o perspektywie i zagadnieniach w związku z nią będących, posiadano tylko przepisy praktyką malarską nabyte. Ztąd uczoność teorii w jednym, prymitywność formuły w drugim kierunku. Typową pod tym względem jest książka Cenniniego, który zebrał i uporządkował doświadczenia Giottistów. Jestto jakoby pierwszy obrachunek sumienia włoskiego malarstwa.

Upływa blisko pół wiekn, sztuka rozwija się dalej i coraz szersze zdobywa sobie znaczenie; wzrastający coraz bardziej zasób formuł teoretycznych należytego domaga się uporządkowania. Podnosi się ogólny nastrój umysłów, w artystach budzi się poczucie siły, i wyższe swojego zawodu pojęcie. Rozumieją, że chcąc, aby sztuka dorównała umiejętno-

ści, trzeba ją oprzeć na umiejętnych podstawach, trzeba jej wytknąć cel idealny, i z rzemieślniczych oswojonych ją pętów. Tych uczuć wyrazem, tych dążeń programem, są księgi o malarstwie i rzeźbie <sup>1)</sup> Leona Battysty Alberti'ego. Znówu postać i dzieła typowe dla połowy XV stulecia, jak Cennini dla czasów Giotta. Jako humanista i artysta podwójnie ciekawy: entuzjazm też jego dla starożytności, przyrody i piękna z dwójakiego wypływa źródła — głębszy tam, gdzie z artystycznych wynika pobudek. I nie dziw, bo jako artysta w nieustannym jest z przyrodą stosunku; radzi się jej, naśladuje, podgląda, oblicza i mierzy. — „Artysta“ — pisze Alberti — „jeżeli dąży do mistrzostwa, musi nie tylko śledzić naturę, ale umieć zdać sobie sprawę z przyczyn i praw zjawisk.“ Sam ich jeszcze nie odsłania, bo nie ma do nich klucza — brak mu, jak wszystkim humanistom właściwej umiejętnej metody. A jednak zdawałoby się, że ma już przeczucie, jaką być powinna, gdy radzi, aby zaczynać od najprostszych zjawisk, a wznosić się stopniowo do złożonych, do bardziej skomplikowanych. On, co jako uczony, ulega wpływowi Arystotelesa, gdy mówi o kategoriach ruchu, — lub wpływowi Platona i Ptolomeusza w teorii światła, z tychsamych właśnie danych oryginalne dla sztuki wyprowadza wnioski, wysnuwa zasady nowej umiejętności: perspektywy <sup>2)</sup>, oddając nauce z procentem dług, który w celach artystycznych od niej zaciągnął. Wprawdzie u niego dopiero początek rozwoju: dopiero perspektywa linii. Drugi dział t. j. perspektywa farb zaledwo dotknięta: — znać tu brak wprawy, znać człowieka, który nie jest głównie malarzem z zawodu, który wymagań i trudności kolorytu nie zgłębił. — Ważniejsze są rezultaty Albertiego w nauce o proporcjach, — rozwodzić się jednak nad nimi nie możemy, podniesiemy tylko, że jakkolwiek gorący starożytnych wielbiciel, nigdy na ich doświadczeniach nie poprzestaje, i różni się od Vitruwiusa, biorąc nie nogę, ale głowę

<sup>1)</sup> Największe Albertiego dzieło jest: *De re aedificatoria* — ale ze względu na rozwój rzeźby i malarstwa tudzież roli, jaką te ostatnie odegrały w Epoce Odrodzenia, dwie mniejsze prace, — główny przedstawiają dla nas interes.

<sup>2)</sup> Brunaleschi jest właściwie pierwszym twórcą teorii perspektywy — ale Alberti rozwija i uzasadnia ją umiejętnie.

za podstawę swych obliczeń. Wiadome są praktyczne wyniki, do jakich Alberti dochodzi: wynalazek tak zwanego Definitora, to jego dzieło <sup>1)</sup>; — dalej pomysł konstrukeyi perspektywicznej siatki i t. d. Teraz dopiero stała się możliwą sztuka mistrzów takich, jak Massaccio, Signorelli, Mantegna, Donatelli, Ghiberti. Ale co lepiej od wszystkich jego technicznych przepisów zwiastuje nowy prąd, to napomnienia, jakie daje artystom, to żądanie, aby malarz, który powinien działać nietylko na wzrok, ale i na uczucie widzów, był nietylko umysłowo rozwiniętym, ale i moralnie dojrzałym <sup>2)</sup>. Radzi artystom, aby nie czerpali motywów wyłącznie w religii, ale i w tem, co w bliższym związku z życiem, jak poezya; a wreszcie wytyka sztuce cel idealny i najważniejszy: urzeczywistnienie idei piękna! — Charakterystycznym objawem ogólnej podówczas opinii to pierwszeństwo, jakie przyznaje pędzlowi; mówi wyraźnie, że wpływowi malarstwa żadna inna nie może oprzeć się sztuka, nawet architektura, w której przecież sam był mistrzem. Takie-to przekonania o wielkiej misyi malarstwa było główną dźwignią artystów Odrodzenia. Każdy szedł naprzód świadomy, że się przyczynił do postępu, ale pewny, że po nim przyjdą drudzy, którzy więcej, lepiej zrobią od niego. Alberti księgę swoją następującemi proroczymi zamyka słowy: „Kto wyższym umysłem i głębszą od nas obdarzony wiedzą, w nasze pójdzie ślady, ten uczyni malarstwo doskonałem i skończonem (*la pittura assoluta e perfetta*).

Spełniła się przepowiednia! — zjawił się człowiek po myśli Albertiego, człowiek, który łącząc w swej osobie wiedzę szerszą od wiedzy wszystkich podówczas uczonych, z mistrzostwem we wszystkich sztuki gałęziach, pierwszej nowe wskazał tory, drugą do najwyższego doprowadził rozkwitu! Miał ten mąż wielki odrębną organizacyę umysłową, miał dary przyrodzone, jakich w równej mierze nikt nie posiadał, ale to jeszcze wszystkiego nie wyjaśnia, i gdybyśmy go pojęli oderwanie od ła, z którego wyrósł, przedstawiłby się nam,

<sup>1)</sup> L. B. Alberti *kleinere kunsttheoretische Schriften* v. Dr H. Janitschek: *Die Sculptur*. (Wien, 1877).

<sup>2)</sup> Hettner, str. 54, 55.

jak słusznie mówi Grothe, naksztalt góry wystrzelającej nagle zpośród płaszczyzny. Taki geniusz mógł wówczas wyjść tylko z łona sztuki, a zwłaszcza malarstwa, ale i sztuka nie byłaby nigdy wydała Leonarda, gdyby nie jej związek z umiejętnością, gdyby nie wyższy nastrój umysłowy, gdyby nie duch czasu, który artystów prawdziwymi robił humanistami.

W pierwszej części naszej pracy zwróciliśmy uwagę na otoczenie, wśród którego Leonardo spędził swoje, dziecinne, i młodzieńcze lata, zebraliśmy dowody jego humanistycznej erudycji. Wiemy, że jej zacerpnął w Florency, że ją czytaniem licznych dzieł klasycznych i współczesnych przez całe uzupełniał życie; nie byłby zaś uchodził za znawcę Danta, gdyby nie był biegłym tak w historii, jak w metafizyce scholastycznej. — Przedstawiano go już nieraz jako empiryka, dlatego, że doświadczenie za największą uznawał powagę, i sądzono, że wszystko cokolwiek umiał, sobie tylko zawdzięczał. Zapominano, że bez pewnej jakiejś podstawy, najwięksi nawet geniusze nie budują nowego. Samodzielność wyrabia się stopniowo często kosztem długiej i morderczej walki. W życiu Leonarda była także epoka przejściowa, epoka zawisłości od odziedziczonych wpływów i tradycji; ślad jej zachował się w jego utworach tak z dziedziny architektury, jak rzeźby i malarstwa; najwyraźniej zaś uwydatnia się ten przełom w jego przygotowawczych szkicach, tam bowiem objawia się z całą szczerością walka myśli, nie mogącej jeszcze pogodzić się z sobą. Podobny przełom musiał istnieć i w jego pracy umiętnej, ale wysledzić go o wiele trudniej, niż w artystycznej działalności, — gdyż po pierwsze, z wyjątkiem kilku luźnych kartek, i owych listów i notatek ze Wschodu, żaden z rękopisów nie sięga poniżej roku 1483, prawie wszystkie powstają dopiero w Medyolanie, gdzie jego umysł stanowczo dojrzewa; a po drugie, że Leonardo nie miał zwyczaju wyczerpywania od razu przedmiotu. Nie możemy przeto wykazać, o ile zapatrywania jego w wieku młodzieńczym różniły się od późniejszych, ale mamy przynajmniej tę pewność, że początkowy zasób wiedzy przejął od humanistów, a więc że oparł się na podstawach, jakich mogła mu dostarczyć odziedziczona przez tychże po starożytności i wiekach średnich spuścizna. Doszedł zaś do wyników, o ja-

kich humanistom nawet się nie śniło! Gdzież szukać przyczyn tego zjawiska? W pierwszym rzędzie w naturze geniuszu, w tym umyśle samodzielnym i badawczym, w tej nie-nasyconej ciekawości do przyrody i życia, w tem zamilowaniu do ścisłości i prawdy; ale z drugiej strony należy przyznać, że niemniej ważną rolę odgrywały tu także wymagania artystycznego zawodu, odgrywał fakt, że Leonardo był wielkim artystą malarzem. Sztuka bowiem — jak już mówiliśmy o tem poprzednio — musiała nieustannie czerpać w przyrodzie, swą stroną materyjalną i techniczną, z przyrodniczymi ciągle stykała się zjawiskami. — Oprócz tych koniecznych z naturą sztuki związanych przyczyn, nie możemy pominąć pobudek moralnych, świadczących o podniosłym nastroju umysłów w epoce Odrodzenia. Wszechstronność wykształcenia, która w wiekach średnich była cechą garstki ludzi poświęconych nauce, stała się poniekąd obowiązkiem każdego cywilizowanego człowieka. Czemże więc mieli się odróżnić ludzie talentem, stanowiskiem, powołaniem wybitniejsi od drugich? Oto dążeniem do mistrzostwa, według pewnych idealnych wzorów. Takich idealnych typów dostarczała już starożytność; za ich przykładem maluje Castiglione obraz doskonałego dworzanina. Ideał artysty wylania się również powoli. Każdy mistrz nowym genialnym uzupełnia go rysem. Naszkicował go Alberti, Leonardo wspaniała jego wizerunek kreśli w swych teoretycznych pismach o malarstwie, a w swej własnej urzeczywistnia go osobie. Ażeby się przekonać, otworzmy traktat i przejrzymy część pierwszą jako najbardziej filozoficzną ze wszystkich <sup>1)</sup>. Zaraz na wstępie uderza nas, że Leonardo nie zaczyna od ogólnych zasad piękna, ale od ogólnych zasad umiejętności. „Umiejętność, mówi, jest to rozumowanie „wewnętrzne, sięgające do najpierwszych rzeczy początków.“ Postawiwszy naczelną taką definicyę, łączy z nią pojęcie malarstwa nie tylko jako sztuki, ale także jako umiejętności. Wzywa więc malarstwo, ażeby wykazało, o ile zasługuje na to miano; porównywa je ze wszystkimi innymi sztukami, i dowodzi, że ponieważ opiera się na doświadczeniu i na ścisłej mate-

