

TOWARZYSTWO NAUKOWE WE LWOWIE □ SEKCJA HISTORJI SZTUKI I KULTURY
MONOGRAFJE Z DZIEJÓW SZTUKI NOWSZEJ
NR. 1

KAROLINA LANCKOROŃSKA

DEKORACJA KOŚCIOŁA „IL GESÙ“

NA TLE ROZWOJU BAROKU W RZYMIE

LWÓW

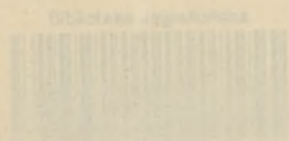
NAKŁADEM TOWARZYSTWA NAUKOWEGO WE LWOWIE
1935

WYDAWCA: KSIĘGARNIA WILKOWA W LWOWIE
MONOGRAFIE Z DZIEJÓW SZTUKI NOWSZEJ
TOM I

KAROLINA LANCKORŃSKA

DEKORACJA KOŚCIOŁA „IL GESÙ”

DEKORACJA KOŚCIOŁA „IL GESÙ”



LWÓW

WYDAWCA: TOWARZYSTWO NAUKOWE W LWOWIE

1931

KAROLINA LANCKOROŃSKA

DEKORACJA KOŚCIOŁA „IL GESÙ“ NA TLE ROZWOJU BAROKU W RZYMIE

Biblioteka Jagiellońska



1001112691

LWÓW

NAKŁADEM TOWARZYSTWA NAUKOWEGO WE LWOWIE

1935

REDAKTOR WYDAWNICTWA: DR. WŁADYSŁAW PODLACHA

219661
III



469/55

Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE

POD ZARZĄDEM ADAMA WIERZBICKIEGO

UWAGA WSTĘPNA

Gdy Towarzystwo Jezusowe obchodziło w roku 1642 uroczyste stuletnią rocznicę swego założenia, papież Urban VIII odwiedził przyodziały wspaniałe kościół macierzysty Zakonu. Chwilę tę uwiecznił znanym obrazem Andrea Sacchi¹ (il. 1). Wiemy z niego dokładnie, jak wyglądał w tym czasie kościół „il Gesù”. Gładkie, białe, klasyczne sklepienie ciążyło nad gmachem, zakończone nad ołtarzem apsydą, taką samą, jak sklepienie surową, bez ozdób. W trzydzieści lat po tym jubileuszu wewnątrz kościoła Gesù uległo zasadniczym zmianom. Giovanni Battista Gaulli, zwany Bacciccio, pokrył całą górną część wnętrza gmachu dekoracją bogatą, w duchu i w guście późnego baroku² (il. 2 i 3). Świątynia dziś jeszcze olśniewa i wspaniałością fresków i przepychem otaczającego je złota i białych na niem postaci stiukowych. Stworzył je Genuńczyk, lecz Miasto, które samo tak mało artystów wydało, wycisnęło piętno swej tradycji na nich podobnie, jak na wszystkich powstałych w nim dziełach.

W owej chwili Rzym, od dwustu lat blisko także pod względem artystycznym *caput mundi*, jeszcze dyktował prawa artystyczne światu katolickiemu. W tym ostatnim okresie powstają dzieła monumentalne, w rozmiarach ogromne, w stylu od wcześniejszych zupełnie odmienne, w tematach nowe. Kościół Gesù, który grał równie wielką rolę w dziejach kontrreformacji, jak w rozwoju architektury baroku, został wspaniale ozdobiony freskami i rzezbami, co do treści i formy różniącemi się od wszystkiego, co Rzym dotychczas widział. Już ze względu na miejsce, gdzie powstały, muszą one budzić specjalne zainteresowanie.

Niniejsza rozprawa postawiła sobie za cel omówienie tego dzieła, należącego do najświetniejszych z ostatniego okresu baroku rzymskiego.

Pracując nad tym tematem, nad epoką mało badaną, nad materiałem prawie nieznanym, napotykałam na bardzo wiele trudności, których przeciężenie zawdzięczam uprzejmości szeregu osób i instytucyj.

Pragnę więc w tem miejscu wyrazić swą głęboką wdzięczność przede wszystkim Przewielebnemu Ojcu Piotrowi Tacchi-Venturiemu T. J., który udo-

stępnął mi dokumenty, odnoszące się do robót Gaulli'ego w kościele Gesù a znajdujące się w „Fondo Gesuitico presso la Chiesa del SS. Nome di Gesù“. Poza tem O. Tacchi-Venturi pozwolił mi na korzystanie z rękopisu, zawierającego jego komunikat na temat tych dokumentów.

Dziękuję również drce Illi Budde w Düsseldorfie i drowi E. G. Troche w Berlinie za gościnność i pomoc w pracy w tamtejszych zbiorach graficznych, nadto obydwom tym instytucjom i Bibliotece Miejskiej w Lipsku za pozwolenie reprodukowania rysunków, a drowi Janowi Żarnowskiemu za informacje oraz pośrednictwo przy fotografowaniu rysunków Gaulli'ego, znajdujących się w Paryżu.

Gdy Towarzystwo Jezusowe obchodziło w roku 1642 uroczystości czterdziestolecia założenia, papież Urban VIII odwiedził przynależny wspaniały kościół matryczny Zakonu. Chwile tę uwiecznił znany obrazem Andrea Sacchi (il. 1). Wiemy z niego dokładnie, jak wyglądał w tym czasie kościół „Il Gesù“. Głębokie, idealne skupienie ciężło nad górną, zakonną, szaloną nad ołtarzem apsydą, taką samą, jak skupienie szwów, bez ozdób. W trzydziści lat po tym jubileuszu wnętrze kościoła Gesù uległo zasadniczym zmianom. Giovanni Battista Gaulli, zwany Bacciccio, pokrzył całą górną część wnętrza gmatwą dekoracji bogata w duchu i w guście późnego baroku (il. 2 i 3). Świątynia dziś jeszcze odnawia i wspaniałość fresków i przepychem otaczającego je złota i białych na nim postaci sztukowych. Stworzył je Genesiusz, Jacek Mistrz, które samo tak mało artystów wydalo, wydalo, pędzącej swej tradycji na nich podobnie, jak na wszystkich powstałych w nim dziełach.

W owej chwili Rzym, od dwadzieci lat blisko także pod względem artystycznym czuł młodość, jeszcze dyktował prawa artystyczne światu katolickiemu. W tym ostatnim okresie powstała dziesiątka monumentalne, w rozmiarach ogromnych, w stylu od wcześniejszych zupełnie odmienne, w tematach nowe. Kościół Gesù, który grał równie wielką rolę w dziełach kontrreformacji, jak w rozwoju architektury baroku, został wspaniale ozdobiony freskami i tarcami, co do treści i formy różniącymi się od wszystkich, co Rzym dotychczas widział. Już ze względu na miejsce, gdzie powstały, muszą one budzić specjalne zainteresowanie.

Minijęta rozpawa postawiła sobie za cel omówienie tego dzieła, należącego do najwspanialszych z ostatniego okresu baroku rzymskiego.

Pracując nad tym tematem, nad epoką mało badaną, nad misterjalem prawie nieznanym, napotykałam na bardzo wiele trudności, których przewyższanie zawdzięczałam uprzejmości szeregu osób i instytucji.

Pragnę więc w tem miejscu wyrazić swą głęboką wdzięczność przede wszystkim Przewielbionemu Ojcu Piołłowi Tacchi-Venturimu T. J., który odo-

I. OPIS DZIEŁA GAULLI'EGO

Gaulli pokrył górną kondygnację świątyni złożonym, bogato ornamentowanym stiukiem, tak, że złoto tworzy zarazem obramienie dla wielobarwnych fresków i tło dla białych figur rzeźbionych. W prawej tylko części nawy poprzecznej projekt jego nie został wykonany. Dekoracja stiukowa Gaulli'ego pokrywa więc całą nawę główną, lewą część poprzecznej, czyli kaplicę ś. Ignacego i prezbiterjum. Zasadą dekoracji jest podział na przęsła: sklepienie nad nawą ma ich cztery, sklepienie nad prezbiterjum oraz nad transeptem po obu bokach kopuły tworzy po jednym przęsle. W ten sposób Gaulli przeprowadza w nawie na sklepieniu podział, odpowiadający układowi dolnej części świątyni. Wnęki okienne bowiem, według klasycznych norm, odpowiadają szerokością dokładnie łukom, otwierającym się w dole między nawą i kaplicami bocznymi. (Tylko czwartemu, węższemu przęsłu, odpowiada w dole po obu stronach nie łuk, lecz prostokątny portal). Kaplice są oddzielone od siebie parami pilastrów (il. 4). Występy kondygnacji poziomej, tworzącej rodzaj attyki pod sklepieniem (nad belkowaniem), odpowiadają szerokością poszczególnym parom kapiteli na pilastrach. Gaulli właśnie na tych występach cokołu oparł szerokie złote gury, dzielące sklepienie, dotąd jednolite, na cztery przęsła, oczywiście fikcyjne, w konstrukcji nie istniejące. Gurty są potrójne, szeroką plecionkę okalają dwa rzędy kasetonów z rozetami. Poprzeczne te pasy tylko przy obu końcach nawy przecinają sklepienie w całej rozpiętości; jego część środkową zajmuje fresk, którego ciężkie, również w złotym stiuku rzeźbione ramy, zdają się przerywać układ przęsłowy. Tak samo freski, otoczone ramami, wypełniają środkową część sklepienia nad lewą częścią transeptu i nad prezbiterjum. Wszędzie aniołowie, wyrzeźbieni z białego stiuku, podtrzymują ramy. Postacie ze stiuku umieścił Gaulli także po obu stronach okien i nad nimi. Zmienił kształt samych wnęk okiennych w sposób charakterystyczny dla gustu drugiej połowy XVII wieku. Były one bowiem niegdyś, jak widać z obrazu Sacchi'ego, zakończone klasycznym klinem, wbijającym się w sklepienie kolebkowe, jak w kaplicy Sykstyńskiej. Gaulli zamienił twardą tę linję na miękki łuk, tworzący przejście łagodniejsze między oknem

a sklepieniem. Zgodnie z tą zmianą zastąpiono proste wczesno-barokowe szczyty na samych oknach podwójnymi, dwakroć załamanymi szczytami. Nad każdym oknem w tych załamaniach umieścił Gaulli grupę dwóch puttów, bawiących się girlandą, a po obu stronach okna postawił po jednej postaci alegorycznej, przedstawiającej jedną z cnót chrześcijańskich.

W lewej części transeptu, nad grobem ś. Ignacego, ozdoba stiukowa jest bardzo bogata. Znajdują się tam cztery płaskorzeźby, przedstawiające sceny z życia Świętego.

Poniżej, wokół całego kościoła (z wyjątkiem oczywiście prawej części transeptu), biegnie serja płaskorzeźb stiukowych, jakby fryz. Pod oknami bowiem, w attyce na której się opiera sklepienie, umieścił Gaulli podłużne, odpowiadające szerokością wnętrzu okiennym, płaskorzeźby z grupami bawiących się puttów. W apsydzie pod freskiem małe eliptyczne okna zdają się przerywać tę dekorację i wywołują wrażenie, że zostały później wybite. Tymczasem Gaulli już zastał okna w tem miejscu, tylko zamienił ich pierwotny kształt prostokątny (il. 1) na szeroki owal (il. 17). Zmiana ta znów odpowiada dążeniom do zastąpienia form klasycznych, które się wydawały zbyt proste i tem samem twarde, formami miękkimi i bardziej różnorodnymi. Okna tego samego kształtu umieścił Gaulli w kopule, w samej czaszy nad bębnem.

Malowidło na sklepieniu nawy

„In Nomine Iesu omne genu flectatur, caelestium, terrestrium et infernorum“. (Phil. 2, 10—11). Napis ten w złotych literach widnieje na wstędze z białego stiuku, niesionej przez aniołów, a olbrzymi fresk pod nią daje wizję treści tych słów św. Pawła. Jest to gloryfikacja Imienia Jezusowego³, które, symbolizowane trzema literami IHS, promienieje na cały obraz, a z nim na cały kościół (il. 5 i 6). Toną w blasku wokoło aureoli anioły i aniołki niezliczone, tworzą jakoby drugi krąg szerszy, cały w złotym świetle kąpany. Postacie te wydają się prawie przejrzyste, promienie bijące od Imienia Bożego jakby przez nie i po nich przechodziły, by oświetlić swym blaskiem innych jeszcze „caelestes“, zbawionych, zapatrzonych w symbol tego zbawienia. Tych artysta odział całą różnorodnością i wspaniałością swej skali kolorystycznej. W środku dziewice, królowe, pustelnice tworzą grupę, daleko w głąb obrazu sięgającą. Diademy ich i szaty wspaniałe, czy szaty zakonne nie zdają się oznaczać tu osobistości historycznych lub personifikowanych alegoryj; jedna tylko postać tworzy wyjątek. Przed najbliższą nam niewiastą, odwróconą, o włosach czarnych, leżą przy koronie klucze; być może, że to Ecclesia składa hołd Imieniowi Założyciela. Każda z tych postaci w swój odmienny od drugich sposób wyraża uczucie uniesienia religijnego, ekstatycznego zachwytu. Jedna szeroko ręce roztwiera, druga je podnosi, inna znów trzyma wstęgę z literami I. N. R. I. i zdaje się pokazywać je niebiosom, inna znów ręce do

piersi przyciska, wszystkie zaś razem tworzą jakby zgrany cudownie chór niewieści. Klęczą lub spoczywają wszystkie na chmurach, a raczej na zwartym obłoku puszystym, który się zdaje wynurzać z płaszczyzny obrazu i unosić nad nawą kościoła, — plastyczne wrażenie wywołuje głęboki cień, w którym tonie dolna jego część. Podtrzymują go aniołowie, których dalsze grupy widnieją w dalekim blasku niebieskim.

Po obu stronach dwie grupy rozwierają się jak skrzydła po bokach kompozycji centralnej. Mieszczą się one — w najmniejszej tylko części — w ramach obrazu, który ich objąć nie może, i zalewają złoty stiuk sklepienia. Tym razem są to mężczyźni wszystkich stanów i wszelkiego wieku. Obie te grupy z chórem niewiast pośrodku tworzą olbrzymie półkole, jeszcze jedną, największą, wokoło Imienia Jezusowego aureolę. Grupę po lewej stronie otwierają królowie. Pierwszy, Afrykanin, podnosi ku światłu kadzidło dymiące, a czarna jego postać, owo kadzidło i dym szarawy odbijają się ciemno i wyraźnie od złotych, świetlanych aniołów, znajdujących się poza nim. Przy jego boku widnieje profil starca w płaszczu królewskim, z koroną na głowie. Król ten podnosi wieko złotej skrzyneczki, którą trzyma w ręku; za nim w skrócie widać rysy młodzieńca. Przedstawił tu artysta na pierwszym miejscu owych trzech władców bezimiennych, którzy niegdyś z dalekiego Wschodu pierwsi przybyli z hołdem do Betlejem. Za nimi na obłoku jeszcze szereg postaci; ostatnia z nich, w gronostajach, złożyła w pokorze przed siebie koronę księżęcą i jabłko.

Obłok pod tą grupą znów tonie w cieniu i zdaje się nawet rzucać cień na rzeźbiony stiuk sklepienia. Artysta dla wywołania złudzenia plastycznego, rzeczywistego wprost istnienia figur i obłoku, maluje ich cień na suficie. Dla spotęgowania jeszcze tej iluzji komponuje dolną część obrazu w ten sposób, że nogi młodzieńca, najniżej w tej grupie umieszczonego, zdają się zwisać ku nam w przestrzeni, a światło dzienne, wpadające przez okno, zdaje się rozjaśniać dolny kraniec obłoku.

Grupa przeciwległa jest komponowana na zasadach tych samych, tylko obłok tu niżej zachodzi, tak że światło dzienne tworzy na jego dolnym brzegu jasną smugę, a grupa, dla uniknięcia symetrii, zaczyna się trochę niżej. Pierwszą tu postacią jest papież, w szatach liturgicznych, z tiarą u boku. Przy nim kardynał, dalej król w zbroi, pod nim rycerz z rzymskim pióropuszem, nad nim dwóch starców, z których jeden podnosi ku górze tonący już w promieniach model kościoła „il Gesù“. Przedstawił tu artysta obu kardynałów z rodu Farnese, fundatorów kościoła i sąsiedniego kolegium. Za nimi klęczy, tak jak i po tamtej stronie, długi szereg postaci.

Zakrywają one po obu stronach prawie zupełnie aniołów, rzeźbionych w białym stiuku, podtrzymujących ramę obrazu. Silniejszą jeszcze przez to staje się iluzja, że postacie te dostały się do wnętrza przez otwór w sklepieniu, że niejako niebo górną część świątyni zaludnia.

Trwających w szczęśliwości wieczystej zdaje się nie obchodzić, że promienie, bijące od Imienia Jezusowego, które są dla nich światłością wiekuiłą, niosą innym zgubę (il. 7). Dolny brzeg obrazu, a dalej całe przeszło stiukowego plafonu, pokrywają postacie, rzucone w otchłań siłą potępieńczych promieni. Ci, co przeciw Imieniowi Jezusowemu zgrzeszyli za życia, lub personifikacje ciężkich grzechów, z zawrotną wprost szybkością upadają w przepaść. O ile tam w górze się zdawało, że niebo do kościoła zstępuje, o tyle tutaj „inferni“ zdają się na głowę nam spadać. Blask światła niebieskiego ich oślepia. Z samych ram obrazu zdaje się wypadać atletyczny mężczyzna, który sobie oczy zasłania, przy nim kobieta w zbroi z pochodnią w ręku. Z tamtej strony strącają promienie inną postać niewieścią, widzianą w skrócie, w szacie purpurowej, z dzieckiem przy boku. Dalsze kłębiące się grupy zalewają sklepienie tak, że aniołów rzeźbionych nie widać już wcale. Tylko noga jednego po stronie lewej wystaje ze zbitej masy figur. Na brzegu tej grupy dwa demony skrzydlate zasłaniają sobie oczy, aby nie patrzeć przynajmniej w to światło zgubne. Przy nich potwór półzwierzęcy, niżej kobieta, głową zwrócona ku otchłani, z rękami nad nią zarzuconemi; z samego brzegu prawie oderwana od grupy, a tem samem mocno zaakcentowana postać, owinięta w czarną drapeżę. Prawą ręką trzyma małą świątynię, lewą worek pieniędzy — to alegorja Symonji⁴. Po drugiej stronie w górze zdaje się krzyczeć ku niebu kobieta; duży paw przy jej boku wskazuje, że to Superbia⁵. W tem miejscu łączność między rzeźbą a malarstwem w tej dekoracji dochodzi do dziwaczności. Anioł ze stiuku bowiem kopnięciem nogą zdaje się przyspieszać upadek postaci należącej do fresku. Pod nią, w cieniu, od widza odwróconą, widzimy znów kobietę z workiem pieniędzy, a przy niej głowa wilka: to Avaritia⁶. Obok jaskrawe prawie światło promieni zdaje się strącać w przepaść całą skłębioną grupę demonów skrzydlatych. Trudno tu czasem rozpoznać, do kogo należą części ciał ludzkich, przedstawionych we wszystkich pozycjach. Na ostatniem miejscu, naprzeciw Symonji, widzimy kobietę prawie nagą, oddzieloną od spadającej masy postaci, o włosach rozwianych, leącą głową naprzód w otchłań piekielną. W rękach trzyma księgę rozwartą — Heresia⁷.

Malowidło w lewej części nawy poprzecznej

Nad samym grobem świętego przedstawił Gaulli założyciela Towarzystwa Jezusowego na progu wieczności⁸ — ś. Ignacy wstępuje do nieba (il. 9). Dolną część fresku, wykraczającego znów poza ramy obrazu, wypełniają aniołowie i aniołki; rozsiewają róże, grają na wszystkich możliwych instrumentach, śpiewają wpatrzeni wszyscy w żołnierza Chrystusowego, który w tej chwili otrzymuje nagrodę niebieską. Zasłużył na nią na ziemi czynami, zapisanemi w wielkiej księdze, a spełnionemi *ad maiorem Dei gloriam*, jak to czytamy na stronicy otwartej, na którą wskazuje nam anioł. Lecz to całe anielskie

Hosanna jest tylko jakby akompanjamentem tego, co jest właściwą treścią obrazu. W postaci ś. Ignacego bowiem wyraził Gaulli męską powagę, niezmierną tęsknotę i zarazem niepojęty poryw ku Bogu. Nad postacią świętego niema aniołów, nic go już nie dzieli od Pana jego, a światło, w którym cały obraz tonie, nabiera w tym miejscu wzrastającego blasku.

Gaulli doszedł tu do kolorystycznego mistrzostwa. Święty na jasno-złotem tle, odziany w brokatowy ornat biały ze złotem, otwiera szeroko ramiona, okryte przeźroczystą, niebieskawą albą. Tajemnica wrażenia, jakie ta postać wywiera, leży w kontraście między niezmiernym spokojem, bijącym od natchnionej twarzy, a polotem potężnego ruchu całej postaci. Ś. Ignacy wydaje się rzeczywiście *raptus in caelum*, widziany zdołu, z ziemi, w bardzo silnym skrócie, o diagonalnie rozwartych ramionach i rozwianym w tym samym kierunku ornacie. Nie unosi się nad nami w powietrzu — tak uniknął Gaulli ujemnego wrażenia estetycznego, jakie często sprawia postać widziana zdołu — lecz klęczy na chmurze niesionej przez aniołów, i zarazem zdaje się unosić z tego obłoku, gdyż ciężkość ziemską już go odeszła.

Cztery pendentywy (żagielki)

Na czterech pendentywach kopuły umieścił Gaulli cztery grupy patriarchów, proroków, ewangelistów i ojców Kościoła. Każda z grup składa się z czterech mężów, spoczywających na puszystych kłębach obłoków, które zdają się opierać o boki pendentywu. Grupa jest tak malowana, że wywołuje wrażenie, jakoby się znajdowała przed architekturą, chmury na wszystkich czterech freskach zakrywają ornament akantowy, tworzący obramienie żagielka. Grupy są wyższe od trójkąta architektonicznego, tak, że niektóre postacie przecinają nietylko owo obramienie akantowe żagielka, ale sięgają wprost głowami poza żagiel, mając bęben kopuły za tło. Wszystkie grupy są tak komponowane, że jedna postać góruje nad resztą i że światło, wpadające z kopuły, w której wyobrażony jest raj, oświecła postacie z góry.

Czterej patriarchowie (il. 12). Główną postacią, dominującą w grupie, jest tutaj Mojżesz. Lewą ręką trzyma tablice z dekalogiem. Wskazuje na nie szerokim ruchem prawicy, w której dzierży laskę. Mojżesz widziany jest prawie z profilu; zwraca się do dwóch mężów, którym pokazuje dekalog, i tłumaczy jego treść. Jeden z nich w zbroi złocistej, z pióropuszem na głowie, jak rzymski wódz, pochyla się naprzód, jakby czytał słowa dekalogu, wyraźnie po hebrajsku wyryte na tablicach. Przypuszczamy, że artysta umieścił tu Jozuego, wodza narodu wybranego, następcę Mojżesza. Za nim jakby z oddali wychyla się, wpatrzony w prawodawcę, starzec z głową zakrytą jak kapłan rzymski przy ofierze. Może to być Abraham. U dołu przed tą grupą siedzi czwarty patriarcha, zajęty wpisywaniem tekstu do księgi, którą opiera o kolano i przytrzymuje ruchem muskularnego ramienia. Twarzy prawie nie widać, zato pełne

światło pada na jego plecy, na obnażone, szerokie, herkulesowe barki. Putto pod nim trzyma mitrę arcykapłana w Izraelu. Należy więc przypuszczać, że jest tu przedstawiony Aaron lub Melchizedech.

Czterej prorocy (il. 13). W tej grupie góruje nad innymi i zdaje się panować nad kompozycją młodzieniec o jasnych włosach, w płaszczu złocistym, wskazujący prawicą ku niebu. Jest to Daniel. Lewą rękę opiera na głowie lwa, który przy nim spoczywa. Za nim w świetle, wpadającym z góry, jaśnieje postać starca, przy nim mężczyzna młodszy w jaskrawo czerwonym płaszczu, z piłą w ręku. Głowa jego również wystaje poza gzyms, choć siedzi on znacznie niżej od Daniela. Na przodzie, plecami do widza, w ciemnej brunatnej szacie i stalowym płaszczu mąż o typie semickim z księgą w ręku. Wszyscy są zwrócenieni w stronę Daniela i zdają się go słuchać uważnie. Promienie niebieskie wpadają z góry pomiędzy nich, tak, że najbliższa nam postać jest w cieniu i odbija silnie od jasnego tła.

Przedstawił Gaulli w tych mężach czterech głównych proroków, Jeremjasza, Izajasza (z piłą), Ezechiela i Daniela. Dolną część żagielka pod nimi zajmują czterej putti, z których dwaj opromienieni światłem zdają się modlić, dwaj zaś poniżej siedzący prowadzą żywą między sobą rozmowę.

Czterej ewangelisci. Tu główną w grupie postacią jest Jan apostoł, zapatrzony w niebo. W podniesionej prawicy trzyma pióro, a lewą rękę opiera o księgę, podpartą przez aniołka. Jasna purpura jego płaszcza kontrastuje z ciemną barwą skrzydeł orła siedzącego przy nim. W środku grupy widnieje podniesiona głowa starca, trzymającego obraz Matki Boskiej w ręku, przy nim głowa wołu; to Łukasz ewangelista. Dalej siedzi Marek, patrzący wprost na widza. Z poza jego brunatnego płaszcza wylania się głowa lwa. Ewangelista trzyma w ręce zwój pergaminu, na którym czytać można wyraźnie słowa jego ewangelji: „Surrexit, non est hic, ecce locus, ubi posuerunt Eum. Sed ite dicite discipulis Eius et Petro, quia praecedit vos in Galileam, ibi Eum videbitis sicut dixit vobis“ (16, 6—7). Na dole w pośrodku zasiadł mąż w sile wieku, Mateusz, o czarnych włosach i brodzie, słuchający uważnie tłumaczeń złotowłosego anioła.

Czterej ojcowie Kościoła łacińskiego. Jedyne z nich, który był wikariuszem Chrystusa na ziemi, Grzegorz Wielki, jest tu osobistością główną. Dziwnie nowoczesną ma twarz, o wyrazie przenikliwym książąt Kościoła z epoki kontr-reformacji; gołębicą przy jego tiarze dodaje rozmachu konturom całej postaci, a złocista kapa roztwiera się ruchem rąk. Grzegorz zdaje się przysłuchiwać uważnie słowom ascetycznego pustelnika, Hieronima, którego półnaga postać tworzy silny z nim kontrast. Między nimi widzimy w tle Ambrożego zwróconego ku piszącemu Augustynowi. Pod nimi putti trzymają w ręku symbol ś. Augustyna, serce płomieniste, i zabawiają się kapeluszem kardynalskim Hieronima.

Malowidło w kopule

W głównem miejscu nad ołtarzem widzimy w górze Boga Ojca na tle świetlistem z rękami podniesionymi (il. 14 i 15). Tworzy on ośrodek kompozycji. Po jego prawicy siedzi na obłokach w białej szacie Chrystus i wskazuje na olbrzymi krzyż, dźwigany przez aniołów. Głowa Chrystusa uległa zniszczeniu, jak wogóle stan malowidła w kopule jest niedobry. Naprzeciw Chrystusa przykłęka, wpatrzona w Boga Ojca, na obłoku, Matka Boska z wężem pokonanym u stóp. Rękami wskazuje na swe piersi. Pod krzyżem po stronie Chrystusa klęczą Adam i Ewa, błagalnie ku Bogu podnosząc ręce. W górze, w latarni kopuły unosi się gołębica. Wokoło głównej grupy, a właściwie wokoło postaci Boga Ojca, grupują się wszystkie inne postacie fresku. Zaraz za Chrystusem rozpoznać można ś. Piotra, który wskazuje na Ignacego, jakby go ruchem tej ręki Bogu polecał. Ś. Ignacy klęczy na obłokach, podtrzymywany przez starca (Antoni Opat?), za nim widać głowę ś. Franciszka di Paula i dwóch innych mnichów, zapewne ś. Franciszka z Asyżu i ś. Dominika. Ignacy jest ubrany w tensam brokatowy ornat, co na fresku w transepcie, a umieszczony jest w kopule dokładnie nad tym freskiem, względnie nad grobem własnym w dole i nad posągiem Pozza, stojącym na ołtarzu. W ten sposób, stojąc przed ołtarzem założyciela Zakonu, widzimy w dole trumnę z ziemskimi jego szczątkami, nad nią jego posąg na ołtarzu, wyżej na fresku wniebowzięcie, aż wreszcie w samej kopule ś. Ignacy staje przed ś. Trójcą. Naprzeciwko ś. Paweł, *Apostolus Gentium*, wprowadza ś. Franciszka Ksawerego, nowego apostoła, który dalej jeszcze niż Paweł zaniósł słowo Boże na daleki Wschód. Znowu ś. Franciszek Ksawery staje przed Bogiem Ojcem w tej samej komży ze stulą, w której na dole dokładnie pod tą częścią kopuły przedstawił go Maratta, w chwili gdy samotnie umiera na odległej wyspie. Dalej widzimy króla z liljami francuskiemi na płaszczu, kapłana w szatach liturgicznych Kościoła wschodniego, dalej młody Jezuita z monstrancją, ś. Ludwik Gonzaga, król Dawid, ś. Sebastjan, ś. Andrzej itd. W środku naprzeciw grupy głównej siedzą niewiasty, wśród nich królowa z wielkim zwiniętym sztandarem. Wobec złego stanu zachowania fresku trudno rozpoznać niektóre atrybuty. Postacie te nie tworzą rzędów, tylko grupują się luźnie na obłokach, tak samo jak aniołowie i aniołki śpiewające i grające nad niemi. Nie zadawano sobie dotąd pytania, co przedstawia główna grupa na tym fresku, uważa się ją zwykle za Raj lub Koronację Matki Boskiej⁹. Tymczasem Bóg Ojciec w obłokach pomiędzy Chrystusem, ukazującym przebite ręce i swój krzyż, a Marią, która pokazuje Bogu Ojcu piersi, któremi Syna karmiła, jest to przedstawienie zwane „Duplex intercessio“ t. j. podwójne wstawiennictwo Matki i Syna u Boga Ojca, aby skłonić go do litości nad ludźmi. Pochodzi ono jeszcze ze „Speculum Humanae Salvationis“ i występuje także często w renesansie¹⁰ (il. 15).

Malowidło nad prezbiterjum

Malowidło na sklepieniu w prezbiterjum (il. 16) nie przedstawia osobnego tematu; treść napisu na wstędze, niesionej przez aniołów, odnosi się do obrazu w głównym ołtarzu. Obraz, który się tam znajdował w XVII-ym wieku, a dziś wisi w zakrystji kościoła, był malowany przez Girolama Muzienu i przedstawia Obrzezanie, tak samo jak dzisiejszy obraz na ołtarzu, pochodzący z XIX-go wieku. „Vocatum est nomen eius Iesus“ opowiada Ewangelista mówiąc o Obrzezaniu. Skutkiem tego ten fresk nad prezbiterjum, przedstawiający chór grających i śpiewających na chwałę Imienia Jezusowego aniołów, nie posiada sam w sobie jak tamte, treści patetycznej i dlatego też jest tak skomponowany, że grupy nie wykraczają poza stiukowe ramy.

Fresk w apsydzie: Adoracja Baranka

W najbardziej widocznem miejscu całego kościoła, w samym sklepieniu apsydy, spoczywa wśród obłoków na złocistym tronie Baranek Boży (il. 17). Otacza go wielka aureola świetlista, rozsyłająca na wszystkie strony rzesiste snopy promieni. Siedm pieczęci zamyka księgę na tronie, siedm pochodni żarzy się przed tronem, dwudziestu czterech starców padło na kolana przed Barankiem. Za starcami widzimy wiele postaci młodzieńczych z palmami. Oto są ci, którzy szaty swoje zmyli we krwi Baranka, a teraz są przed tronem Bożym, w dzień i w nocy służą w świątyni Pańskiej. (Apok. 7, 14—15). Przed tronem anioł zapala kadzidło z modłów, ofiarowanych Bogu przez starców. Tak przedstawił Gaulli gloryfikację ofiary Chrystusowej, tak dawno nie widzianą w kościołach rzymskich. W środku kompozycji przed tronem kłębią się obłoki podtrzymywane przez aniołów. W dole starcy o patetycznych, wielkich ruchach i barwnych płaszczach podnoszą ku tronowi swe fjale. Za nimi widnieją niewinni z palmami męczenników, a w górze, w bardzo silnych skrótach widzimy trąbiących aniołów, w części jakby zakrytych przez niższy od sklepienia łuk stiukowy.

Rzeźby stiukowe

Liczne i różnorodne rzeźby stiukowe, tworzące tak ważną część dekoracji kościoła Gesù zostały wykonane według rysunków Gaulli'ego przez szereg rzeźbiarzy, wszystkie jednak były przez niego projektowane i tworzą z freskami i dekoracją ze złotego stiuku całość nierozzerwalną tak w formie, jak w treści (il. 4, 19 i 20).

Poza figurami białych aniołów, niosącemi ramy czy wstęgi na sklepieniach, rzeźba stiukowa gra dominującą rolę w kondygnacji okiennej. Wspominaliśmy już o płaskorzeźbach podłużnych z puttami, tworzących rodzaj fryzu biegnącego wokoło kościoła. Nad oknami umieścił Gaulli znów puttów bawiących się girlandami a po obu stronach okien postawił po jednej postaci kobiecej. Tych

postaci jest dwadzieścia, cztery w presbiterjum a szesnaście w nawie. Titi mówi, że przedstawiają one *diverse Virtù*, co późniejsze opisy za nim powtarzają. Okazuje się jednak, że takie oznaczenie figur może się odnosić tylko do czterech postaci nad presbiterjum, gdzie po prawej stronie rozpoznać można „Oratio“ (trzyma w ręku kadzidło), oraz po lewej „Pietas“ z rogiem obfitości. Tymczasem wzdłuż nawy stoi szesnaście postaci, na które nie można znaleźć wytlómaczenia w znanym kompendjum ikonograficznem Cezara Ripy p. t. „Iconologia“. Mają one znaczenie zupełnie nowe, chodzi tu mianowicie o alegorie tych narodów, u których i nad którymi pracowało Towarzystwo Jezusowe ¹¹.

Na pierwszym miejscu po lewej stronie stoi z tiarą i kluczami „Roma Papale“ ku upamiętnieniu ogromnego wysiłku, który Towarzystwo włożyło w misje urządzone zaraz na początku swej działalności w samym Mieście. Naprzeciw tej postaci stoi niewiasta z wieńcem i berłem, putto przy niej trzyma koronę, przypuszczalnie chodzi tu o alegorię Świętego Państwa Rzymskiego; dalej stoi kobieta w turbanie z głową wielbłąda u stóp (Etiopja?), naprzeciw niej stojąca figura ma na głowie chiński kapelusz z małą na nim koroną — jest to więc cesarstwo Chin. Ostatnie okno przy transepcie ma po obu bokach postacie z pióropuszcami na głowach, zapewne przedstawiają Meksyk i Peru. Po drugiej stronie rozpoznać można Egipt z piramidą na głowie i krokodylem u boku, oraz Libję z lwem (il. 19), Arabję lub Indję z puttem, trzymającym puszkę z balsamem, oraz Palestynę czy też alegorię nawróconych Żydów, w szatach i mitrze arcykapłana z krzyżem i koroną cierniową. Chłopiec przy niej trzyma tablicę przykazań. Jest rzeczą wiadomą, ile pracy sam ś. Ignacy włożył w nawracanie Żydów. Jest jeszcze kilka postaci, które zidentyfikować trudno, szczególnie tam, gdzie chodzi o narody czy państwa europejskie, nie mające specjalnych atrybutów. Program jest zresztą bez tego zupełnie jasny.

W kaplicy ś. Ignacego umieścił Gaulli cztery płaskorzeźby z życia ś. Ignacego. Po obu stronach okna widzimy sceny dość do siebie podobne, umieszczone naprzeciwko siebie: Matka Boska w obłokach zjawia się ś. Ignacemu. Po bokach kaplicy dwie większe kompozycje wypełniają oba pola zaokrąglone w górze: „Ś. Ignacy uzdrawia opętanych“ oraz „Płomień ognisty zjawia się nad ś. Ignacym odprawiającym mszę“ (il. 20).

W bębnie kopuły, we wnękach między oknami stoją cztery figury stiukowe „Temperantia“, „Justitia“, „Prudentia“, „Religio“ (il. 14).

II. HISTORJA POWSTANIA DZIEŁA GAULLI'EGO

A. ŹRÓDŁA

Dla ustalenia dokładnych dat, odnoszących się do robót Gaulli'ego w Gesù oraz do kolei, w której freski powstały, służy szereg źródeł archiwalnych, dotąd nieopublikowanych, oraz życiorysy z XVIII-go wieku. Składają się one z dokumentów współczesnych, będących własnością Towarzystwa Jezusowego, z listów O. Generała Olivy, oraz późniejszych biografij Pascoli'ego i Ratti'ego.

a) Pierwsza grupa źródeł w ścisłym znaczeniu obejmuje 1) dokumenty (kontrakt, rachunki, pokwitowania), odnalezione przez O. Tacchi-Venturi'ego w Rzymie w „Fondo Gesuitico presso la Chiesa del Gesù“, zebrane tam w tomie oznaczonym sygnaturą *Instrum. A 16*, 2) dziennik O. Ottolini'ego, odnaleziony wśród papierów Towarzystwa przez O. Pietra Pirri'ego, 3) listy O. Generała Olivy¹².

Podajemy dokumenty w porządku chronologicznym.

Reg. 1. Kontrakt między O. Olivą a Gaullim, zawarty 21 sierpnia 1672¹³.

„Per la presente scrittura, che le parti infrascritte intendono che uaglia come se fosse publico Instrumento rogato per gl'atti di publico Notaro, si dichiara qualmente il Rmo. P. Gio. Paolo Oliua Generale della Compagnia di Giesù s'è conuenuto co'l Signor Gio. Battista Gauli del quondam Lorenzo Genouese, che debba dipingere di sua mano, e far' indorare la cupola, uolte ecc. della Chiesa del Giesù di Roma secondo i disegni da farsi da lui e da approuarsi dal detto P. Rmo. Generale, o da chi esso comanderà.

Promette dunque, e si obliga il detto S. Gio. Battista di dipingere come s'è detto di sua mano, e far'indorare à spese sue la cupola tutta intieramente, eziandio il lanternino, et i quattro angoli di sotto alla detta cupola, oue ora sono dipinti i quattro Dottori della Chiesa, e di farli ornare d'oro corrispondentemente alla detta cupola. Inoltre promette e si obliga di dipingere parimente di sua mano e far'indorare tutto il voltone, e uolte della Chiesa, comprese le finestre, e finestrone, comprese ancora le braccia, cioè le uolte sopra le Cappelle di Sant Ignazio e di S. Francesco Sauerio e quelle che sono sopra i due cori piccoli uerso l'Altare Maggiore, eccettuando solamente il voltone della Tribuna, e nel rimanente dovrà dipingere di sua mano, e fare indorare tutte le pareti della Chiesa dalla

parte disopra arriuando sino al cornicione grande, il tutto à spese sue per il prezzo, e mercede che si dirà appresso.

All'incontro il detto Rmo. P. Generale promette, e si obliga di far'fare à spese sue tutta l'armatura de ponti, scrostatura, intonicatura e tutto quello che ci sarà bisogno d'opera di falegnami, e muratori.

Promette, e si obliga il detto S. Gio. Battista di dare del tutto compita e finita l'opera della cupola nel termine di due anni da contarsi dall'infrascritto giorno, acciò che sia finita, e scoperta la Vigilia di Natale dell'anno 1674. nel qual giorno si farà la Solennità di aprir'la Porta Santa per il Giubileo dell'anno Santo. La pittura et indoratura del rimanente dell Chiesa nel modo suddetto, il detto signor Gio. Battista promette, e si obliga finito che sia il lauoro, et ornamento della detta cupola al tempo suddetto di seguitar' à andar' lauorando e dare totalmente compita tutta l'opera dentro il termine di otto anni da contarsi dal fine dell'anno suddetto 1674. Dichiarando che tanto il lauoro di pittura quanto di stuccatura, et indoratura debba esser'fatto perfettamente da starne al giudizio di persone perite, e quando da queste fosse giudicato non esser'il lauoro di tal perfezione il detto Signor Gio. Battista sia obbligato à rifare il danno riceuendo quella mercede di meno che sarà giudicato, et inoltre per l'indoratura far'adoprare oro d'Unghero, o di Zecchino.

Per intero pagamento di tutti e ciascuno de suddetti lauori (eccettuata l'armatura de ponti, scrostatura, intonicatura, et opera di falegnami e muratori, come sopra è detto) il detto. Rmo. P. Generale promette di far'pagare al detto S. Gio. Battista Scudi quattordicimila di moneta di giuli dieci per scudo di mano che si andrà lauorando e perche della detta somma di scudi 14000 — ne stanno ora impiegati co'l Collegio Romano, e Nouiziato in censi perpetui scudi Diecimila s'impiegheranno nell'istessa forma in altri censi simili, si contenta il detto Revmo. P. Generale che il detto S. Gio. Battista cominci dal Primo di Novembre prossimo à gonderne i frutti, i quali douranno andare sminuendo, e scemando à proporzione della sorte principale, che parimente doura andare sminuendo e scemando secondo che tutto, ò parte s'estinguesse et il detto S. Gio. Battista riceuerà di detti scudi 12 mila, e per farli cosa grata, ancorche il detto Rmo. P. Generale di farglieli pagare ogni mese pro rata, e degl'altri scudi 2 mila che non saranno a frutto douranno pagarsili scudi mille quando comincerà à far'indorare la cupola, e gl'altri scudi mille quando comincerà à far'indorare la chiesa. Con patto che mancandosi dalla parte del detto Rmo. P. Generale di far'pagare al suddetto Signor Gio. Battista comesopra secondo il lauoro che di mano in mano farà tutto, ò a parte delli detti scudi 14000 per intero prezzo e mercede della detta opera, sia lecito al detto Signor Gio. Battista di poter'pigliar'ad interesse quella parte, che non gli fosse stata pagata à danno, e spese del suddetto Rmo. P. Generale. E uiceuersa il detto Signor Gio. Battista si contenta, consente e uuole che non auendo finita del tutto la suddetta cupola la Vigilia di Natale 1674. come sopra s'è detto debbano scemarsi dalli detti scudi 14000 — scudi mille, si che par tutta l'opera si debbano dare solamente scudi tredicimila, e inoltre se non haurà dell tutto compita l'opera, e lauoro del rimanente della chiesa per tutto l'anno 1682. debbano scemarsi e leuarsi altri scudi Duemila, che così per patto espresso sono insieme conuenuti, dando il detto Signor Gio. Battista libertà ancora al detto Rmo P. Generale, quando tutta la suddetta opera non restasse finita per causa di morte (che Dio ne guardi) ò d'altro accidente per tutto l'anno 1682 comesopra, di poterla far'finire da altri come esso uorrà nel qual caso dourà far'pagare al detto Signor Gio. Battista o suoi Eredi quel che importasse l'opera daltrui fatta a giudizio de periti, et hauendo riceuuto d'auuantageggio lo debba restituire.

Per osseruanza di tutte, e ciascuna delle sopradette cose il detto Rmo. P. Generale et il detto Signor Gio. Battista s'obligano della Reuerenda Camera Apostolica, e la presente sarà sottoscritta da ciascuno di essi alla presenza degl'infrascritti testimonij. Questo di 21 di Agosto 1672. In Roma

(—) Gio. Paolo Oliua

(—) Gio. Battista Gaulli

Io Gioseppe Corradi fui presente à quanto di sopra

Io Antonio Vincenzo Porta fui presente à quanto di sopra.“

„Il Reumo Padre Generale sudetto dichiara douersi ne più, ne meno pagare al detto signor Gio. Battista Gauli le somme, come sopra espresse, non ostante che si dipinga et indori per altrui mano la volta sopra la Cappella di S. Francesco Sauerio, essendosi ciò permesso per compiacere all'Ilmo e Reumo Monsignor Negroni, che così hà desiderato e non perche il medesimo Signor Gio. Battista habbia ricusato di farlo. Questodi 17 di Luglio 1674¹⁴.

(—) Joan. Paulus Oliua.“

Reg. 2. Kupuła i dwa żagielki pokryte już freskami 3 marca 1676.

„Venne la Regina di Svetia in Chiesa nostra per vedere la cupola..., si fermò un pezzo, girandola attorno da per tutto; erano scoperti i due primi angoli, lodò la pittura“, pisze w swem „Diario“ O. Paolo Ottolini¹⁵.

Reg. 3. Sklepienie odsłonięte 31 grudnia 1679.

Si cantò la messa, non vi fù predica, s'erano levati tutti i banchi, chiusa la chiesa si scopri la volta grande dipinta et indorata da Gio. Ba. Gaulli alias Baciccia; di poi si ammise il popolo che fù in gran numero“¹⁶.

Reg. 4. Druga wiadomość o odsłonięciu sklepienia w liście O. Olivy z 7 stycznia 1680 do O. Ghiringhelli'ego, rektora kolegium w Parmie:

„Si è finalmente scoperto il voltone di questa nostra chiesa con tale concorso, e con si inaudita acclamazione che io non oso di darne parte a V. R. perchè sono sicuro che da più parti ne sarà giunto costà il ragguaglio“¹⁷.

Reg. 5—7. Malowidło w apsydzie:

List O. Olivy do Ranuccia Farnese, księcia Parmy z 19 września 1677, w którym Generał prosi księcia o poniesienie kosztów dekoracji apsydy (la corona di tutta l'opera). Przypomina księciu, że kościół Gesù stanął dzięki wspaniałomyślności jego rodu i prosi go o wyznaczenie malarza. Zarazem proponuje Gaulli'ego na wykonawcę¹⁸.

O. Oliva dziękuje w liście z 20 listopada 1679 za finansowanie przez księcia Ranuccio Farnese dekoracji apsydy, oraz za oddanie tej pracy Gaulli'emu¹⁹.

Akt z 6 sierpnia 1685, stwierdzający uroczyście, że Gaulli, wszystko, co mu się należało, otrzymał²⁰.

Reg. 8. Spis darów „nota delle mancie date al Signor Gio. Battista Gaulli“²¹.

Finita e scoperta che fù la Volta della Chiesa hebbe dal P. Oliua per le mani del P. Paolo Ottolini 250 piastre che sono scudi

157.50

e dal medesimo P. Oliua in tante doppie scudi mille	1000.—
Il P. Oliua gli condonò i lauori che douea fare sopra la Cappella di S. Francesco Sauerio, essendosi fatti per altra mano, i quali gli sarebbero costati almeno scudi duemila	2000.—
Il medesimo gli fece dare sul principio del lauoro della Tribuna i tremila scudi hauuti dal Serenissimo di Parma i quali douea ricevere solamente infine et auendoli il S. Gio. Battista collocati à cambio ne ha cauato almeno scudi quattrocento	400.—
Terminata l'opera di detta Tribuna hà hauuto dal P. Carlo di Noyelle Generale cento doppie di Spagna scudi	320.—
Terminata tutta l'opera sopra la Cappella di S. Ignazio hà hauuto dal medesimo P. di Noyelle scudi ottocento cinquanta di mancia	850.—
	scudi 4727.50
Inoltre ha hauuto per molti anni dalla Casa professa il uitto miglior del nostro ogni mattina, e nei Feri Agosti e Feste di detta Casa regali copiosi di comestibili.	
La spesa di muratori e falegnami passata quasi tutta per le mani del F. Carlo Amati è stata di	7145.88
Il S. Gio. Battista Gaulli hà hauuto	14000.—
	scudi 25873.38
non contando le due partite di scudi 2000.— e scudi 400.— sopradette che non è denaro uscito, di nostra borsa benchè sia andato in beneficenza del S. Gio. Battista	2400.—
In tutto di borsa nostra si sono spesi	scudi 23473.38

Z tej pierwszej głównej grupy dokumentów wynika, co następuje.

Według kontraktu zawartego w r. 1672 (reg. 1) Gaulli miał wykonać fresk w kopule do 25-go grudnia 1674. Następnie miał wykonać freski na żagielkach i na sklepieniu oraz nad obu końcami nawy poprzecznej czyli nad kaplicami ś. Ignacego i ś. Franciszka Ksawerego. Z dopisku do kontraktu wynika, że już w roku 1674 zapadła decyzja, iż Gaulli nie będzie dekorował kaplicy ś. Franciszka, którą to pracę Mons. Negroni polecił innemu Genuńczykowi nazwiskiem Andrea Carlone²².

Według dziennika Ottolini'ego (reg. 2) Krystyna, królowa szwedzka, oglądała freski w kopule i na dwóch żagielkach 3 marca 1676.

Według reg. 3 i 4 sklepienie było odsłonięte 31 grudnia 1679.

W kontrakcie jest wyraźnie powiedziane, że się nie zamawia fresku w apsydzie razem z resztą dekoracji kościoła²³.

Listy Olivy z r. 1679 (reg. 5 i 6) donoszą nam o tem, że Ranuccio Farnese finansował ten projekt na prośbę Olivy.

Spis darów, otrzymanych przez Gaulli'ego od Towarzystwa (reg. 8), pozwala ustalić kolejność powstawania fresków. Jeśli bowiem O. Oliva wypłacił Gaulli'emu przy rozpoczęciu fresku w apsydzie 2.000 skudów, działo się to przed 26 listopada 1681, datą śmierci Olivy. Fresk został ukończony po tej dacie,

gdyż następną pozycję 320 skudów „terminata l'opera di detta Tribuna“ wypłacił już następca Olivy O. Generał de Noyelle. Potem dopiero notuje pozycja 850 skudów wypłaconych przez tegoż Ojca de Noyelle po ukończeniu fresku nad kaplicą ś. Ignacego. Fresk ten jest więc, wbrew dotychczasowym przypuszczeniom, ostatni z rzędu²⁴.

Wreszcie z rejestru 7 wynika, że 5 sierpnia 1685 dzieło było już zupełnie ukończone.

W ten sposób źródła nie pozostawiają już żadnej wątpliwości co do dat i kolejności powstawania fresków.

b) Druga grupa źródeł: Biografie Gaulli'ego.

Tacchi-Venturi wysnuwa z wymienionego kontraktu dwie konkluzje. Stwierdza, że data rozpoczęcia dzieła podana u Thieme-Beckera, Künstler-Lexikon, w artykule „Gaulli“ jest mylna, artykuł ten bowiem podaje, że Gaulli rozpoczął pracę w roku 1668, i że suma 12.000 skudów wymieniona tamże jako honorarium za całą pracę razem z freskiem w apsydzie również nie odpowiada rzeczywistości, gdyż Gaulli otrzymał 14.000 skudów poza honorarium za fresk w apsydzie i poza darami pieniężnymi (*mancie*).

Otóż artykuł B. C. Kreplina w słowniku Thieme-Beckera opiera się na jedynie znanych wówczas źródłach, na biografjach Pascoli'ego i Ratti'ego. Z tych pierwsza wyszła w r. 1730, druga w r. 1759. Obszerniejsza biografia Ratti'ego powtarza główne fakty za Pascolim, pomimo że się powołuje na syna malarza Giulia Gaulli'ego, jako swego informatora, a Pascoli'ego krytykuje. Obaj biografowie podają, że Gaulli urodził się w roku 1639 i że rozpoczął pracę w Gesù mając lat 29, co daje fałszywą datę 1668. Obaj też twierdzą, że pracował w Gesù przez lat piętnaście, podczas gdy, jak wynika z rejestrów, cała praca trwała lat trzynaście.

Biografie zato zawierają ważne wiadomości innego rodzaju. Tak Pascoli jak Ratti donoszą, że O. Oliva, chcąc udekorować kościół, wahał się, komu pracę powierzyć. Wchodzili w rachubę Ciro Ferri, Maratta i Brandi. Gdy zaś Ojciec Generał zwiedził kościół ś. Marty, którego sklepienie świeżo pokrył freskami Gaulli, zaliczył i tego artystę do ewentualnych kandydatów. Ważną tę decyzję uzależnił Generał od zdania Bernini'ego, który mu od lat był przyjacielem i doradcą w sprawach artystycznych. Bernini nie tylko radził wybrać Gaulli'ego, ale stał się wprost jego poręczycielem wobec Olivy. Wówczas Gaulli otrzymał zamówienie i wziął się zaraz do roboty.

Od biografów też pochodzi mylna wiadomość, dotycząca wynagrodzenia. Rozwodzą się oni szeroko nad licznymi nieporozumieniami, które zaszły na tym tle między artystą a Jezuitami. Nas ta sprawa tylko z jednego powodu może interesować. Mianowicie i Pascoli i Ratti opowiadają, że ilekroć powstawały trudności na tle finansowym, które nieraz nawet groziły przerwaniem

pracy, zawsze pośredniczył Bernini i w ten sposób doprowadził do ukończenia dzieła.

Najważniejszym też momentem, wniesionym przez biografów w problem powstania dekoracji kościoła Gesù, jest kilkakrotne silne zaakcentowanie roli bardzo czynnej, jaką w całej tej sprawie odegrał Bernini.

B. RYSUNKI I SZKICE OLEJNE

Posiadamy szereg rysunków i szkiców olejnych, które rzucają światło na proces twórczy, na powstanie fresków w Gesù. Omawiam je w porządku, w jakim freski powstały.

I. Żagielki.

1) Rysunek do żagielka z czterema prorokami (il. 21). Düsseldorf, Kunstmuseum. Illa Budde²⁵ nr. 305, tabl. 45, jako „Gaulli: Scena z Apokalipsy“, 395×260 mm. Rysunek czarnym piórem na ołówku, lawowany szaro, światła białe, papier szary, chropowaty. Pieczętka „Status Montium“ (Berg).

Mając przedstawić grupę czterech proroków, stworzył tu Gaulli grupę czterech starców z księgami. Jeden wskazuje ręką ku niebu, drugi za nim wznosi spojrzenie w górę i trzyma podniesioną księgę, trzeci w tyle siedzi zaczytany, czwarty z profilu zdaje się przysłuchiwać słowom pierwszego. U góry, z prawej, dwa putta zdają się uciekać w głąb sceny, a w dole inna znów para wdrapuje się na obłok, na którym już zasiadła grupa czterech aniołków. Architektura pendentywu, naszkicowana bardzo wyraźnie.

Porównując ten szkic z wykonaną grupą, widzimy, jak wielkich zmian artysta tu dokonał. Zamiast nużących jednostajnością typów, przedstawił na fresku młodzieńca, starca i dwóch mężów w sile wieku. Grupa jako taka na fresku jest o wiele bardziej skomplikowana i zarazem zwarta, niż na rysunku, gdzie z jednej strony widzimy układ „akademicki“ (linja prosta prowadzi poprzez głowę proroków z lewej strony ku prawej w górę); z drugiej, postacie te z wyjątkiem dwóch nie mają z sobą związku. Na fresku uwaga wszystkich koncentruje się na Danielu, którego gest prawicy widzimy już u starca na rysunku. Ruch Daniela zaś w porównaniu z ruchem owego starca jest o wiele bardziej barokowy, silny kontrapost zastąpił proste siedzenie. Zamiast pary aniołków, wypełniającej róg żagielka bez związku z tematem, umieścił Gaulli w tym miejscu lwa, symbol Daniela. Prorok po lewej, odwrócony od widza dla uniknięcia jednostajności ma ramię i nogę jedną obnażoną, jest bardziej naprzed pochyłony i przecina tem samem postać siedzącego za nim Izaasza. Część draperji jego płaszczka oraz położenie lewej dłoni na książce widzimy już na rysunku, tak samo zachował Gaulli w całości układ grupy czterech aniołków w dole. Owej pary tylko pod obłokiem nie umieścił już na fresku, by nie rozpraszać kompozycji.

Porównanie rysunku z freskiem rzuca światło na proces powstania kompozycji u Gaulli'ego; proces ten dąży ku większej zwartości, ku tworzeniu głębi w bardziej skomplikowanej grupie.

2) Rysunek do żagielka z czterema ewangelistami (il. 22), Düsseldorf, Kunstmuseum. Budde nr. 304, tabl. 45, jako „Gaulli: Postacie z Apokalipsy“, 409×255 mm. Technika, papier, pieczętka identyczne, jak na rysunku poprzednim.

Postacie tu są znacznie większe, niż w grupie proroków, przyczem sam pendentyw jako człon architektoniczny jest mniej wyraźnie narysowany. Ś. Jan, w ruchu już podobny do postaci na fresku, znajduje się w samym środku grupy, tworzy centrum, nad którym krzyżują się główne linje grupy. Pomocnicze te linje nawet zaakcentował Gaulli ołówkiem na rysunku. Za ś. Janem widać głowę ś. Mateusza, po lewej siedzi ś. Łukasz zwrócony do wołu, po prawej ś. Marek, a pod nim lew, z którym się bawią aniołki. Z tej grupy nic prawie nie przejął artysta przy wykonaniu fresku. Nie odpowiadał mu widać układ symetryczny, trójkątny, prawie klasyczny. Dominująca postać na fresku, ś. Jan, znajduje się z boku, tak jak na tamtych żagielkach; z innych postaci rysunku nie zostało nic.

II. Kopuła.

1) „Sangue di Cristo“ (il. 24). Berlin, Kupferstich-Kabinett, jako „Gaulli“ bez podania tematu, nieskatalogowany, bez numeru, 252×242 mm. Kredka czarna, pióro brunatne, lawowanie szare, papier biały.

Szkic grupy widzianej z dołu w skrócie, zakończony w dole kolistą linią, u góry widać lekko zaznaczoną węglem część drugiego, mniejszego koła. Chodzi więc o szkic do kopuły, bo górne koło nie może być niczem innym, jak otworem do latarni.

W środku kompozycji stoi Zbawiciel na chmurach, postać z jednej strony obnażona do bioder, z szeroko rozwianą draperją zarzuconą przez ramię. Lewą rękę podnosi, a prawą wskazuje na ranę u boku, z której tryska szeroką strugą krew. Nad nim unosi się Bóg Ojciec w płaszczu fałdzystym, z ramionami rozpostartymi. Z obu stron klęczą na obłokach grupy aniołów, kornie adorując spływającą krew.

2) Grupa adorujących aniołów. Berlin, Kupferstich-Kabinett, jako „Gaulli“ bez podania tematu, nieskatalogowany, bez numeru, 252×403 mm. Technika i papier identyczne, jak przy poprzednim rysunku.

Z wyjątkiem jednego, unoszącego się w powietrzu anioła, grupa ta jest prawie identyczna z grupą po lewej stronie na poprzednim rysunku. Wykonanie już bardziej szczegółowe, przy znacznie większych wymiarach postaci.

3) do 7) Wszystkie opisane poniżej rysunki znajdują się znowu w Düsseldorfie, jako Gaulli'ego. Technika, papier, pieczętka identyczne, jak na

rysunkach do żagielków. Wszystkie kompozycje rysowane w silnym skrócie, *sotto in sù*, należy je więc uważać za szkice do malowideł sklepiennych.

3) „Sangue di Cristo“ (il. 25). Budde nr. 308, tabl. 46, oznaczone tam jako „Triumf Krzyża“, 260×404 mm.

Chrystus unosi się w przestrzeni z ramionami rozpostartymi i patrzy w dół. Postać prawie obnażona, otoczona wirującą wokół niej draperją. Z rany u boku tryska krew szerokim strumieniem, a aniołowie nadlatują z naczyniami, aby w nie zebrać krew Odkupiciela. Inni znów dźwigają olbrzymi krzyż, który przecina skośnie całą kompozycję. Dalej widać grupę głów aniołów czy świętych.

4) Grupa błogosławionych (il. 26). Budde nr. 303, tabl. 42, jako „Scena z Apokalipsy“, 219×403 mm.

Rysunek przedstawia grupę osób, klęczących lub siedzących na obłokach, albo kroczących po nich. Wszyscy są zwrócenii w jednym kierunku, tam zdążają lub wyciągają ręce w adoracji. Rysunek oddaje tylko fragmentaryczną część kompozycji, gdyż z prawej strony postacie są wprost przecięte, a mnich, klęczący z lewej, podnosi ręce do czegoś niewidocznego już na rysunku. Stamtąd nadlatują dwaj aniołowie, z nich jeden trzyma naczynie identyczne z temi, do których na poprzednio wymienionym rysunku aniołowie chwytają krew Chrystusową. Drugi anioł trzyma dzban i leje krew na postacie klęczące poniżej. Spływa ona na mężczyznę pochylonego w pokorze.

5) Grupa męczenników (il. 27). Budde nr. 307, tabl. 43, jako „Scena z Apokalipsy“, 213×371 mm.

Rysunek przedstawia grupę, podobną do poprzedniej, złożoną tym razem z samych męczenników, trzymających palmy. Są zwrócenii w kierunku odwrotnym, tak, że przedmiot adoracji obu grup musi się znajdować między nimi. W tym kierunku też wskazuje ręką anioł, przechylając równocześnie pełny dzban nad męczennikami, podobnie jak na tamtym rysunku. Przy nim drugi znów trzyma taką samą wazę, opatrzoną uchami.

6) Matka Boska ze świętymi (il. 28). Budde nr. 306, tabl. 45, jako „Scena z Apokalipsy“, 254×407 mm.

Główną postacią jest tu kobieta, całą swą osobą w górę zwrócona, jakby porwana ku górze, a bogate fałdy jej szat tworzą patetyczny akompaniament do jej ruchu. Rozpostarte ręce, prawa zwrócona ku górze, lewa ku klęczącym, są jakby łącznikiem między tą grupą a tym, któremu Matka Boska — bo o nikogo innego tu chodzić nie może — ludzkość poleca. Wokoło niej klęczą mężczyźni i kobiety, patrzący w górę, skąd pada światło na całą tę pięknie zaokrągloną grupę aniołów i świętych.

7) Bóg Ojciec (il. 29). Budde nr. 298, tabl. 44, jako „Wniebowzięcie świętego“, 261×400 mm.

Widzimy tu wnętrze latarni, której obramowanie trzymają aniołowie²⁷. Postać w głębi nie unosi się w górę, lecz leci w dół. Przypomina w ujęciu

postać Boga Ojca na rysunku berlińskim, lecz skrót jest o wiele silniejszy. Bóg Ojciec, widziany na tle światła i promieni, zdaje się prawie spadać ku nam.

Pięć omówionych tu rysunków z Düsseldorfu tworzy całość, są to szkice do fresku w dużej kopule.

Z rysunku kompozycyjnego w Berlinie widzieliśmy, że artysta projektował fresk w kopule na temat, zwany powszechnie „Sangue di Cristo”. Temat nie był nowy. W r. 1668, a więc cztery lata tylko przed rozpoczęciem pracy w Gesù, powstał sztych Bernini’ego pod tym tytułem²⁸ (il. 30). Widzimy na nim ogromny krzyż, unoszący się nad morzem krwi. Na krzyżu wisi Odkupiciel, a z wszystkich jego ran spływają wciąż strumienie krwi. Nad nim rozwiera ramiona Bóg Ojciec na znak, że ofiarę przyjmuje. Zboku unosi się w przestrzeni Matka Boska i zbiera rękami krew, spływającą z rany u boku Syna. Wokoło aniołowie rozmodleni tworzą krąg, jak aureolę. Otóż ten sztych wywarł silny wpływ na koncepcję Gaulli’ego²⁹. Widzieliśmy, jak Gaulli podejmuje temat i przedstawia go w dwóch odrębnych kompozycjach. Rysunek berliński wykazuje też silne podobieństwo formalne ze sztychem Bernini’ego, jest więc widocznie wcześniejszy od düsseldorfskiego. Postać Boga Ojca unoszącego się nad Synem w przestrzeni, ramiona jego rozpostarte, płaszcz fałdzisty, patetycznie rozwiany, wszystko to wziął Gaulli z Bernini’ego³⁰. Niektóre postacie aniołów wykazują też bezpośredni wpływ sztychu.

Rysunki w Düsseldorfie świadczą już o dalszym rozwoju kompozycji, podobieństwo z Berninim ustępuje na drugi plan, uformowanie tematu jest zupełnie samodzielne. Rekonstrukcja drugiego projektu kopuły z pięciu rysunków w Düsseldorfie nie zdaje się przedstawiać trudności. Grupa główna z Chrystusem mogła być przeznaczona tylko na główne miejsce w kopule po stronie ołtarza. Matka Boska ze świętymi miała swe miejsce naprzeciwko³¹. Dolny pas fresku nad samym bębнем miały zapewne wypełnić grupy męczenników i błogosławionych, przedstawione na rysunkach 4) i 5). Tworzyłyby one długi pochód, idący ku Chrystusowi z pragnieniem zmywania Jego krwią grzechów całego świata. „Hi sunt, qui venerunt de tribulatione magna et lavaverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine Agni” (Apóc. 7, 14). Nad całością miała górować w latarni kopuły postać Boga Ojca, do którego podobnie jak później na fresku zwraca się Marja.

Twierdzenie, że tych pięć rysunków tworzy całość, opieram poza tem na kilku kryterjach zewnętrznych: wszystkie są wykonane tą samą techniką, na takim samym papierze i mają tę samą provenjencję (pieczętka „Status Montium”); poza tem rysunki wymienione tworzą kompozycyjnie i w treści dalszy stopień rozwoju projektu, znanego nam z rysunku w Berlinie (il. 24), który niewątpliwie jest przeznaczony dla kopuły.

Uważam wszystkie siedem rysunków (w Berlinie i w Düsseldorfie) za projekty do kopuły kościoła „il Gesù” z powodów następujących. Wykonany fresk

w kopule ma temat bardzo pokrewny tematowi „Sangue di Cristo”. I tutaj w owej „Duplex intercessio” przebłaganie Ojca przez ofiarę Syna jest treścią główną sceny. Istnieje na ten temat rysunek Bernini’ego (il. 23). Przyпуска się, zapewne słusznie, że posiadamy w nim pierwszy projekt mistrza do jego sztychu „Sangue di Cristo”³². Otóż rysunek ten ma uderzające podobieństwo do fresku Gaulli’ego. Tu i tam wyłania się z chmur Bóg Ojciec i rozwiera ramiona dla przyjęcia ofiary niesionej mu przez Syna. Poniżej po prawicy Ojca siedzi Syn i ukazuje swą ranę na ręce. U Bernini’ego — sam dźwiga swój krzyż, a aniołowie przynoszą inne narzędzia jego męki, podczas gdy na fresku dźwigają ciężki krzyż aniołowie. Po lewicy Ojca widzimy w obu kompozycjach klęczącą Matkę Boską wskazującą na pierś swą, którą Syna karmiła.

Bernini zaniechał wykonania tego rysunku i wybrał bardziej mistyczny wyraz artystyczny dla przedstawienia ogromu niepojętej ofiary Chrystusowej, potrzebnej do przebłagania Ojca i do zbawienia świata. Gaulli poszedł drogą odwrotną. Gdy jego pierwszy projekt, powstały pod wpływem sztychu Bernini’ego, nie został przyjęty, powrócił do schematu bardziej znanego, do owej „Duplex intercessio” i posłużył się szkicem mistrza.

Inny powód, dla którego nie zdaje się ulegać wątpliwości, że powyższe rysunki były przeznaczone do kopuły w Gesù, jest identyczność stylu, techniki i papieru pięciu rysunków w Düsseldorfie z dwoma innymi, znajdującymi się w tym samym zbiorze, które bez najmniejszej wątpliwości są szkicami do fresków na pendentywach kościoła „il Gesù” (il. 21 i 22).

III. Sklepienie nawy głównej.

1) Duży szkic olejny, Galleria Spada, Rzym³³ (il. 31).

Przedstawił tu artysta cały fresk, także te części, które się znajdują poza ramami, na stiuku sklepienia. Dokładnie widać, jak obie grupy męskich świętych tworzą jakby skrzydła do grupy środkowej i stanowią razem z nią jedność: półkole wokoło symbolu promienistego. Widać także, jak wielką wagę przykładają do owych cieni, rzuconych na stiuk przez grupy postaci i przez obłoki. Cienie te bardzo wyraźnie zaznaczył na płótnie szkicu.

Różnice kompozycyjne między szkicem a freskiem są nieznaczne, ograniczają się do zmian ruchów u niektórych postaci. Natomiast poważne różnice stylistyczne między szkicem a wykonanym freskiem świadczą o rozwoju artystycznym Gaulli’ego w ciągu pracy.

Już na szkicu wyczuwa się w zarodku możliwości kolorystyczne i lumini-styczne, które dla fresku są znamienne. Ale na szkicu problemy te jeszcze nie dojrzały. Masy światła i cieni są przeciwstawione sobie, niema między nimi przejścia, niema tej przejrzystości świetlnej, tego blasku złotawego, w którym cały fresk jest skąpany. Postacie zdają się być o wiele masywniejsze, koloryt lokalny o wiele wyraźniej występuje w górnej, jak i w dolnej

części. Szkic jest dowodem, że fresk ten pomimo tak wysokich wartości malarskich wywrzeć może wrażenie tylko w połączeniu z całym sufitem, ze złotym stiukiem ram i białymi postaciami aniołów. Bez tego kompozycja obrazu traci główną część swej wartości.

2) Rysunek całego sklepienia. Paryż, Louvre RF 1817/05908. Szkic wykonany piórem. Niepewne pociągnięcia piórem, skrupulatne i zarazem mechaniczne wyrysowanie wszystkich ornamentów stiukowych wyklucza autorstwo artysty, od którego pochodzą omówione poprzednio rysunki. Szkic paryski nie może jednak być kopją fresku lub szkicu olejnego w Galleria Spada ze względu na poważne różnice kompozycyjne. Chodzi tu więc albo o rysunek pomocnika, wykonany dla zamawiających, albo o kopję zaginionego rysunku Gaulli'ego.

IV. Sklepienie apsydy.

W zakrystji przy kościele w Gesù znajduje się szkic do fresku w apsydzie, lub raczej model, bo ma kształt sklepienia apsydy; płótno pokryte malowidłem tworzy wewnętrzną powierzchnię segmentu kuli tak, że można już mieć dokładniejsze wrażenie całości⁵⁴.

Porównując go ze szkicem dla sklepienia, zauważymy przedewszystkiem odmienny zupełnie sposób malowania. Farbę tu nakłada Gaulli w warstwach o wiele cieńszych, postacie wydają się znacznie mniej masywne, cienie o wiele delikatniejsze, bardziej przeźroczyste, przejścia do światła mniej bezpośrednie, przedewszystkiem samo światło potraktowane odmiennie. Cały bowiem obraz jest tem światłem przesiąknięty i w tem, pomimo różnicy w technice, przypomina fresk na sklepieniu. Po sposobie malowania widać wyraźnie, że szkic powstał już po tym fresku co zresztą wynika z dokumentów. Rozwój artystyczny Gaulli'ego, który się objawia przy porównaniu szkicu w Palazzo Spada z wykonanym freskiem „Triumf Imienia Jezusowego“, wykazuje w szkicu do „Adoracji Baranka“ nowe, znaczne postępy w kierunku luminizmu.

Różnic kompozycyjnych między szkicem a freskiem w apsydzie niema. Fresk zaś z powodu, jak się zdaje, złego stanu dachu kościoła w XIX-ym wieku silnie ucierpiał, tak że prawą stronę kompozycji widzi się znacznie lepiej na szkicu.

Pomimo zniszczenia fresku jednak wątpić nie można, że koloryt jego był mniej silny, mniej światłem przesiąknięty, niż na szkicu.

V. Fresk ze ś. