

Burza. Giorgione i Tycjan

Wenecja, obok Florencji i Rzymu najważniejszy ośrodek włoskiego renesansu, w pierwszych trzech dziesięcioleciach XVI w. była miejscem, gdzie dokonały się najistotniejsze przemiany w malarstwie, które zadecydowały o dalszych losach tej królowej sztuk. W początkach stulecia Giovanni Bellini tworzył swe ostatnie arcydzieła, łącząc tradycję sakralną z nowym świeckim spojrzeniem na naturę, najpełniej wyrażonym w *Alegorii chrześcijaństwa* z florenckiej Galerii Uffizi. Jego uczeń, Giorgione, namalował kilka zagadkowych dzieł, a najwybitniejszy malarz wenecki, Tycjan, osiągnął dojrzałość i międzynarodowe znaczenie sięgające daleko poza granice miasta. Wenecję odwiedzili wielcy mistrzowie: w latach 1500 i – prawdopodobnie – 1508 Leonardo da Vinci, w latach 1505-1506 Albrecht Dürer, w 1529 r. Michał Anioł.

Bez wątpienia największymi malarzami weneckimi, obok Belliniego, byli Giorgione i Tycjan. Ten ostatni wiele zawdzięczał niezwyklej inwencji Giorgione. Łączących ich więzów dowodzą obrazy. Uznane niegdyś za dzieła Giorgione *Koncert wiejski* z Luwru i *Śpiąca Wenus* z Galerii Drezdeńskiej od wielu już lat uchodzą w mniemaniu licznych badaczy za obrazy Tycjana. Nie zawsze można się z tymi atrybucjami zgodzić, ponieważ zarówno *Koncert wiejski*, jak i *Śpiąca Wenus* swoim specyficznym intelektualnym oraz zmysłowym idealizmem, kontemplacyjną ciszą, diametralnie różnią się od namiętnych, dobitnie wyrażanych uczuć kobiet i mężczyzn Tycjana.

Przez kilka miesięcy 2007 r. i wczesną wiosną następnego można było studiować późne dzieła Tycjana na wystawie *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, a później w Akademii Weneckiej. Artysta nadal fascynuje, na rok 2011 przewidziano jego wystawę w Villa Borghese w Rzymie. Można przypuszczać, że mitologiczna poetyckość jego późnych obrazów, ich malarska zmysłowość stanowiły konsekwencję niezwyklej inwencji intelektualnej młodo zmarłego Giorgione, którą długowieczny Tycjan przez wiele lat twórczo przekształcał. Wystawa ta udowodniła, do jakiego stopnia inaczej niż Giorgione widział Tycjan świat ludzi, bogów, poezji i mitu. Swoją sztukę budował kolorem, tracącym materialność, i barwą, zamienianą w światło, wyrażającą ostatecznie na sposób „barokowy” wszystkie ludzkie i boskie uczucia. Rozmyte kontury, coraz bardziej mgławicowa barwa, malowanie rozedrganym pędzlem dawały wrażenie niewykończenia – *non finito*, które doprowadziło do „zniszczenia piękna”, o czym pisał Fernando Checa. Najlepszy przykład stanowi tu *Marsjasz*, jedno z ostatnich dzieł mistrza powstałych pod wpływem fresku Giulia Romana z Palazzo del Te w Mantui. Tycjana całe życie fascynowało światło oraz kolor i między innymi dlatego artysta znalazł swego najdoskonalszego kontynuatora w Rembrandcie. Marzyć można o wystawie, na której pokazano by późne prace obu mistrzów. Idealną scenerią dla niej byłaby średniowieczna architektura refektarza Scuoli Grande di Santa Maria della Carità, czyli mury dzisiejszej weneckiej Akademii, gdzie prezentowano wspomnianą wystawę Tycjana.

Już wczesne obrazy Tycjana były przepojone świadomą, odważną zmysłowością, czemu, między innymi, zawdzięczały tak wielkie powodzenie. Właśnie nastrój tej specyficznej poetyckiej witalności różni bogów i ludzi Tycjana od intelektualno-kontemplacyjnych bohaterów Giorgione, których



1.
Giorgione da Castelfranco, *Burza*,
ok. 1510, Wenecja,
Gallerie dell' Accademia
Fot. autorka

zmysłowość jest subtelniejsza i bardziej ukryta. Różnica między *Koncertem wiejskim* i *Śpiącą Wenus* a dziełami Tycjana jest mniej więcej taka, jaka istnieje między *Świętym bogów* Belliniego (mimo retuszy Tycjana) a *Bachanalią* Tycjana, wykonanymi dla tego samego zleceniodawcy, księcia Alfonsa d'Este, do jego ferraryjskiego pałacu. Uczujący w obrazie Belliniego zastygli w statycznych pozach, zachowują się tak, jakby pili z kosztownych naczyń wyłącznie wodę, natomiast nie mamy wątpliwości, że bohaterowie bankietu Tycjana raczyli się od wielu godzin wybornym winem. Nawet gdy śpią, czujemy ich oddech i szybkie bicie serca.

Jednak nie relacje między Giorgione a Tycjanem stanowią główny temat tego eseju, lecz *Burza* (il. 1) – dzieło o wyjątkowo zagadkowej fabule i kompozycji. Obraz ten był punktem

kulminacyjnym monograficznej wystawy *Giorgione. Mythos und Enigma* w Wiedniu w roku 2004. *Tempesta*, jeden z najbardziej tajemniczych obrazów w sztuce europejskiej, wyróżnia pomysłowość zarówno treści, jak i formy. Nowatorstwo Giorgione polegało między innymi na przeniesieniu poetyckiej opowieści w świat sakralnej kontemplacji, mitologicznej, więc uniwersalnej.

Na temat *Burzy* wypisano morze atramentu i zużyto zwoje taśmy maszynowej, obraz od chwili powstania bowiem fascynował kolekcjonerów, poetów, podróżników oraz znawców. Zajmowali się nim najlepsi badacze historii sztuki. W 1979 r. André Chastel pisał, że nie ma roku, by nie ukazała się nowa publikacja dotycząca *Burzy*. Interpretacji obrazu jest więc wiele, można je – jak uczyniła to w katalogu wiedeńskiej wystawy *Giorgione...* Giovanna Nepi Scirè – podzielić na: po pierwsze – ilustracje mitu, legendy lub epizodu biblijnego, po drugie – zawierające treści alegoryczne lub historyczno-polityczne i po trzecie – ewokacje teorii filozoficznych rozpowszechnionych w ówczesnych szkołach Padwy i Wenecji.

Niektórzy tłumaczą obraz w nawiązaniu do sławnego dzieła Francesca Collony *Hypnerotomachia Poliphili*, wydane w Wenecji w 1499 r. Była to jedna z najbardziej tajemniczych książek w literaturze europejskiej, jaka się kiedykolwiek ukazała. Napisana w różnych językach, m.in. po hebrajsku, arabsku i egipskimi hieroglifami przez dominikańskiego mnicha z kościoła San Giovanni e Paolo lub, jak się ostatnio sądzi, rzymskiego arystokratę. Opisywała walkę o miłość we śnie i odsyłała do dzieł hermetycznych. Inni wiązali obraz z pasterskim poematem Jacopa Sannazaro *Arcadia*, także wydanym w Wenecji w roku 1502, lub z wierszami Francesca Petrarki ilustrowanymi, nieco podobnymi w wyrazie do obrazu Giorgione, drzeworytami monografisty L.B., identyfikowanego z Leonardem Bellinim. Inni twierdzą, że *Tempesta* nie wymaga żadnej szczególnej interpretacji – przedstawia krajobraz z burzą, i to wszystko. Colin Eisler w 2002 r. uznała to dzieło za rodzaj weneckiego *capriccio*. Zabudowania ukazane na obrazie łączono hipotetycznie z Castelfranco lub innym miastem na weneckiej *terra ferma* – Bergamo, Brescią, Veroną czy Vicenzą. Kilku badaczy natomiast znalazło w jego budynkach podobieństwo do architektury Padwy.

W inwentarzu Gabriela Vendramina sporządzonym w 1530 r. pojawiło się określenie obrazu jako *Pejzażu z burzą, cyganką i żołnierzem*. W końcu XVIII w. obraz nazwano *Rodziną Giorgione*, w 1895 r. Franz Wickhoff stwierdził, że płótno ilustruje strofy urodzonego w Neapolu rzymskiego poety Stacjusza, autora m.in. *Tebaidy*. Erwin Panofsky w 1962 r. zobaczył w stojącym mężczyźnie Merkurego strzegącego spokoju siedzącej nad rzeką nimfy Io karmiącej syna Zeusa, który objawia się na niebie w postaci błyskawicy. W 1978 r. Salvatore Settis odczytał obraz jako historię Adama, Ewy i małego Kaina. Na ziemi obok postaci kobiecej dostrzegł węża, wykluczonego jednak przez późniejszych konserwatorów, którzy orzekli, że domniemany wąż to korzeń krzewu. To tylko kilka z licznych propozycji, których stale przybywa.

Najbardziej przekonuje mnie interpretacja Jürgena Rappa, opublikowana w „Pantheonie” w roku 1998, którą, mocno skróconą, przedrukowano w katalogu wiedeńskiej wystawy *Giorgione*. Interpretacja ta – najbardziej ze wszystkich integralna – zawiera charakterystyczną dla prawdziwego odkrycia oczywistość. Na właściwy trop naprowadziła Rappa analiza, rzucającego się w oczy, niezwykle kostiumu mężczyzny stojącego na brzegu rzeki. Nosi on eleganckie spodnie, ale trzyma laskę pasterską – kontrasty w jego ubiorze oznaczają, że gra w obrazie podwójną rolę. Spodnie, zgodnie z ówczesną erotyczną modą *mi-part* używane przez landsknechtów, mają nogawki różniące się kolorem i wzorem. Górną część ciała okrywa zwykła koszula i kubrak, w dłoni zaś tkwi ów pasterski kij.

Rapp skojarzył tę postać z Parysem będącym jednocześnie księciem, synem króla Troi i pasterzem. Przed narodzeniem Parysa jego matka Hekabe, żona Priama, śniła o tym, że urodziła żarzącą się pochodnię, od której spłonęła Troja. Za radą tłumacza snów jej sługa wyniósł niemowlę w góry Idy na pewną śmierć. Ale dziecko nie zginęło i wyrosło wśród pasterzy na pięknego młodzieńca o imieniu Aleksander. Zakochała się w nim nimfa Ojnone, córka boga rzeki trojańskiej Kebren, wpadającej do Skamandra; ich syn miał na imię Korynthos. Żyli szczęśliwie aż do fatalnej chwili, gdy Parys spotkał trzy boginie: Afrodytę, Herę i Atenę. W zamian za złote jabłko Eris – najpiękniejszej spośród wszystkich bogiń – Afrodyta obiecała Parysowi miłość najurodziwszej Greczynki Heleny, żony króla Sparty. Parys porzucił Ojnone, dziecko i wywołał światową katastrofę – grecko-trojańską wojnę ludów, w czasie której wszyscy troje znaleźli śmierć.

Ojnone miała dar przepowiadania przyszłości, czego nauczyła ją pramatka Rea. Nimfa ostrzegała Parysa przed podróżą, ale jej nie usłuchał. Rozpoczęło się trwające wiele lat pasmo tragedii. Korynthos zginął z ręki własnego ojca zazdrosnego o Helenę. W obronie Troi Parys ugodził Achillesa strzałą otrzymaną od Apollina, sam zaś został trafiony zatrutą strzałą wypuszczoną z łuku Filokteta. Cierpienie kazało mu myśleć o Ojnone, bowiem tylko ona mogła uleczyć jego ranę. Pragnął, by zanieśiono go do niej na górę Idy, czy też – według innej wersji – posłał po nią. Unieszczęśliwiona zdradą nimfa odmówiła, później jednak pospieszyła mu z pomocą, ale było już za późno, Parys umarł. Zrozpaczona Ojnone popełniła samobójstwo, skacząc z wieży. W całą historię została też wplątana siostra Parysa, wieszczka Kasandra, a także jego brat Hektor oraz siostra Ojnone – Asterope, której imię znaczy po grecku błyskawica.

Rapp zwrócił uwagę na zawartość weneckich bibliotek i czytane w czasach Giorgionego książki. W kręgach weneckiej elity, do której należeli protektorzy artyści – Andrea Vendramin i Taddeo Contarini – szczególnie popularny był mit trojański i *favola* o Parysie. Żywe w okresie Średniowiecza opowieści o wojnie trojańskiej nabrały szczególnego znaczenia w czasach renesansowej fascynacji szeroko pojętą kulturą i pisarzami antycznymi. Historie te były znane początkowo z manuskryptów, potem druków znajdujących się w sławnej bibliotece kardynała Johannes Bessariona, ofiarowanej w 1464 r. przez tego bibliofila Pałacowi Dożów, przeniesionych potem do Librerii wzniesionej przez Jacopa Sansovina. Andrea Palladio nazwał budynek biblioteki „najbardziej zdobioną budowlą od czasów antyku”, co dowodzi, jaką wagę przywiązywali Wenecjanie do gmachu owej świątyni wiedzy. Wspomniani protektorzy artyści sami mieli wspaniałe biblioteki, posiadali też dzieła sztuki związane z historią Parysa. Rapp wspomina obraz *Znalezienie małego Parysa* ze zbiorów Taddea Contariniego i *Sąd Parysa* – rysunek ze zbiorów Vendramina. Wymienia też trzy inne obrazy przedstawiające dziecięcego Parysa w górach Idy. W mitach o Troi gra on podwójną rolę pasterza i herosa, który wrócił do miasta, by bronić je przed Grekami. Homer w eposie o wojnie trojańskiej – *Iliadzie* – opisał to najdokładniej. W literaturze pohomeryckiej mit Parysa pojawiał się u wielu popularnych w Renesansie autorów, znanych dziś jedynie filologom. Jest on więc bohaterem prologu eposu Likofrona *Aleksandra* – którym to imieniem nazywano Kasandrę. Opowiadał o Parysie Owidiusz w listach miłosnych zebranych w *Heroidach*, Apollodor z Aten w *Kronikach (Chronika)* obejmujących czasy od wojny trojańskiej, Parthenius z Nikai w *Cierpieniach miłosnych*. Motyw tego herosa rozwijali poeci tragiczni, m.in. Eurypides w *Helenie*. Wszystkie te dzieła znajdowały się w komplecie we wspomnianej bibliotece kardynała Bessariona i ich lektura doprowadziła Rappa do zidentyfikowania kobiety przy źródle i jej dziecka.

Obraz Giorgione przedstawia Parysa w górach Idy nad rzeką Kebren w momencie, gdy porzuca Ojnone i malutkiego Korynthosa. Parys odchodzi, znajduje się poniżej stoku, na którym siedzi Ojnone, dzieli ich rzeka; będąc więc już w drodze, na chwilę zatrzymuje się, jednak cała jego postawa świadczy o tym, że zaraz opuści scenę. Jego myśli krążą teraz wokół Heleny. W dolinie ukazuje się – oświetlona nagłą błyskawicą, przy gwałtownej zmianie pogody, w ostatnim błysku słońca – jego rodzinna Troja, która przez jego wiarołomność zostanie zniszczona. Na oglądającego całą tę scenę widza patrzy ze smutkiem profetyczna kobieta świadoma okrutnej przyszłości. Widoczne na obrazie miasto Rapp identyfikuje z Padwą-Troją. Liwiusz, rzymski historyk urodzony w Padwie, nazywał ją Troją, bowiem założycielem Padwy miał być według podania Antenor, uciekinier z płonącej Troi, który w Padwie znalazł swój grób, stanowiący dumę mieszkańców. Mit trojański był zawsze ilustrowany według określonej tradycji. Przedstawiano główną świątynię Troi z kopułą; pojawiała się ona w miniaturach i grafice niderlandzkiej, francuskiej i włoskiej. Jako znak mitycznej metropolii Padwa-Troja miała swoją świątynię kopułową Santa Maria del Carmine. Rapp odczytał także namalowany na bramie mostowej Cytadeli Porta Padova czerwony wóz *carro* jako herb ówczesnego burmistrza Padwy o nazwisku Carrara. Herb ten do dzisiaj znajduje się w tym samym miejscu, podobnie jak i prostokątna wieża.

Badacz dowodzi też, że nawałnice, błyskawice, gromy – jako zapowiedź osobistej lub politycznej katastrofy – były tematem licznych książek zajmujących się zjawiskiem burzy. Błyskawica pojawiła się też w 1509 r. na fresku przyjaciela Giorgione, Giovanniego Antonia Corony, w padewskiej Scuola del Santo, gdzie w 1511 r. malował freski Tycjan. Corona ukazał św. Antoniego godzącego zwaśnionych obywateli miasta, nad którymi widnieją błyskawice i burzowe niebo, nad samym

świętym zaś rozwinął tęczę. Zwiastunem burzy była też czapla pojawiająca się jako zapowiedź błyskawicy w *Georgikach* Wergilego i *Metamorfozach* Owidiusza. Na obrazie Giorgione widzimy ją siedzącą na dachu domu na tle ciemnych skłębionych chmur. Za plecami Parysa widnieją dwie białe złamane kolumny. Rapp, za Louisem Hourticque, uznał je za mały monument grobowy. Kwintus ze Smyrny podaje opis podwójnego grobu Ojnone i Parysa, na którym postawiono dwie kolumny. Według Strabona znajdował się on w zachodnioazjatyckim mieście Kebron.

Interpretacja Rappa wydaje się najbardziej przekonująca, bo wszechstronna, trafiająca najcelniej w istotę humanistycznej kultury weneckiej pierwszego dziesięciolecia XVI w. Opiera się na odwołaniu do mitologicznych, hermetycznych treści charakterystycznych dla duchowej kultury artystów oraz intelektualistów weneckich, będących głębokimi znawcami sztuki i oczekujących od niej ilustracji tajemnej wiedzy o naturze ludzkiej.

Określenie obrazu jako *Pejzażu z burzą, żołnierzem i Cyganką* zawdzięczamy, jak wspomniano, inwentaryzatorowi zbiorów Vendramina z 1530 r. Prawdziwa treść pozostała okryta tajemnicą. Zamiłowanie do ukrytych zagadek najlepiej ukazuje księga *Hypnerotomachii*, którą w pewien sposób *Burza* przypomina, na pozór bowiem niewinnie poetycki temat – poszukiwania miłości we śnie – kryje głęboki sens, fascynując do dzisiaj, czego dowodem powieść kampusowa *Reguła czterech* Iana Caldwella i Dustina Thomasona. W formie i treści tego obrazu odnajdujemy właściwy Leonardowi da Vinci, którego Giorgione podziwiał, niełatwy do odgadnięcia, tajemniczy zamysł.

Artyści wszystkich czasów niechętnie ujawniają tajemnice swych dzieł, szczególnie osobistych, a do takich, jak się zdaje, należała *Burza*. Żyjący pięć wieków później Jacek Malczewski, w którego twórczości odnajdujemy liczne odwołania do sztuki tego weneckiego mistrza, unikał nadawania swoim płótnom tytułów, a zapytany – odsyłał natrętów do przyjaciół komentujących jego twórczość. Sam mówił, że jego obrazy to jego życie. Trzeba więc wiedzy, intuicji i uporu współczesnych nam badaczy, którzy w mitologicznej opowieści odnajdą ważne przesłanie, stale potwierdzające nieśmiertelną żywość i aktualność mitów. Często treść obrazu ważna tylko dla artysty lub jego posiadacza, nikomu nieprzekazana, w krótkim czasie ulega zapomnieniu.

W inwentarzu nimfę nazwano Cyganką, a przecież Cyganka, jako kobieta Wschodu, nie mogła występować bez odzienia. Nagość leży zaś w naturze nimfy, którą była Ojnone. Jej postać jest częściowo zakryta, przedstawia bowiem żonę i matkę. Wobec takiego ujęcia warto zaznaczyć tu szczegół wspierający interpretację Rappa. Nimfa Ojnone jest zamężna i, zgodnie z wenecką modą mężatek, nosi na głowie siatkę ujmującą włosy z tyłu. Ułożone są one w sposób przypominający fryzurę bohaterki obrazu *Laura*, z kosmykiem opadającym przed uchem na policzek, podobieństwem odznaczają się nawet rysy twarzy obu kobiet. Nimfa została też, jak *Laura*, przedstawiona na tle bujnego krzewu. *Laura* jest jedynym pewnym dziełem Giorgione, co wynika z napisu na odwrocie deski, brzmiącego w tłumaczeniu następująco: „1 czerwca 1506 namalowanym ręką mistrza Zorzi z Castelfranco, kolegi mistrza Vinzenza Cateny na zamówienie pana Giacomina”. Powszechnie uznano ten obraz za wielkie osiągnięcie renesansowego portretu weneckiego. Zamówiony przez Wenecjanina Giacomina wizerunek kobiety przedstawiał zapewne jego żonę, gdyż modelka nosi na włosach wspomnianą, należną kobietom zamężnym, siatkę. Oznaczające cnotę liście laurowe mogły na tym obrazie symbolizować małżeństwo, bowiem roślina ta pojawia się na Lorenza Lotta *Zaślubinach Marcella Cassotta z Faustyną* (Prado). Nad tą parą unosiło się putto z jarzmem utworzonym z laurowych gałęzi. Można sądzić, że *Laura* miała swój odpowiednik w zaginionym dziś portrecie męskim „pana Giacomo”, a oba obrazy były portretami małżeńskimi. W wizerunku *Laury* intrygowała badaczy jej obnażona pierś. Augusto Gentili uważa, że zdecydowana większość portretów weneckich owego czasu, ukazujących do połowy odziane kobiety, przedstawiała małżonki, bowiem antytezą skromności była *voluptas* – kluczowy element harmonijnego małżeństwa. Można tu przypomnieć wczesny obraz Tycjana namalowany pięć lat po śmierci Giorgione, sławną *Miłość ziemską i niebiańską*, interpretowaną w podobny sposób – jako alegoria miłości małżeńskiej.

Jeszcze jeden szczegół jest godny uwagi. Nimfa siedzi w oryginalny sposób – jej nogi ułożono tak, że przypominają mocno zgięte w kolanach nogi z symbolu Sycylii. Dość duże stopy Ojnone są również ustawione pod kątem ostrym. Nimfa i dziecko przez nią karmione siedzą na tym samym kawałku długiej tkaniny, której koniec okrywa też ramiona matki.

Warto zastanowić się nad samą kompozycją obrazu, który przedstawia zapowiedź burzy wieszczącej zagładę miasta i śmierć bohaterów, jednak postaci na pierwszym planie tchną łagodnością i spokojem. Giorgione połączył tutaj temat tak typowego dla Belliniego *sacra conversazione* ze świecką miłosną sceną *amoris curia*, wyznaczając święty obszar dla swojej mitologicznej opowieści. *Burza* tworzy tę strefę, opierając się właśnie na mitologii, kulcie natury i humanistycznym hermetyzmie. W sumie jest to synteza sakralnej kompozycji i mitycznego, miłosnego tematu historii o fundamentalnym znaczeniu dla losów ludzkości, bowiem miłosna zdrada Parysa położyła kres wielkiej cywilizacji trojańskiej. Podjęty przez bogów zamiar zniszczenia Troi dokonał się za sprawą miłości.

To dzieło Giorgione, podobnie jak inne płótna artysty, m.in. *Trzej filozofowie*, należy do gatunku obrazu kolekcjonerskiego tworzonego dla ludzi o wyrafinowanej kulturze humanistycznej. Nie wiadomo, do jakiego stopnia Vendramin miał swój udział w powstawaniu koncepcji dzieła, nie zachowały się na ten temat dokumenty. Wiemy, że posiadał w swoich zbiorach *Burzę* i *La Vecchia*, a jego kuzyn Cantarini – *Śpiącą Wenus*. Obaj byli przedstawicielami grupy ludzi o wysokiej randze społecznej. Obdarzeni świetnym smakiem i wykształceni klasycznie, gromadzili ezoteryczne dzieła literackie, studiowali księgi autorów starożytnych, interesowały ich filozoficzne traktaty o początkach i pochodzeniu cywilizacji ludzkiej, szczególnie weneckiej. *Burza* jest w takim samym stopniu dziełem artysty co intelektualisty, typowym renesansowym obrazem zainspirowanym humanistyczną dyskusją przy muzyce i winie, być może toczoną w pałacu Vendraminich Santa Fosca w Cannaregio, gdzie dziś mieści się hotel – miejsce szczególnie poruszające wyobraźnię. Artysta w czasie pracy zmienił kompozycję. W miejscu Parysa znajdowała się naga kobieta siedząca na brzegu urwiska. Taki był wynik badań rentgenowskich przeprowadzonych w 1939 r.

Tempesta jako dzieło tajemniczego weneckiego hermetyzmu przez całe stulecia kusiła zagadkowością. Tycjan w swoich mitologicznych *poesiach* rozwinął niezwykle nastrój mitycznej opowieści Giorgione. Tworząc *Wenus z muzykantem*, *Wenus z lustrem*, *Danae*, *Dianę i Kalisto*, *Marsa*, *Wenus i Amora*, *Wenus karcącą Amora*, korzystał z inwencji Giorgione wykazanej w *Burzy*, *Koncertcie wiejskim* i *Śpiącej Wenus*.

Można przypuszczać, iż Tycjan znał temat *Burzy* i w jednym ze swych późnych obrazów – *poesiach* – powrócił do tej trojańskiej opowieści, składając w ten sposób hołd artyście, którego pomysłem tak wiele zawdzięczał. Myślę tu o obrazie z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu namalowanym między 1570 a 1575 r., określanym w katalogach jako *Nimfa i pasterz* (il. 2). Autorzy kilku publikacji na jego temat w parze bohaterów dostrzegali *Wenus i Anchizesa* (Fridericke Klauner, 1960), *Daphnis i Chloe* (Vinzenn Oberhammer, 1967), *Medora i Angelicę* (Oskar Fischel, 1924), *Orfeusza i Menadę* (Günther Tschmelitsch, 1975). Augusto Gentili (1988), podobnie jak w 1783 r. Christian van Mechel określił parę jako *Dionizosa i Ariadnę*. Dla moich rozważań najciekawsza jest opinia Panofsky'ego z 1969 r., który zobaczył w postaciach właśnie *Parysa i Ojnone*, a w pejzażu wizję płonącej Troi. O ile Giorgione namalował kluczowy, dramatyczny moment opowieści, kiedy Parys opuszcza Ojnone i z ową chwilą tragedia wojny trojańskiej nabiera tempa, o tyle Tycjan zwrócił się do początku owej *favoli*, kiedy pasterz Parys z fletem i wieńcem poetyckim na głowie kocha Ojnone, która leżąc naga na lamparciej skórze, odwraca głowę w jego stronę. Ale los tej pary jest już przez bogów określony i obdarzona darem zagładania w przyszłość nimfa, tak jak w *Burzy*, patrzy na widza, zwracając naszą uwagę na straszny kres – łunę pożaru ginącej Troi. Taki koniec czekał rozpoczynającą się tu właśnie historię. Dwa złamane drzewa to aluzja do dwóch kolumn z obrazu poprzednika – czyli sekwencji ostatecznej – wspólnego grobu.

Giorgione dorównał poetom, opowiedział fabułę wielokroć słyszaną i czytaną, lecz na obrazie pokazał coś więcej – co wydaje się niemożliwe – namalował czas. Po przeszło stu latach podobna rzecz udała się Giovanniemu Lorenzo Berniniemu, który wyrzeźbił wiatr w grupie *Apolla i Dafne* z rzymskiej Villi Borghese.

Giorgio Vasari w żywocie Giorgione wspomina, jak to w sporze o wyższość rzeźby nad malarstwem artysta pokonał rywali chępiących się przewagę tej pierwszej. Rzeźbiarze „swoje stanowisko argumentowali tym, iż na rzeźbę patrzeć można z różnych punktów, a malarstwo nie może mieć tych właściwości. Giorgione wówczas odparł, że właśnie obrazy pokazują, iż bez obchodzenia ich wokół można w jednej kompozycji pokazać najróżniejsze punkty widzenia,



i to jakie tylko człowiek zapragnie bez przenoszenia się z miejsca. Rzeźba nie może tego uczynić bez poruszania się widza, wskutek tego to on musi zmieniać ciągle punkt widzenia. Dalej założył się, że namaluje postać, u której widzieć będzie można jednocześnie przód i plecy oraz oba boki, dodając, że takie ustawienie może podyktować umysł. I namalował nagiego mężczyznę zwróconego plecami do widza, u jego stóp zaś przejrzystą wodę źródłaną, w której było widać owego mężczyznę z przodu. Z jednego boku leżała złota zbroja zdjęta przez niego i w niej odbijał się lewy bok mężczyzny, a w jej połysku wszystko wystąpiło wyraźnie, z drugiej zaś strony stało lustro i w nim odbijał się drugi bok owej postaci. Dzieło było niezwykle i zadziwiająco piękne. Giorgione chciał w nim pokazać, że malarstwo jest bardziej przemyślnie i trudniejsze niż rzeźba”.

Giorgione nie miał wątpliwości, podobnie jak Leonardo da Vinci, że malarstwo jest królową sztuk. Podobny sposób myślenia przyjął, tworząc *Koncert wiejski* i *Burzę*. W obrazie z Luwru ukazał to, co niewidoczne – Philipp Fehl odkrył, że widniejące na obrazie dwie nagie nimfy stanowią wytwór wyobraźni młodych grajków siedzących na trawie – artysta namalował tu też ciszę muzyki. W płótnie z Akademii Weneckiej ukazał wizję Ojnone. Bogactwo kompozycji dowodzi, że sam artysta był głównym pomysłodawcą obrazu i dostarczył Vendraminowi gotowe dzieło. Takie przypuszczenie wspiera przytoczony tu opis Vasariego niezachowanego niezwykłego obrazu, który niejako zapowiadał *Burzę* – bowiem patrząc na nią, dostrzegamy to, co było niewidzialne dla Parysa w górskim ostępie nad rzeką, gdy nimfa żegna się na zawsze ze swym ukochanym. W blasku ostatnich promieni słońca, w naglej zmianie pogody, ukazuje się nam, widzom, na moment Troja na chwilę przed katastrofą.

Stosunek Giorgione do obrazu i opowiedzianej historii był więc wysoce intelektualny, jego pomysł „podyktował umysł” artysty pragnącego pokazać wydarzenia z kilku stron jednocześnie;

2.
Tycjan, *Nimfa i pasterz*,
1575, Wiedeń,
Kunsthistorisches Museum
Fot. autorka

jesteśmy w terażniejszości, a jednocześnie przyszłość odsłania przed nami swoje tajemnice, bez zmiany naszej pozycji widza. Artysta uczynił to środkami nadzwyczaj nowatorskimi i jednocześnie subtelными, w pierwszej chwili niedostrzegalnymi. Giorgione udało się namalować więc to, co wydaje się niewyobrażalne: szmer czasu i pejzaż, o który czas się rozpryskuje, jak płynąca woda o skałę; podobnie jak Berniniemu w *Ekstazie św. Teresy* z rzymskiego kościoła Santa Maria della Victoria. Współcześni widzowie i my sami jesteśmy dopuszczeni do intymnej wizji świętej, obcującej jedynie przez krótką chwilę z Bogiem. Artysta wyrzeźbił czas objawienia na sposób malarski, ujmując moment w jednym olśnionym spojrzeniu, które jednak trwa przez stulecia. Opisany przez Vasariego obraz Giorgione przepadł, ale prawdziwość wiadomości o kunszcie artysty potwierdza wenecka *Burza*. Na płótnie tym oglądamy bowiem jednocześnie leśną idyllę i zapowiedź jej tragicznego kresu, ziemską miłość, ale i jej konsekwencje, które od dawna bogom były znane, ludzki los bowiem nie ma dla nich tajemnic.

Literatura

- Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, hrsg. S. Ferino-Pagden. Katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien 18. October 2007 bis 6. Jänner 2008; Wenecja, Gallerie dell'Accademia 1. Februar bis 21. April 2008; *ibidem* zwł.: F. Checa, *Tizian und die Mithologie*, s. 219, 222-223; W. Deiters, *Nymphe und Schafer*, s. 270, nr kat. 2.12, tam literatura; *ibidem*, hasło S. Ferino-Pagden, *Marsiasz*, s. 272-275.
- Giorgione. Mythos und Enigma*, hrsg. S. Ferino-Pagden, G. N. Scirè, Wien, Kunsthistorisches Museum 23. März bis 11. Juli 2004. Wystawa w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i Gallerie dell'Accademia w Wenecji, hasło La Tempesta Giovanna Nepi Scirè s. 188-196, tam wszelkie dane techniczne, historia obrazu i bibliografia; G. N. Scirè, S. Ferino-Pagden, *Bildnis einer jungen Frau* (Louvre) s. 197-198, tam pełna literatura; R. Metzger, *Alltag und Allegorie. Ein Versuch, Giorgiones Gewitter zu verstehen*, w: *Giorgione...*, s. 11-118.
- Bellini, *Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, ed. D.A. Brown, S. Ferino-Pagden. Wystawa w National Gallery of Art w Waszyngtonie, Juni 18 – September 17 2006 i Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, October 17, 2006 – January 7, 2007, s. 208-211, nr kat. 38.
- L. Stefanini, *La „Tempesta” di Giorgione e la Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, w: *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* LVIII: 1941-1942, 1-17.
- J. Rapp, *„Die Favola” in Giorgiones „Gewitter”*, „Pantheon” 56: 1998, s. 44-74.
- E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962.
- G. N. Scirè, *Giorgione. La Tempesta*, „Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia” (Restauro alle Gallerie dell'Accademia), 13, 1987, s. 8-21.
- T. Grzybkowska, *Renesansowa mitologia Jacka Malczewskiego*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 2002, Łódź 2003, s. 183-198.
- A. Gentili, *Amore e amoroze persone; tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali*, w: *Tiziano. Amore Sacro e Profano*. Katalog wystawy, Roma 1995, s. 82-105.
- E. M. del Pozzolo, *Il lauro di Laura e delle „maritate venetiane”*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” XXXVII: 1993, s. 257-292.
- E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, London 1969.
- G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum., wybór, wstęp i objaśnienia K. Estreicher, Warszawa 1984, s. 320.
- P. Fehl, *The Hidden Genre: A Study of the Concert Champêtre in the Louvre*, „Journal of Aesthetic and Art Criticism” 16: 1957, s. 135-159.