<sup>1)</sup> Części tej odpowiada w Richterze Rozdz. VII: Philosophie and history of the art of Painting.

matycznej podstawie, obok tego zaś wymaga subtelnego rozumowania i największego wysilenia umysłu“ (*maggior fatica di mente*), przeto istotnie zasługuje na miano umiejętności. Podobnie jak później Bacon, widzi Leonardo dwa w sztuce czynniki: człowieka i przyrodę: (*l'arteficio della pittura è condotto da due operatori, dalla natura e dall homo*). Malarstwo, mówi dalej, ogarnia wszystkie kształty, jakie w naturze istnieją i takowe przyswaja sobie za pomocą wzroku. Ale dwojaki jest wzrok: jeden, który chwytą tylko zewnętrzną stronę naturalnych przedmiotów, i jemu odpowiada słowo „vedere“ — drugi, który wnika w przyczyny i prawa, i ten oznacza Leonardo słowem „speculare.“ Ażby zupełnie ovladnąć światem zewnętrznym, aby stać się — jak się charakterystycznie wyraża, — panem w powoływaniu kształtów do nowego życia (*signore di generarle*) „musi własnym rozumem „przeniknąć rozum natury, stać się tłumaczem (*interprete*) „między nią a sztuką, musi rozprawić się z nią (*disputare*) „o przyczynach zjawisk podległych nieublaganej konieczności „praw.“ Gdy zaś poznał prawa, według których ona działa, gdy posiadał jej tajemnice, wówczas „idzie z nią w zawody“, (*gareggia colla natura*), już on z ucznia tej mistrzyni staje się samodzielnym twórcą, a gdy w rzeczywistości wszystko niknie i kona, w jego państwie, w piękna krainie śmierci nie ma! „co piękne obumiera w świetle, ale nigdy w sztuce“ <sup>1)</sup>. Umysł tak wielką obdarzony władzą, jest zaiste „umysłowi boskiemu pokrewnym“ — (*simile alla mente d'Iddio*). Z takich wychodząc zasad malarstwo staje się z mechanicznej także duchową umiejętnością. Idzie nawet dalej Leonardo i powiada, że ktoby nie cenił malarstwa, nie ceniłby i filozofii. „Jeżeli lekceważył sobie malarstwo, to lekceważył zarazem „wszelkie badanie rozważające z filozoficzną i subtelną spekulacją wszystkie właściwości i rodzaje kształtów, a więc mroza, powierzchnię ziemi, drzewa, rośliny, zwierzęta, i wszystko „cokolwiek objęte światłem i cieniem. Zaiste, malarstwo jest „prawdziwą umiejętnością i prawowitą wnuczką (!) natury, „gdyż wszystkie rzeczy widzialne, z łona przyrody powstały.“ Zgodnie z tem pojęciem, tłumaczy, że malarstwo porusza się

<sup>1)</sup> Tamże.

w zakresie „filozofii przyrody“<sup>1)</sup>, o ile obejmuje zjawiska fizycznym podlegające prawom. Przeto wszystkie gałęzie umiejętności przyrodniczych są malarstwu potrzebne i dostępne. — Taki filozoficzny sposób zapatrywania się na sztukę i umiejętność, jest wieków średnich zasługą, — jest następstwem kilkuwiekowej łączności nauk z filozofią. Dziś, gdy nauki nie tylko się usamowolniły wobec filozofii, ale i odgraniczyły jedna od drugiej, brak im syntetycznego charakteru i filozoficznego pogłębienia. A jednak, że takie filozoficzne pojęcie umiejętności i sztuki godziło się z ścisłą doświadczalną metodą i znakomite wydawało owoce, dowodem zarówno artystyczna, jak naukowa Leonarda działalność!

Określiwszy umiejętny charakter malarstwa, porównywa je z innymi sztukami, stawia ogólne prawidła piękna i wykazuje znowu, że malarstwo wywiewuje się najdzielniej z swego estetycznego zadania. Leonardo wychodzi bowiem z zasady, — która u mistrzów Odrodzenia nie jest bynajmniej filozoficzną formułą — ale silnie wpojonem przekonaniem, że dusza ludzka jest urobioną z harmonii, i że przeto harmonia jest jej najwyższym pragnieniem. Ale uczucie piękna wówczas dopiero zupełnego doznaje zadowolenia, jeżeli ta harmonia przedstawia się nam równocześnie i w pewnej, zamkniętej w sobie całości. Taką harmonijną całością jest w muzyce akord — w obrazie: ogólna linia obwodu. Tej władzy równoczesnego harmonijnego działania, nie posiada wcale poezja, ona bowiem tylko częściowo w szeregu następujących po sobie wrażeń całość swych myśli oddaje. Wszelako i muzyka nie dorównywa malarstwu — jej harmonia zamiera wraz tonów wibracją; harmonia linii i barw jest trwałą — a może być wieczną. Jest jeszcze drugi powód wyższości malarstwa nad wszystkimi sztukami, nie wyjmując nawet i rzeźby, to owa siła złudzenia, ten urok rzeczywistego zjawiska, który sprawia, że stojąc przed areydzielami pędzla, nieraz bezwiednie powtarzamy słowa Leonarda: „tym postaciom mowy tylko brakuje.“... Wobec jego utworów i o tem zapomina się braku!

Postawiwszy malarstwo na takiej wysokości jako umie-

<sup>1)</sup> Trattato della Pittura, libro I (wydanie Ludwiga).

jętność i jako sztukę, zwraca się Leonardo w księdze II traktatu do młodego artysty, zajmuje się jego wykształceniem, kieruje pierwszymi jego krokami, urządza mu pracownię, uczy przysposobienia sobie materyalu. Nie tracąc na chwilę z oczu typu idealnego malarza, kładzie równy nacisk na rozwój należyty umysłu i serca, na wyćwiczenie oka i ręki — wyobraźni i rozwagi. — Jak piękność utworu polega na harmonii linii i barw, tak piękność artystycznego umysłu na harmonijnym władz jego rozwoju. Pierwsza nie da się też osiągnąć bez drugiej, bo jak w umyśle malarza odzwierciadla się świat zewnętrzny, tak umysł w utworze. — „Jesteś głupim (bestiale)“ mówi dosadnie, „to bezmyślnem będą twoje dzieła, i cokolwiek masz w sobie złego lub dobrego uwidoczni się w twoich postaciach.“ — Moralne postulaty Albertiego rozwija dalej i praktycznemi dopełnia przepisami. Z namaszczeniem kapłana, dla którego sztuka jest drugą religią, mówi „o boskości malarstwa“ (*la deità della pittura*), pragnie Leonardo najwyższą cześć dla artystycznego zawodu wszczepić w umysły i serca uczniów. Z doświadczeniem zaś człowieka, który zdobył sobie doskonałość kosztem pracy i walki, który mając w wysokim stopniu dar intuicyi, nie cofa się przecież przed żadnym trudem, żadnej nie omija przeszkody, i wzbija się na szczyt, przechodząc stopień po stopniu, — radby przysposobić ich teoretycznie i praktycznie, tak znakomicie i dokładnie, aby nie dali upaść tej „boskiej sztuce“ i doprowadzili ją do wyższej jeszcze doskonałości, niż on mistrz nad mistrzami. — „Smutny zaiste uczeń, który nie prześcignie mistrza!“<sup>1)</sup> — Dlatego czuwa nad jego sposobem życia, uzbraja go przeciw złudzeniom własnego sądu, do samodzielności go pobudza, każe mu śledzić świat, życie, to znowu chwilami rozmyślać w samotności i w ciszy nocnej, zdala od dziennego gwaru odtwarzać w myśli obrazy, jakie w ciągu dnia nasunęły mu się przed oczy; wreszcie każe mu zawsze pamiętać, że umysł artysty powinien być jak zwierciadło chwytające barwy przedmiotów i tyle naraz obejmujące obrazów, ile się ich przed nim roztacza. „O, malarzu, pamiętaj zatem, że nie możesz być dobrym,

1) Richter: Philosophie of the Art of painting, Tom I.



jeżeli nie jesteś wszechwładnym panem w odtwarzaniu za pomocą pędzla wszelkiego rodzaju kształtów w naturze“ — gdzieindziej dodaje: „nie nie wart artysta, który nie jest wszechstronnie wykształconym.“ — Wszechstronność tę zaś na trojaki pojmuje sposób: 1<sup>o</sup> jako obserwację szczegółową zewnętrznego świata: „ażali nie widzisz jaka jest różnaitość w czynach i ruchach człowieka, jaka różnorodność w świecie istot — ile różnie w płaskich lub górzystych okolicach, w morzach, rzekach, źródłach, chmurach.“ — 2<sup>o</sup> Jako znajomość pewnych ogólnych prawideł wspólnych indywidualnym objawom i typom: „człowiekowi wiedzę posiadającemu łatwo być „uniwersalnym, gdyż wszystkie istoty ziemskie mają pewne „wspólne podobieństwa.“ — 3<sup>o</sup> Jako cechę wyższego poglądu odkrywającego w każdej rzeczy jej przyczyny, aby z nich naturalne wyprowadzić wnioski. Uniwersalność wiedzy jest więc koniecznym warunkiem artystycznego zawodu. Jeżeli sam Leonardo jest tej uniwersalności zdumiewającym przykładem, to jest nim zgodnie z wytkniętym sztuce załaniem i w zupełnej z sobą samym harmonii. A ponieważ malarzowi nie wystarcza sama obserwacja szczegółów, gdyż najwyższy stopień wszechstronności polega na znajomości przyczyn i praw, przeto każdy jego artysta mający wyższe o swojej sztuce pojęcie, musi być za przykładem Leonarda zarazem uczonym; staje się nim zaś za pomocą odpowiedniej metody, bo nie ten prawdziwym uczonym, „co dzieła drugich trąbi i powtarza.“ — Metoda jest pochodnią, która jemu samemu przyświeca w jego wędrówce po labiryncie świata, ona jest nicią przewodnią wszystkich jego badań; głosi więc własnym pouczony przykładem, że kto jej używa w nauce, potrafi zastosować ją i do sztuki. Ona jest największą naukową zasługą mistrza, przez nią bowiem dopiero tłómaczą się inne. Ocenili ją też wszyscy, co się zapoznali bliżej z jego działalnością. I rzeczywiście, zdumiewajacem musiało się to wydać zjawiskiem, że w epoce, w której inni uznawali tylko starożytnych powagą, on doświadczenia głosił wyższość, że gdy powszechną było zasadą do przyrody metafizyczne przykładać formuły, Leonardo śledząc zjawiska, odsłonił prawa, przez dzisiejszą umiejętność najzupełniej sprawdzone i przyjęte. Ale co ważniejsze, że nie używa tej metody bezwiednie; lecz

ją określa z zupełną rzeczą świadomością. Nie pisze o niej wprawdzie traktatu, nie poświęca jej nawet osobnego rozdziału, ale gdybyśmy zebrali w rękopisach jego ustępy odnoszące się do sposobu badania, tobyśmy się przekonali, że ani Vives w księdze swej: „*De causis corruptarum artium*“, ani Acconzio w rozprawie: „*De methodo*“, którego Włosi uważają za najbystrzejszego ze wszystkich poprzedników Carteziusza <sup>1)</sup>, ani wreszcie sławiony Bacon nie o tym przedmiocie nie powiedzieli głębszego od niego, który z nich wszystkich najdawniejszy.

Poglądy Leonarda na metodę dadzą się sprowadzić, jak słusznie wykazuje prof. Ferri, do 4 punktów: 1<sup>o</sup> krytyka przesądów i fałszywej wiedzy; 2<sup>o</sup> pojęcie umiejętnej prawdy; 3<sup>o</sup> reguły obserwacyi i doświadczenia; 4<sup>o</sup> proces indukcyjny czyli sposób wydobywania z poszczególnych przypadków praw ogólnych, co według niego najgłówniejszem jest wiedzy doświadczałnej zadaniem <sup>2)</sup>.

Pierwsze dwa punkta uzupełniają się wzajemnie, jeżeli bowiem zbija się jako przesąd to, co w wiekach poprzednich uchodziło za prawdę, to trzeba ją zastąpić nowemi pojęciami, a na miejsce zdyskredytowanych wielkości trwalszą postawić powagę. — Mylnem byłoby atoli mniemanie, że Leonardo odrzuca wszystkie naukowe powagi przeszłości — przeciwnie już nad grobem stojąc, „wyznaje swoje dla starożytnych uwielbienie“ <sup>3)</sup>. Ich jedynie uczniom swym naśladować dozwala sam zaś, jak świadczą szkice i pisma, nie oparł się ani wpływom greckiego dłuta, ani urokowi filozofii Pitagorasa lub Platona. Jego zaczepki skierowane są tylko przeciw fałszywym powagom, przeciw tym, „którzy chodzą nadęci i strojni w cudze zasługi!“ — Posługując się zreżumie argumentami swoich przeciwników, dowodzi im z nieporównaną ironią, że oni to właściwie są w sprzeczności z powagą starożytnych, że oni nie pojmują wcale tych, których swoimi mienią mistrzami, on zaś przeciwnie w zupełnej z nimi jest zgodzie,

1) Bobba Saggio intorno ad alcuni Filosofi meno noti primo e dopo la pretesa Riforma Cartesiana (Benevento 1868).

2) N. Antologia. Febraio 1873.

3) Hettner: Der Kampf um Formensprache und Technik.

gdyż w temsamem czerpie źródle i tęsamą uznaje mistrzynię t. j. przyrodę! W niej tkwi miara tego, co prawdziwe — kryterium tego, co możliwe. Jak dyalektycy z wątpliwościami i hipotezami zwracali się do ksiązek lub do innych dyalektyków, tak on zwraca się do przyrody, z nią rozprawia, jak tancei rozprawiali między sobą, ale rozprawia nie napróżne i jałowe słowa, lecz przekonywującym i treściwym doświadczeń językiem. W związku z odziedziczonemi po Arystotelesie i średniowiecznych filozofach pojęciami, od których w tym punkcie zależnym się okazuje, widzi Leonardo wszędzie w przyrodzie siłę rozumną, która wszystko organizuje i kształtuje, nie dziwnego przeto, że wszelkie badanie przedstawia sobie jakoby rodzaj dysputy i współzawodnictwa między myślą człowieka, a tym w przyrodzie ukrytym rozumem. Jest zaś w tem pojęciu istotnie dziwnie trafne i głębokie określenie prawdziwie badawczej i eksperymentalnej metody, czemżeż bowiem jest eksperyment, jeżeli nie taką bezpośrednio od przyrody uzyskaną odpowiedzią na pewne postawione jej pytanie! Z drugiej znowu strony widzi Leonardo w przeciwieństwie do scholastyków w naturze nieskończoną różnorodność przyczyn i skutków, nie wykluczającą wszelako prawidłowości i harmonii. Pogląd ten już zupełnie nowożytny, daje mu do ręki broń przeciw wszelkim wyłącznym systemom i zasadom *a priori*, stosuje też do niego wszystkie swoje przepisy, dotyczące analizy faktów, swoje przestrogi przeciw osobistym złudzeniom, swoje poglądy na kryterium prawdy i fałszu w umiejętności. — Ponieważ, rozumuje Leonardo, — przyroda jest tak pełną różnorodności, a mimo to w dziełach jej taki panuje porządek, przeto ktoby ją chciał naśladować (a czyni to mianowicie artysta), ten musi przez poznanie i porównanie wyników dojść do poznania praw czyli przyczyn tego najwyższego ładu. — Dlatego „umiejętność pierwszej potrzebna od praktyki“ (artystycznej), „ci, co się biorą pierwszej do praktyki — podobni są do tych, co puszczają się na otwarte morze bez sternika i busoli.“ — Umiejętność w pojęciu Leonarda nie opiera się wyłącznie ani na doświadczeniu, ani na rozumowaniu, ale na jednym i drugim. Oto dłaczego dowodzi, że tylko „rozum na doświadczeniu oparty „może nauczyć ludzi tesame spełniać rzeczy, jakie natura

„wytwarza na podstawie prawa konieczności.“ Tak w umyśle, jak w naturze, potrzeba praw (*impero àella regola*). Różnica jednak na tem polega, że przyroda w przeciwieństwie do człowieka zaczyna od myślenia <sup>1)</sup>, a kończy na doświadczeniu!“ Człowiek zaś musi póty powtarzać swe doświadczenia, póki nie dojdzie do poznania ogólnych prawideł. „Prawidła te“, mówi Leonardo, „są koniecznym dla badaczy „wędzidłem, aby sobie i drugim nie obiecywali niemożliwych „wyników.“ — Umiejętność zatem prawdziwa rozpoczyna od myśłów i analizy, rozwija się za pomocą matematycznych twierdzeń, a wreszcie zdobyte tą drogą ogólne prawdy, nowemi udowadnia eksperymentami, podciągając pod nie różne szczegółowe objawy. — Dlatego to Leonardo tak stanowczepotępią te umiejętności, które rodzą się i kończą w umyśle, które po dwakroć nie przechodzą próby doświadczenia: „Jeżeli wątpimy nieraz o pewności rzeczy przechodzącej przez zmysły, o ileż bardziej wątpić powinniśmy w rzeczy zmysłom niedostępne, o których filozofowie rozprawiają!“ — Z tego źródła płynie jego pogarda dla astrologii, chiromaneyi, demonologii i t. p. ówczesnych zabobonów. Myliłby się jednak, ktoby z tych i tym podobnych ustępów wyciągał wniosek, że Leonardo był prostym empirykiem i pozytywistą — że uznawał tylko możliwość rzeczy poznawanych za pomocą zmysłów. Liczne są na to dowody, że tak nie było. „Ktoby się spodziewał od doświadczenia tego, czego ono dać nam nie może, tenby się oddalał od prawdy“; — gdzieindziej mówi, znowu że: — „mistrz prawdziwy nigdy nie ufa oku, które często zawodzi, i tylko lekkoduchy polegają na własnych wrażeniach. Wszystkie władze ludzkie — oko, pamięć, wyobraźnia, potrzebują pomocy wprawy i kontroli.“ Zresztą czyż ludzki rozum może zdobyć sobie prawdę zupełną? o nie, ludzkość taksamo, jak jednostki wznoszą się tylko stopniowo do jej poznania: „Prawda“ — mówi on — „jest tylko córą czasu“ <sup>2)</sup>. Jakiż więc sposób zdobycia sobie jeżeli nie absolutnej

<sup>1)</sup> Znowu pogląd średniowieczny o pierwotności idei wobec szczegółów.

<sup>2)</sup> Richter, Tom II. Philosophical maxims: La verita fu sola figliola del tempo!

prawdy — to pewnych szczegółowych prawd takich, jakie mogą nam być dane na pewnych stopniach umysłowego rozwoju? Jednym z najpierwszych środków jest umiejętna analiza, oto jej przykład: „Wiemy“ — pisze — „że wzrok jest „jedną z najszybszych czynności, jakie istnieją, i że w jednym „punkcie widzi niezliczoną ilość przedmiotów, mimo to prze-  
 „cież rozróżnić może na razie tylko jedną rzecz z pomiędzy „tych wielu. Dajmy na to, że ty czytelniku obejmujesz w je-  
 „dnem spojrzeniu całą tę oto zapisaną stronicę i odrazu „sposstrzegasz na niej mnóstwo liter — nie będziesz jednak „wiedział, ani co to są za litery, ani jakie ich znaczenie.  
 „Musisz więc przejść słowo po słowie, wiersz po wierszu, je-  
 „żeli chcesz się dowiedzieć, co one wyrażają. Pamiętaj zatem „ty, którego natura do tej sposobi sztuki (do malarstwa), że jeżeli „chcesz mieć pojęcie o rzeczach, to zacznij od cząstek, i nie prze-  
 „chodź do następnych, dopóki pierwszych nie poznasz dokła-  
 „dnie. Jeżeli postąpisz sobie inaczej, zmarnujesz czas i prze-  
 „dłużysz robotę — nie zapominaj, że pierwej nauczyć się „trzeba *dokładności* (diligentia), potem szybkości (prestezza).“  
 Z tak pojętą analizą wiąże się jednak ciągle synteza — z rozbioru poszczególnych faktów wyłaniają się prawda, — prowadzące „do dalszych badań i utworów w sztuce.“ —  
 I w rzeczy samej, gdy mistrz nasz robi doświadczenia, gdy rozbiiera jakiegokolwiek zjawisko, lub śledzi prawa, zawsze z największą ścisłością, opisuje wszelkie okoliczności towarzyszące faktom, które wyjaśnić pragnie, zawsze notuje punkta podobieństwa i różnicy — wylicza dokładnie wszystkie wypadki wzajemnej tych faktów zależności — stosunek ich powiększania się lub zmniejszania i t. d., a to w celu ułatwienia sobie późniejszych dopiero dedukcyj. To połączenie syntezy z analizą dedukcyj z indukcją, zapowiada sam w przedmowie do księgi o perspektywie w następujących słowach: „Będę „się starał wyłożyć zasady tej nauki jak najtreściwiej, według „porządku naturalnego i matematycznego, dedukując wyniki „z przyczyn, to znowu wznosząc się od wyników do praw, „a dodając nadto do własnych konkluzyj cudze, ale wiążące „się z niemi — a zatem będę tu mówił o świetle, jeżeli Ty „o Panie! będący najwyższem wszechrzeczy światłem oświecić „raczysz mój umysł!“ Tak badając, dochodził Leonardo do

jasnych a ścisłych pojęć umiejętności, streszczał je zaś przeważnie w zdaniach krótkich i trafnie oddających prawdę z badań wynikającą. Łączył je dalej w grupy — albo — jak wyraża się Grothe — w systemy praw dla wszystkich gałęzi umiejętności wchodzących w zakres jego pracy, a zatem dla malarstwa i rzeźby, dla perspektywy i optyki, dla akustyki, mechaniki, hydrostatyki i t. d. Grupy te przedstawiały zasadnicze prawa natury w logicznem rozwinięciu, — mógł więc przy wszystkich robionych doświadczeniach na swoje fundamentalne powoływać się prawdy i wszystkie przeprowadzać według zawartych w nich punktów widzenia <sup>1)</sup>). Metoda, a w tej metodzie pojęcie prawidła, oto najwyższa myśl Leonarda, myśl, którą — jak dobrze powiada Grothe — z rzadką konsekwencyą urzeczywistnia we wszystkich badaniach swoich zakresach.

Dziwna rzecz, iż dotąd najmniej stosunkowo zwracano uwagi na jej wyniki w tych właśnie gałęziach umiejętności, które w najbliższym z artystycznym zawodem mistrza stały związk. Pochodziło to zapewne ztąd, że widziano w nim dwie odrębne natury, i oddzielano artystę od uczonego. Jedni przeto zastanawiali się wyłącznie nad utworami jego pędzla lub dłuta, drudzy znowu, jego artystyczną działalność zaledwie w biograficznym zaznaczając wstępie, podziwiali w Leonardzie tylko uczonego i przyrodnika. Pierwszy Ludwig — w komentarzu do nowego wydania Traktatu, zastanawia się nad poglądami Leonarda, odnoszącemi się bezpośrednio do malarstwa, i do tegoż strony technicznej; nie wprowadza ich jednak w należyty związek z ogólnemi naukowemi pojęciami, z temi zasadniczemi prawami przyrody, o których mówi znowu Grothe. Tymczasem Leonardo jest zawsze równocześnie uczonym i artystą; wielkość jego natury polega właśnie na tem, że przy swojej nadzwyczajnej wszechstronności, jest zupełnie jednolitym i harmonijnym. — Nie też nie charakteryzuje lepiej jego podwójnej przez całe życie działalności, jak własne słowa już parę razy przytoczone: *Rozprawia z naturą i z nią idzie w zawody!* Sztuka więc jest koroną jego pracy, a jeżeli praktycznym swym wiedziony zmysłem na-

<sup>1)</sup> Grothe Schluss.

zywał mechanikę: „Rajem matematyki“, gdyż w niej „dochodzi się do owoców nauk matematycznych“, to ileż rozkoszniejszym była dla jego umysłu rajem ta sfera, w której myśli jego potężna życia przywdziewała kształty, gdzie słowo stawało się idealnem ciałem, gdzie do wysokości podnosił się Twórcy — *simile al Sommo Iddio!*

W mniemaniu Leonarda, najważniejszą z nauk jest ta, którą nazywa przewodniczką malarstwa, t. j. perspektywa. Że zaś linie, barwy i odległości przedmiotów, które się ona zajmuje, dostają się do duszy za pośrednictwem oka, przeto podstawą jego perspektywy jest optyka, — umiejętność oddzielna, wchodząca, jak wiadomo, w zakres badań fizycznych. Dwie podówczas istniały o naturze wzroku hipotezy. Według jednej, oko wysyłało swoje promienie piramidalnie do przedmiotów zewnętrznych, promienie te zaś wracając, zanosily oku obrazy przedmiotów; tutaj odgrywała ważną rolę uwaga, że widzi się najjaśniejszy tylko w jednym punkcie oka, a mianowicie w środkowym. W drugiej, oko o wiele podrzędniejsze miało znaczenie, sądzono bowiem, że promienie światła wychodziły z różnych punktów powierzchni przedmiotów, i łączyły się wszystkie w oku, w tak zwany słup świetlny. Hipoteza druga tę miała nad pierwszą wyższość, że wyjaśniała działanie odbitych promieni światła nie tylko na organ wzroku ale i na inne przedmioty. Leonardo w praktycznym zastosowaniu przyjmuje wprawdzie drugą teorię, pomimo tego jednak oko nader ważną u niego odgrywa rolę. — Oko jest czynnikiem głównym, jest „oknem, przez które wrażenia dostają się do duszy“ — dlatego na budowę oka szczególną zwraca uwagę. Niewątpliwie doświadczenie było tu główną dla niego wskazówką, wszelako godzi się przypomnieć, że ten nacisk na znaczenie i budowę oka, napotykaemy już u Alhazena, optyka arabskiego z XI-go wieku. Alhazen zaś różni się w wielu punktach od Ptolemeusza, na którym opiera się głównie Alberti. Ponieważ jednak Leonardo Alhazena nigdzie nie wspomina, a cytuje Vitolona, który jak wiadomo teorię Alhazena wyłożył i rozwinął, przeto mniemamy, że wpływ Alhazena dosięgnął go

za pośrednictwem naszego Ciolka <sup>1)</sup>. Za osobiste natomiast Leonarda odkrycie, musimy uważać wynalazek *ciemni* (*camera obscura*), przypisywany dotąd późniejszym od niego uczonym, mianowicie Cardanusowi i Porcie — dalej zastosowanie tego wynalazku do oka, a wreszcie znajomość odwrotnego odbijania się przedmiotów w naszym organie wzroku.

Z tak pojętej zasadniczej funkcji oka, wyprowadza Leonardo nie tylko zasady perspektywy, ale także różne rodzaje jej zastosowania w malarstwie. Wyłożywszy bowiem przy czyny zjawisk optycznych w naturze, wraca do głównego swego zadania, i zawsze tą samą kierując się metodą — wykazuje, w jaki sposób można wywoływać odpowiednie wrażenia świetlne w obrazach. — Perspektywa dzieli się u niego na trzy główne części: linii, barw i perspektywa przedmiotów zmniejszających się w miarę odległości, a to tak co do kształtów, jak i barwy (*prospettiva dei perdimenti*)

Nie będziemy się wdawali w dalszy rozbiór tej przewodniczki, — jak ją nazywa — malarstwa; czytelników pragnących zaznajomić się bliżej z przedmiotem, odsyłamy do cennych uwag Ludwiga, umieszczonych w Tomie III wydania „Traktatu.“ Co tym zasadom perspektywy główną zapewnia wartość, to ich konsekwencye i zalety praktyczne. Więcej może od wszystkich innych ksiąg o malarstwie, robią one na nas wrażenie spisywanych wykładów. Czytając je, zdaje nam się, że widzimy naszego mistrza w swej medyolańskiej akademii — otoczonego uczniów gronem; z paletą i pędzlem w ręku przygląda się rozpoczętym pracom, — to słowem, to rysunkiem myśl swoją wyjaśni — tam wskaże błąd — tu regułę wyłoży, a wszystko razem najlepiej na własnoręcznych udowadnia wzorach. Więc w miarę jak uczeń postępował w praktyce i teoretycznym wykształceniu, przekonywał się, jak każde zboczenie od prawidła błędne w utworze pociąga za sobą następstwa; — przerabiając, próbując i ciągle się doskonaląc, rozwijał w sobie

<sup>1)</sup> Wiadomo, iż Leonardo rozwiązał mechanicznie tak zwany problemat Alhazena polegający na oznaczeniu na powierzchni ostrokątego zwierciadła punktu wpadania promieni skoro dane jest położenie przedmiotu i oka. Dowodzi to najlepiej, że L. znał teorye Arabskiego optyka.



to zrozumienie przewodniej myśli perspektywicznej, bez której niemożliwym jest zgoła uwydatnienie głównego całej kompozycyi motywu. Takie szczęśliwe rozwiązanie jednego z najważniejszych perspektywicznych zagadnień, pozostanie nazawsze chlubą — mistrzów Odrodzenia. Nigdzie zaś trudność powyższa nie była świetniej pokonaną, jak w Leonarda „Wieczery.“ — Do podniesienia wszelako owej przewodniej myśli, potrzeba nietylko rysunku, ale światła i cieniów, dlatego to księgi „*De luce e tenebre*“, stanowią przejście od perspektywy liniowej do perspektywy kolorów.

Czy Leonardo znał lub przeczuwał prawa spektrum, na to nie mamy dowodów, jednakże zastanawiał się nad tęczą, rozróżniał barwy dopełniające i te, które się wzajemnie wykluczają — a między barwą białą i czarną wprowadzał całą gamę barw pośrednich. Śmiało też powiedzieć można, że żaden z teoretyków Odrodzenia nie zbadał i nie opracował tego przedmiotu tak dokładnie, jak Leonardo; nie więc dziwnego, że nietylko on sam, ale i uczniowie jego umiejętność cieniowania za pomocą barw do najwyższego doprowadzają mistrzostwa. — Do tego jednak potrzebną była dokładna znajomość własności kolorów i sposobów przyprawiania takowych; ztąd ściśle chemiczne znowu Leonarda doświadczenia. Wiemy, że dystylował perfumy, oczyszczał oleje, komponował farby i werniksy, wytwarzał różne palne materje — topił i kombinował metale, nietylko z ciekawości naukowej, ale i w celach praktycznych, — a sztuki tej nauczył się już w pracowni mistrza swego Verocelia. Najważniejsze atoli są jego obserwacye chemiczno-fizyczne, dotyczące płomienia, które, jak to wykazuje prof. Govi (Saggio), można uważać za pierwszy błysk teoryi rozwiniętej w wieku XVIII przez Lavoisier. W trzeciej części nauki o perspektywie, oblicza zmniejszanie się przedmiotów w oddaleniu, na podstawie prawa akordu. Myśl ta odzywająca się niemal u wszystkich większych artystów Odrodzenia, w sposób symboliczny wyrażona przez Rafaela w jego „szkole ateńskiej“ — odpowiadała słynnej, a tak rozpowszechnionej podówczas pitagorejskiej zasadzie, że wszystko w świecie jest cyfrą i harmonią. Leonardo wszelako, nie poprzestaje na zastosowaniu praw harmonii muzycznej do perspektywy, ale zetknąwszy się ze światem tonów,

biegły muzyk i wynalazca instrumentów muzycznych, — jak utrzymują współczesni, — zastanawia się nad własnością dźwięków. Wié, że ton jest wibracją powietrzną, oblicza oddalenie źródła głosu w stosunku do czasu, wykazuje, że „fale „głosowe rozechodzą się w postaci kół z miejsca, w którem „powstają, i że każda taka fala przechodzi na wskroś drugiej, inne źródło mającej“<sup>1)</sup>; studjuje naturę ccha, podaje fakt wywoływania tonu na instrumencie, przez uderzenie takiego samego tonu na innym będącym w pobliżu itd.

Wracając do teorii perspektywy wypada nam jeszcze dodać, że perspektywa przedmiotów w oddaleniu wywołuje u niego znowu zasady perspektywy powietrznej, nie ulega bowiem wątpliwości, że powietrze otaczające przedmioty i od naszego dzielące je wzroku, wywiera wpływ niemały na sposób, w jaki się nam one przedstawiają — i ztąd jego spostrzeżenia nad powietrzem i drganiem cząstek powietrznych. Wiedział doskonale, „że jest ono ważkie i sprężyste, że się „zgęszcza i rozrzedza w nieskończoność“, zdawał sobie sprawę z oporu, jaki atmosfera stawia ruchowi ciał itd.

Zaznaczając w ten sposób związek wielu przyrodniczych badań Leonarda, z jego teoretycznymi pismami o sztuce, i z praktyczną na polu sztuki działalnością, nie chcemy dowodzić, ażeby wszystkie bez wyjątku były wywołane wymaganiami artystycznego zawodu. Nie ulega wątpliwości, że Leonardo mógł być znakomitym malarzem, rzeźbiarzem, architektem, a mimo to nie zajmować się prawem wirowego ruchu ziemi; mógł się wcale nie trudnić ani geologią, ani geografią, do której tyle w jego manuskryptach ciekawych znajdujemy notatek; nie była mu również nieodzowną astronomia, tem mniej hydrostatyka lub inżynierya: ale chcielibyśmy wykazać, że nawet wówczas, gdy się oddala od głównego celu, t. j. od sztuki, nie jest z sobą w sprzeczności. — Urzeczywistnia to, czego od innych żąda malarzy: śledzenia i rozważania wszystkiego, co na ziemi i pod słońcem istnieje. — Zapewne, że taki program wykształcenia i pracy nie dla każdego możliwy; aby go wykonać, po-

<sup>1)</sup> Patrz Grothe „Acustik“, oraz streszczenie tegoż ustępu w Ateneum przez pana Kucharzewskiego.

trzeba było posiadać ów genialny dar obserwacyi, jakim się mistrz nasz odznaczał. — A taka w tej obserwacyi subtelność, potęga i czujność, że nie jego nie uchodzi uwadze, wszystko go uderza i do zastanowienia pobudza: głębia oceanu i gór kształty — bieg rzek i rozchodzenie się fal wodnych — ustrój ziemi wewnętrzny wraz z kryjącemi się w jej łonie okazami zwierząt i roślin. — Rozmyśla nad błyszczeniem gwiazd na firmamencie, a nie pominie kwiatu, który depce; — uchwyli i zapamięta przelotne człowieka spojrzenie .. Ponieważ zaś, drugą umysłu jego cechą, to niewyczerpana twórczość i nieprzeparta jej żądza, przeto u niego myśl wszelka staje się albo kształtem i należy do sztuki, albo czynem, wynalazkiem, i wówczas uwidocznia się w maszynach, kanałach, narzędziach, mapach topograficznych i t. p. Ale i w tego rodzaju pracach góruje zawsze artysta; jeżeli urządza nowy rodzaj kompasów, to zdobi je delikatną ornamentyką, gdy wymyśla nowy system lamp, to osadza je na postumentach godnych złotniczego dłuta Celiniego.

W ścisłym a nie mniej naturalnym związku z sposobem malowania krajobrazu, stoją Leonarda botaniczne badania. Rozdział o roślinach i drzewach, jeden z najbardziej uporządkowanych i wykończonych, jest nawet wyraźnie przeznaczonym „dla malarzy.“ Dzisiejszy jednak uczony zwróci uwagę i na stronę ściśle umiejętną tych botanicznych teoryj, sprawdzi ku wielkiemu swojemu zdziwieniu, że wiele poglądów Leonarda dotyczących morfologii, lub fizjologii roślin, przeznaczenia poszczególnych organów — ich rozwoju, sposobu żywienia się i t. p. nie tylko przewyższają nieskończenie współczesny stan tej nauki — ale nadto godzą się z ostatniemi na tem polu odkryciami. Dowcipnie też i słusznie wyraża się o nim Dr Haberlandt w artykule: *Leonardo als Botaniker*: „er hat es „selbst verschuldet, dass er als Botaniker vollkommen un- „beachtet blieb: er ist seinen Fachgenossen um einige Jahr- „hunderte vorausgeeilt!“ — Z punktu widzenia pejzażysty, zastanawia się również nad położeniem horozyntu, jego odbijaniem się w wodzie, — nad kształtem chmur, a ztąd i nad ich formacją, przyczyną ich zabarwiania — nad mgłą — itp.

Jako portrecista znowu najrozmaitsze notuje typy, gesty, spojrzenia, zwraca baczną uwagę na warunki wieku, usposo-

wienia, charakteru, analizuje z drobiazgową dokładnością, zewnętrzne objawy psychicznych i fizycznych sensacyj, a zawsze przestrzega różnaitości i prawdy, za największy błąd poczytując artyście, jeżeli powtarza swe typy i postaciom monotony nadaje wyraz. Niewyczerpane są jego uwagi nad grupowaniem figur w historycznych obrazach, nad ich postawą i ruchami <sup>1)</sup>. Tu stykamy się z jedną z najważniejszych części traktatu — mianowicie z księgą o proporcjach i ruchach ludzkiego ciała <sup>2)</sup>. Tytuł ten nadany jej wprawdzie przez Richtera, ale usprawiedliwia go autentyczny w niej udział treści; — księga ta bowiem składa się wyraźnie z dwóch części: pierwsza o proporcjach szkieletu i ciała ludzkiego w stanie spoczynku, — druga o stosunku oraz harmonii poszczególnych członków organizmu ludzkiego, w stanie ruchu. Główną podstawą obydwóch są anatomiczne badania <sup>3)</sup>. Uczeń Verocchia, a ten jak wiadomo, należał co do sposobu przedstawienia kształtów ludzkich do grupy realistów, miał Leonardo wyjątkową od najmłodszych lat sposobność zaznajomienia się z anatomicznymi kwestyami. Później pracując całe życie bądź sam, bądź wspólnie z Marc Antonio della Torre <sup>4)</sup> dochodzi do tak drobiazgowej znajomości ciała i szkieletu, że oprócz Michała Anioła, nie ma w całej epoce Odrodzenia nikogo, co by go przewyższał. Tem większą ma przeto zasługę, że kierując się właściwym mu poczuciem miary przestrzega swych uczniów przed nadużyciem anatomii, czem jego rywal nie zawsze poszczycić się może. — Ale znajomość szkieletu nie wystarcza malarzowi, sztuka bowiem przedstawia człowieka w pełni życia i czynu. W ruchach zaś zmie-

<sup>1)</sup> Przepisy te umieszcza Richter w rozdz. IX Tomu I: *Of portrait-painting*. Łączy się z nim bardzo ciekawy rozdział: *Pomysły utworów*, w którym to znajduje się podany już przez nas opis bitwy, równie plastyczny opis potopu — sposób przedstawienia burzy, scen nocnych i t. d.

<sup>2)</sup> Jestto właśnie ta księga, o której wspomina w przedmowie do *Divina proportione* Lucea Paccioli.

<sup>3)</sup> Badania anatomiczne Leonarda nie ograniczyły się do człowieka, — jego anatomiczna znajomość zwierząt, a zwłaszcza konia, zadziwiła już współczesnych.

<sup>4)</sup> Śladem tych wspólnych studyów jest bardzo ciekawy zbiór rysunków wykonanych ręką samego Leonarda.

nia się nieskończenie rysunek linii, — wzajemny stosunek poszczególnych członków organizmu w innej występuje formie, niż w nieruchomej prosto wyciągniętej postaci. Tu wchodzi w grę wszystkie praktyczne i teoretyczne artysty wiadomości; tu oprócz studyów anatomicznych i obserwacji żywych modeli, potrzeba tego poczucia równowagi, harmonii, rytmu, w którym celowała starożytna plastyka, a które rozwija i wzmacnia znajomość ogólnych prawideł tak geometrii, jak mechaniki. Wiąże się zatem część druga księgi o proporcjach i ruchach ludzkiego ciała, w sposób najbliższy i bezpośrednio z ogólnym mistrza na świat poglądem. W tym bowiem poglądzie, jak i w tej księdze pojęciem centralnym, około którego obracają się wszystkie inne — jest pojęcie ruchu. Na tym punkcie czyni Leonardo rozbrat stanowczy z scholastyczną tradycją, a przez właściwe określenie ruchu powołuje do życia fizykę w nowożytnym tego słowa znaczeniu, z nią zaś razem wszystkie te przyrodnicze umiejętności, które na mechanicznych spoczywają podstawach. Ruch bowiem, którym się Leonardo zajmuje, nie leży poza obrębem świata fizycznego, nie jest abstrakcją, czyli według pojęć scholastycznych, przejściem ze stanu możliwości w stan istnienia i działania, ale jest *poruszeniem ilości w przestrzeni*, jest fizyczną przyczyną zjawisk, którą tak Leonardo, jak i dzisiejsza umiejętność poznaje i określa tylko zapomocą ściśle doświadczalnej analizy. Ruch więc nie jako metafizyczne pojęcie, ale ruch taki, jak się zmysłom przedstawia, jego rozliczne prawa, jego kierunek, zmiany i trwałość; możliwość przedstawienia ruchu i jego kierunku za pomocą linii, tudzież połączenie znaków arytmetycznych z geometrycznymi, w celu mechanicznego sformułowania praw natury, oto główny przedmiot jego badań fizycznych. Rozciągłość i podzielność materji, jej różnorodne inne wreszcie własności, jak: objętość, ciężar, gęstość, bezwładność, sprowadza do mechanicznych podstaw i z punktu widzenia abstrakcyjnego przenosi na stanowisko względne i konkretne zjawisk. Mechaniczny pogląd stosuje nawet do istot organicznych, a ostatecznie i do piękna. — W przekonaniu więc Leonarda, podobnie jak i dzisiejszych fizyków, nie ma przyrodniczego zjawiska, któreby się nie dało sprowadzić do ruchu. Taki pogląd na świat, możnaby nazwać

mechanicznym, zgodnym z zasadami nowożytnej filozofii przyrody, — gdyby nie mieszały się z nim pewne zarody idealizmu, których z pewnością wyrzekłby się dzisiejszy przyrodniczy pozytywizm.

Leonardo, jak wiemy, nie polegał wyłącznie na świadectwie zmysłów; a jakkolwiek za prawdziwe nie uważał tych umiejętności, „które rodzą się i zamierają w umyśle“, utrzymywał jednak, że „ktoby od doświadczenia żądał, czego ono „dać nie może, tenby się sprzeniewierzył prawdzie.“ — Zkądże to pochodzi? Oto ztąd, że Leonardo poza stroną zewnętrzną bytu, poza zjawiskiem, które jest przedmiotem jego przyrodniczych badań, jako jedynie zmysłem i doświadczeniu przystępne, przypuszcza stronę wewnętrzną, pierwiastek stały i niezmienny, tkwiący na dnie nieskończonej przemiany i rozmaitości. Odpowiedzi wydobyte z przyrody, za pomocą eksperymentu, dotyczą tylko łańcucha poszczególnych praw i zjawisk, ale prawidłowość, ale sam fakt harmonii wśród rozmaitości, potrzeba wreszcie tej harmonii dla dusz ludzkich — to nie podpada pod zmysły, a jednak narzuca się rozumowi z siłą nieprzepartą. — „Czyn wszelki“ — mówi Leonardo — objawia się jako ruch — (Saggio p. 16) i tam, gdzie nie ma ruchu, nie ma pozorów życia, ale to, co wywołuje ruch, jestże także czemś mechanicznem, zmysłowem? Nie — Ta siła poruszająca ilością w przestrzeni, jest „duchową“ (spirituale), „a duchową nazywam ją dlatego, że jest w niej życie „niewidzialne, nienamacalne, ciało bowiem, w którym ona „działa (t. j. świat zmysłowy) nie powiększa się ani pod „względem kształtu, ani ciężaru.“

Świat jest wielką maszyną, w której wszystko przemienia się i obraca nieustannie, ale ten mechanizm jest tak prawidłowo urządzony, że musi być wynikiem rozumnej woli jakiegoś najwyższego czynnika. Jak promienie z jednego ogniska, tak owa nieskończona rozmaitość przyczyn i skutków z jednej wspólnej wytryska myśli, — z myśli nakreślonej z góry, a przeprowadzonej konsekwentnie przez wszystkie stopnie i zakresy bytu; na widok więc tego rozumnego w świecie kierunku, woła Leonardo z zachwytem: „O jakaż sprawiedliwość twoja pierwszy Motorze, iż nie dozwalasza żadnej

rzeczy, aby zboczyła od celu, do którego ją przeznaczyła<sup>1)</sup>. Odgraniczywszy w swych badaniach fizykę od metafizyki, nie przestaje jednak Leonardo być filozofem, nigdzie myśli ludzkiej nie stawia zapory, i filozoficznym sięga wzrokiem tam, gdzie już doświadczenie i zmysły dotrzeć nie mogą. Bez tego rysu, charakterystyka mistrza byłaby jednostronną i poniekąd fałszywą. Jako artysta, nie mógł on oprzeć się wpływom idei, które najlepiej estetyczne jego zaspakajały pragnienia. — Widzieliśmy już, że pojęcie takie jak to, iż dusza jest urobioną z harmonii, że harmonia jest wszelkich proporcij zasadniczem prawem, wycisnęły niezatarte piętno na jego artystycznych teoriach. A zresztą, czyż pojęcia te były w sprzeczności z rzeczywistemi prawami przyrody? — Czyż Leonardowi świat cały, poczynszy od najprostszycch do najdoskonalszych jestestw, nie przedstawiał się jako wspólna symfonia, w której akordem głównym była prawidłowość, jak owa linia obwodu w obrazie, jednocząca w jedno harmonijne wrażenie niezliczoną zjawisk różnaitość?... Epoka Odrodzenia przejęła w spuściznie po wiekach średnich potrzebę filozoficznego rozumowania, u Leonarda zaś skłonność do filozofii wpływała nadto z encyklopedycznego charakteru jego wiedzy. Czem zasób pojęć rozleglejszy, tem silniejsza musi być dążność do syntezy, dążność ta zaś staje się umysłową koniecznością, jeżeli ów badacz, wszechstronny jest równocześnie artystą, a sztuka jego najważniejszym zadaniem. Sztuka bowiem na samej analizie poprzestać nie może — dlatego, iż jest twórczością i sama przez się harmonią; — każdy zaś akt twórczości jest już syntezą, a harmonia zawsze zjednoczeniem. — Leonardo - przyrodnik byłby nadzwyczajnem zjawiskiem — ale Leonardo - filozof - artysta i przyrodnik, jest skończonym i najdoskonalszym swjej epoki wyrazem; — w potrójnym swym charakterze potrójne łączy jej znamiona; a jak w sztuce poprzednie lub równoczesne usiłowania jednoczy i uzupełnia, tak i w filozoficznym kierunku nie jest jednostronnym, i nigdzie wyłącznym nie ulega wpływom. Słusznie zresztą ostrzega prof. Ferri przeciw zbyt dosłownej interpretacji niektórych jego metafizycznych formułek. Przejęte z systemów

<sup>1)</sup> Richter II. Philosophical maxims str. 286.

filozoficznych najbardziej podówczas rozpowszechnionych, mają one już dla niego raczej symboliczne, niż istotne znaczenie. Niepodobna bowiem przypuścić, aby przyrodnik, który tak dokładnie określił prawa ruchu i ciężenia, rozchodzenie się fal wodnych i drganie cząstek powietrza, rzeczywiście na sposób średniowieczny żywiołom natury duchowe przypisywał własności. — Również owe pojęcie świata, jako olbrzymiego zwierzęcego organizmu, które tak wielką jeszcze u Pomponazziego, i Giordana Bruna, a nawet u matematyka tak trzeźwego, jak Cardanus, pewną odgrywa rolę, u niego odmienne ma już znaczenie; nie świat przedstawiony na wzór człowieka i organizmu zwierzęcego, raczej człowiek pojęty jako odbicie świata jako „mikrokosmos.“ Ale jakkolwiek Leonardo nawet w metafizyce trzeźwym i ścisłym pozostać pragnie, to jednak jest rzeczą pewną, że jak Albert Wielki, jak św. Tomasz, jak wreszcie ów Rogier Bacon, z którym tyle ma podobieństwa, wierzy w obecność rozumu w przyrodzie. Scena, na której roztacza swe doświadczenia i naukowe poglądy, to dawna Tomaszowska scena świata, ale na scenie tej już w zupełnie nowy porusza się sposób, dzięki dążeniu swojemu do artyzmu w sztuce pragnie przeniknąć i jak najdokładniej poznać każdą sferę rzeczywistości, aby ją mógł tem lepiej w dziełach swoich odtwarzać; im dalej zaś na tej drodze się zapuszcza, tem więcej tradycyjnych pojęć rozsądza potęgą swojej metody, tej metody, którą dysputowaniem z przyrodą nazywa, i staje się ojcem i mistrzem nowoczesnej umiejętności. Tak to pod ożywczem działaniem geniuszu Leonarda z starych ziarn nagle nowe, a bujne wyrastają kłosy; — prawda zaczerpnięta z przeszłości nietylko nie marnieje w jego umyśle, ale do nowych niespodziewanych prowadzi go wniosków. Z teorii średniowiecznych o tkwiącym w naturze rozumie, wyprowadza ową myśl o współzawodnictwie artysty z naturą i owe tak trafne określenie umiejętnego doświadczenia i eksperymentu, jako dysputy z naturą. Jednak z drugiej znowu strony tensam pogląd sprawia, iż ma w sobie Leonardo coś z średniowiecznego mędrca mistyka.

To niezwykle połączenie pozytywnej metody w rozpatrywaniu szczegółów, z pewnego rodzaju średniowiecznym idealizmem w pojęciu całości, to poddanie mechanizmu świata



pod wyższy duchowy kierunek i domyślanie się wszędzie duszy poza zjawisk osłoną, odbija się w jego artystycznych utworach, n. p. w sposobie malowania krajobrazu. W szczegółach realizm i prawda do ostatecznych posunięta granic — najdrobniejszy kamyczek, kwiatek, źdźbło trawki — i skały o fantastycznych, stalaktytowych kształtach i strumień w dalekiej niknący perspektywie — wszystko z największą oddaną dokładnością, wszystko takie, jak się gdzieś, kiedyś w rzeczywistości widziało. A jednak jest coś w tym krajobrazie, czego nie ma w innych z równą wymalowanymi wiernością. Jakiś mistyczny urok, jakaś siła magnetyczna, która widza przyciąga, przykuwa, upaja. — Zdaje ci się, że z tej przyrody wychyla się dusza; myślą chwytasz jakieś tajemnicze dźwięki — powoli wpadasz w zadumę, i zdaje ci się, żeś do nadziemskiej przeniesiony oazy....<sup>1)</sup> W pojęciu duszy ludzkiej tensam ciekawy powtarza się fenomen. Obrazy, szkice i przepisy mistrza, świątczą o jego niesłychanej ścisłości w analizie objawów psychicznych; mówi nawet wyraźnie: „a przeto nie dziwcie się wielej autołowie, jeżeli na jeden sposób badam zwyczaj i naturę człowieka, co i kształty jego“<sup>2)</sup>; to też jeżeli jest znakomitym anatomem, jest obok tego głębokim psychologiem i znawcą dusz ludzkich. — Postacie w jego obrazach czemuż są, jeżeli nie psychologicznymi studjami; — jego „Wieczera“, czemuż nas zachwyca, jeżeli nie tą gamą uczuć wywołanych jednym tragicznym motywem?

Odrodzenie, które było rzeczywistym przebudzeniem natury ludzkiej, musiało w przeciwieństwie do starego włoskiego i bizantyńskiego malarstwa tak ściśle dogmatycznego — położyć główny nacisk na pierwiastek ludzki — psychologiczny. Nie zrywając odrazu z tradycją, nie porzucając wcale dawnych motywów, malarze Odrodzenia w nowym powoli przekształcali je duchu; — sposobem genialnym, który pozostanie wiecznie wyłączną ich zasługą i tajemnicą. — przenieśli swe postacie ze sfer owej nadziemskiej Jerozolimy, o tle złocistem, w świat,

<sup>1)</sup> Mamy tu na myśli krajobraz Madonny wśród skał — ale czyż inne w mniejszym lub wyższym stopniu takiego nie sprawiają wrażenia?

<sup>2)</sup> Richter. Tom II. Records.

który w porównaniu do naszego jest bardzo poetycznym ale przecież światem rzeczywistym i ludzkim. Gdybyśmy przeszli historię artystycznych motywów, tobyśmy się przekonali, jak w tym stopniowem uwydatnieniu i rozwoju psychologicznego pierwiastku w malarstwie, nikt dalej nie zaszedł i wyżej nie stanął od naszego mistrza. Ale na to ramy naszej nie pozwalają rozprawy. To pewna jednak, że w pojęciu Madonny, w przedstawieniu tkliwego i tak wdzięcznego stosunku matki do dziecięcia, dorównywa Rafaelowi; patrząc zaś na Monę Lisę, czyż nie czuje każdy, że nigdy malarz głębiej do duszy ludzkiej nie wniknął, i lepiej jej subtelnym nie pochwycił tajemnic. — Zkąd ten podwójny urok człowieczeństwa i boskości w malowaniu przedmiotów religijnych — prawdy i poezji w portretach? Otóż ma on niewątpliwie źródło swoje w tem zespoleniu natleńnię artysty z subtelnymi obserwacyami badacza. Zastosuje więc do objawów psychicznych umiejętną metodę, ale o istocie duszy w następujący odezwie się sposób: „Jeżeli tak pięknymi wydają „ci się kształty ludzkiego ciała, to pamiętaj, że one są niczem „w porównaniu do duszy — bo zaiste — niech będzie czem „chce, jest ona zawsze rzeczą Boską!...“ Takich ustępów jest kilka w Richterze (Tom II, philosophical maxims), a nie brak podobnych im w traktacie. Iście platońskie jest u Leonarda przekonanie, że dusza poprzedza ciało i kształtuje takowe według pewnego pierwowzoru. Z czego wysnuwa, idąc dalej za Platonem, pojęcie miłości, tudzież przyczynę złudzeń estetycznych. Znaleźliśmy oprócz tego w Richterze ustęp nigdzie nie drukowany, a rzucający niezwykle światło na Leonarda psychologię. „Zkąd to pochodzi, — pyta mistrz“ „że człowiek z takim utęsknieniem wygląda każdej nowej „wiosny, każdego nowego miesiąca i roku, i jeszcze mu się „zdaje, że nie dość prędko nadechdzą — choć one ciągle „przyspieszają jego zniszczenie? . . Ależ to pragnienie jest „właśnie kwintessencją duszy spętanej w ciele i pragnącej „wrócić czempredzej do Twórcy. A trzeba ci wiedzieć, że „tosamo dążenie jest w całej naturze, i że człowiek tak „w tem, jak w wielu innych rzeczach jest odbiciem świata!...“ Ażali te słowa nie są jakoby wyjątkiem z nowo platońskich

filozofów? Czytelnik zaś niech sam osądzi, czy się godzą z czynionemi mu zarzutami ateizmu.

Rzadko wymawia Leonardo imię Boga, ale zawsze z głębokiem przejęciem. Bóg jest dla niego „światłem wszechrzeczy“, jest „pierwszym bytu motorem“, — nosobieniem najwyższej doskonałości i harmonii. Vasari mieni Leonarda heretykiem, i utrzymuje, że wyżej sobie cenil swoją filozofię, niż religię chrześcijańską. — Przeglądaliśmy zarówno traktat, jak zbiór Rieltera, i nigdzie nie znaleźliśmy zdania, któreby traćilo herezyą. Vasari pisał w czasie reakcyi wywołanej reformacyą — w epoce naglego zwrotu przeciw wszystkiemu, co może zbyt swobodne humanizmu przypominało czasy — i to sąd jego surowy tłómaczy. — Nigdy Leonardo nie zaczepia ani dogmatów, ani powagi Kościoła, — jeżeli się oburza, to chyba na widok nadużyć, jakie się działy wśród duchowieństwa, zwłaszcza na akumulacyę beneficjów kościelnych i frymarzenie odpustami. Nieraz fałszywej pobożności z twarzy zdiera maskę, — nie lubi coprawda dewotek, i śmieje się z pań, które księżom opowiadają najdrobniejsze życia tajemnice (Rielter, Tom II prophecies), ale to jeszcze nie herezya — to nie zaczepianie istoty i treści religii — „Niechaj umilkną hipokryci“, — woła z oburzeniem — „którzy za wielką artystom poczytują zbrodnię, jeżeli w dniu świątecznym maltują i przyrodniczo badają zjawiska. — Ale czyż jest lepszy sposób poznania Twórcy i umiłowania najwyższej Istoty? Zaprawdę, miłość wielka rodzi się tylko z głębokiej znajomości Tego, którego się kocha.... A jeżeli kochasz Go dla dobrodziejstw, jakimi Cię może obdarzyć, to czynisz jak piesek, skaczący i łaszący się panu o kostkę, którą tenże trzyma w swojej dłoni....“ Nie było więc wyższej dla Leonarda modlitwy nad poznanie dzieł mądrości i sprawiedliwości Bożej. Jednak i on modlił się nieraz do swego Stwórcy, modlił się z prostotą i pokorą dziecka: „O Panie, jam Ci posłuszny — boś Ty Najwyższy — w Twojej moey śmierci i życie człowieka — jam Ci posłuszny — bo Cię kocham nadewszystko.“... Ale jak nie ma w jego mniemaniu wyższej modlitwy nad wiedzę, tak też nie ma miłszej Bogu rzeczy nad prawdę. — „Kłaustwo najświętszym nawet

Boskim zaletom czyui ujmę, — prawda najzwyczajsze uszlachetnia rzeczy!“

Takich krótkich moralnych zdań jest sporo w zbiorze Johna Richtera — a przebija w nich wysokie pojęcie godności i obowiązków moralnych człowieka. Czasem zdarzy się jakie słowo pogardliwe dla próżniaków i sybarytów. Ci w oczach jego nie warcii nawet miana ludzi; przetrwonili życie i „czemże byli więcej, pyta drastycznie Leonardo, jeżeli nie kanałem pożywienia?...“ Nie wystarcza jednak coś robić — trzeba żeby dzieła nasze nieśmiertelności miały znać. „Unikajmy, mówi sam do siebie, czynów, które gasną wraz z nami.“ — I to właśnie jego maksimum główny nadaje urok, że nie robią na nas wrażenia moralów — ale zasad, według których własnym kieruje żywotem. Wymagający od drugich, był nim jeszcze więcej wobec siebie samego. Nikt może wyżej nie pojął obowiązków mędrca-artysty, i nikt może od niego nie był bliższym urzeczywistnienia tego ideału. Jeżeli go nie zawsze osiągnął, jeżeli forma, w której swoje umiejętności wygłaszał poglądy, nie zawsze była poprawną i jasną, jeżeli nie udało mu się pogodzić wszechstronności z doskonałością w każdym kierunku, to już nie jego wina. Jeden Bóg może być równocześnie wszechstronnym i doskonałym, gdyż jeden Bóg nie jest ograniczonym ani czasem, ani przestrzenią. Niepodobna malować „Wieczerzy“, badać fizyczne zjawiska, i równocześnie pisać utwory tak pod względem formy doskonałe, jak n. p. Boska komedia Danta, lub dyalogi Platona! I nie sądzmy, aby Leonardo przeceniał swe zasługi. Całe jego życie było nieustannem do podwójnego ideału dążeniem, a jednak przed śmiercią wyznawał z pokorą, że do prawdziwego mistrzostwa jeszcze mu było daleko, i kończył słowy: „uczynilem co mogłem, niechaj mi potomność wybaczy!...“

Zaiste człowiek potężnej to woli, który sobie samemu taką pisze przestrożę: „Pamiętaj, abys nie miał nigdy wyższej nad sobą władzy od siebie samego“! — Nad uczuciami umie on panować i przed światem nigdy swoich nie odsłania tajemnic. Twarz jego szlachetna i piękna, nie nosiła śladów wewnętrznych szamotań. W jego postępowaniu z ludźmi taka była miara, w jego obejściu i ruchach taki wdzięk, w jego dyskusyi taki spokój i wyższość, że wszyscy, jak świadczy Vasari, spoglądali

na niego jakby na Bogów wybrańca. A jednak walka w nim być musiała — bo tytaniczne zapędy nigdy się nie obelodzą bez walki. „Poco się troszczysz Leonardzie?“ pyta siebie samego ze smutkiem? <sup>1)</sup>. Poco to nienasycone wiedzy pragnienie — ta chęć zrobienia lepiej i więcej od imych? „Nie można bezkarnie o kilka wieków prześcignąć swej epoki! Czuł też najlepiej sam Leonardo, jaka sprzeczność zachodziła między nim a jego otoczeniem, zwłaszcza w naukowych poglądach. Nawpół z żalem, nawpół z ironią powiada, iż „do-  
„starcza rzeczy, które nie interesują nikogo — wiem, że moje towary w wielkich miastach nie będą miały pokupu, ale „mniejsza o to, w lichych rozsprzedam je może mieścinach“ i dodaje: „materyalnemi nie rządźmy się wyłącznie względu-  
„mi“. Był więc Leonardo poczęści niezrozumiałym dla tej epoki, która jest przecież jedną z najświetniejszych w dziejach świata. To nie było jednak głównym powodem jego moralnych udręczeń. Gdzie serce nie dorównywa rozumowi, nie ma prawdziwego geniuszu, bo tylko miłość silna, wielkie rodzi dzieła. „Ale czem silniejsze uczucie, tém większa męczarnia, *wielka męczarnia* (granmartire!) powtarza Leonardo z naciskiem. I czyż istotnie nie kochał namiętnie prawdy, mędrzee co nicustannie we wszystkich życia śledził ją objawach? A sztuki swej czyż nie ukochał także całą duszą? czyż potrafił go zmusić ktokolwiek, aby wbrew swemu tworzył natchnieniu, aby wykonał myśl nie zupełnie dojrzałą, lub nie odpowiadającą pod każdym względem jego wzniosłemu o pięknie pojęciu? Zaprawdę, nie zdobył nad nim tej władzy ani Sforza, ani Izabella Gonzaga, ani Papież, ani Signoria Floreneka. Wolał się wszelkich wyrzec korzyści, a nigdy nie uległ. Zarzucano mu, że różnym służył panom, ale w tej epoce służba u książąt, któremuż uwłaczała artyście? Zresztą zastanowiwszy się bliżej nad tym stosunkiem artystów do książąt i magnatów, trudno byłoby orzec, kto z nich właściwie był panem, kto podwładnym. W istocie niezawisłość była jedną z cech wybitnych usposobienia naszego mistrza. „Ra-

---

<sup>1)</sup> Uzzielli dowiódł, że ów słynny i pełen filozoficznej rezygnacyi sonet, nie jest oryginalnym Leonarda utworem, ale jakiegoś dawniejszego poety.

ezej umrzeć, jak wolność utracić!“ pisze w jednej z swych krótkich powiastek na tle zwierzęcego życia osnutych. Z jakimże silnym akcentem brzmią w jego ustach te słowa! jak się czuje, że je wymawia człowiek, dla którego wolność była koniecznym życia warunkiem!...

Oprócz miłości wiedzy i piękna, była w jego duszy i miłość niezmierna dla przyrody, dla wszystkiego co żyje i czuje. Było w niej więcej niż zamilowanie i ciekawość uczonego, byłoto uczucie rzewne, a zawsze czystą znamionujące duszę, byłoto tkliwość, która przywodzi na myśl ona czułą opiekę, jaką Sty Franciszek z Asyżu różne otaczał stworzenia.

Ze wszystkich uczuć, ta miłość przyrody rozwinęła się w nim najwcześniej; opowiada sam, że maleńkiem był jeszcze dziecięciem, gdy ptaki przylatywały do niego i na jego siadywały ręce. Później, wykupywał ptaki męczoue w klatkach i wypuszczał je na wolność. Dręczyła go niewypowiedzianie myśl, że w naturze życie jednych gatunków podtrzymuje się kosztem drugich, i zdaje się, że miał już bardzo jasne pojęcie o tej walce o byt w całym toczącej się świecie. Brzydził się krwią wszelkiego stworzenia; długi czas, jak świadczą dokumenta współczesne, weale nie jadał mięsa <sup>1)</sup> i radby był innych ludzi nakłonić do wegeteryańskiego sposobu życia <sup>2)</sup>. W dziele Richtera jest bardzo ciekawy rozdział: „O życiu i zwyczajach u zwierząt“ wskazujący, z jakim zajęciem badał Leonardo instynkta i zwyczaje zwierzęce. Tego samego dowodzi spory zbiór bajek (Favole), w których nieraz trafnych dopatruje się analogij między światem fauny a ludzkim <sup>3)</sup>. Zajmującą byłoby rzeczą stwierdzić, o ile te ustępy są oryginalne, o ile też z innych zapożyczone pisarzy. Podobnej oceny domaga się również rozdział pod tyt.: „*Faccie*“ owe fraszki tak podówczas modne, a nam Polakom przywodzące na myśl fraszki naszego Jana z Czarnolesia. Zabawne są niektóre z jego „*Profezie*“ (Richter Tom II. roz. 353—372), które pod uroczystą formę proroctw zwykłych

<sup>1)</sup> Ferri. Nuova Antologia. L. d. V. (Ottobre 1883).

<sup>2)</sup> Richter. Tom II. p. 130—1.

<sup>3)</sup> Richter. Tom II. Fables.

życia dotyczą wypadków, lub ironicznie ludzkie ebłoszcą śmieszności. Wszystko go zajmowało, wszystko zwracało jego uwagę, wszystko, prócz... polityki! Z rozmaitych ludzkich machinacyj, ta mu się wydawała widocznie najmniej ciekawą. Niechaj mu ten jeden mankament dzisiejsi politycy wybaczą; gdyby ich znał, wątpiny, aby od swego odstąpił milczenia...

A teraz jedno jeszcze pytanie: Jakąż rolę odegrała w życiu człowieka obdarzonego taką potęgą uczucia *miłość* w właściwem tego słowa znaczeniu, miłość kobiety? Czyż Leonardo był na jęj wdzięki nieczułym? Jak każdy prawdziwy artysta, umiał duszę jej odgadnąć i uchwycić. Ale nam się zdaje, że w tej wielkiej ogólnej miłości do wszystkiego co piękne, co prawdziwe, szlachetne, miłość kobiety była jednym stopniem, jednym momentem, jednym tylko objawem. Głównej roli w jego życiu nie odegrała nigdy, i nigdy całem jego nie ovladnęła sercem. „Cheeszli być całkiem sobą, to bądź zawsze samotnym“, radzi młodemu malarzowi i sam nie sprzeniewierza się ani razu tej roztropnej ale trochę bezwzględnej zasadzie. W jego rękopisach ani jednego nazwiska, ani jednego słowa, któreby mogło naprowadzić na ślad jakiegś tajemnicy sercowej. To milezenie jest istotnie bardzo wymownem! Wszysey mistrze Odrodzenia mają swoje legendy miłosne: nawet ponury i niesforny Michał Anioł ugiał się przed Victorią Colonna... Wśród tylu kobiet słynących z rozumu i piękności, czyż Leonardo nie spotkał dla siebie przeznaczonej? Wschodnie jakieś podanie niesie, że Bóg powołując do życia nowe ludzkie istoty, bierze brzoskwinię i dzieląc ją na dwie połowy, jedną wkłada jako serec w organizm męczyzny, drugą w ciało niewiasty. Błądzą te połowy po świecie i szukają się wzajemnie, gdy się znajdują, miłość je znowu w jedną połączy całość. Nam się widzi, że Bóg, gdy miał stworzyć duszę Leonarda, wziął do ręki brzoskwinię tak piękną i kształtną, że nie chcąc jej zepsuć, nie przelamał na dwoje. Nie znalazł też, a może nie szukał Leonardo swej drugiej na świecie połowy!.. Podejrzowano go wprawdzie, że kochał Monę Lisę, ale na czemże to przypuszczenie oparte? Że portret jej przez cztery malował lata? to jeszcze nie dowód. Więc w tajemniczym jej a tak rozkosznym uśmie-

chu chciano się dopatrzeć zakochanej Leonarda duszy. I to ślad niepewny! Jedno tylko imię kobiece odszukaliśmy w jego notatkach, a niem jest imię starej służącej, poczciwej Maturiny, której w nadgodę za wierną służbę zapisuje trochę pieniędzy i odzieży.

Nie sądźmy jednak, aby Leonardo zgola żadnych nie posiadał przywar i słabostek. Nie byłby człowiekiem! bez małej przymieszki dziwaactwa, nie byłby artystą. Lubił elegancję, życie wystawne i konie; pieniądze nie trzymały go się nigdy, praktycznym nie był, a przyjaciółom i uczniom świadczył nieraz więcej, niż jego środki na to pozwalały. Uchodził za dziwaka, bo nie stosował się do mody i zawsze nosił się inaczej jak ogół. Miał i on wady! Ale jak w pięknym muzycznym utworze, poszczególne dysonanse wśród dźwięcznych zacierają się tonów, i w harmonijną układają całość, tak i w życiu Leonarda drobne dysonanse nikną i w wspólny zlewają się akord...

Przy końcu maksym zebranych przez Richtera, następujące jeszcze czytamy zdanie:

*„Come una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene spesa, dà lieto morire!* (jak dzień dobrze użyty błogi sen nam daje, tak po życiu dobrze spędzonym błoga przychodzi śmierć). Tę ostatnią miał rzeczywiście lekką i spokojną; że na nią zasłużył, to pewnie!

Bóg go zesłał na rozdrożu dwóch światów, aby pokazać, że harmonia jest między nimi możliwą. Z gruntu Odrodzenia wyrosły sięga Leonardo jedną ręką w przeszłość, drugą przyszłość wskazuje. Wzniosłszy się na najwyższy szczyt artyzmu w sztuce, u jej świętego ogniska zapala swojej metody pochodnię i jak drugi Prometeusz światłem z idealnych przyniesioném wyżyn rozświeca potomnym nową drogę prowadzącą do poznania prawdy realnej i do polepszenia ludzkiego na ziemi bytu.

M. T. S.







F

W. 488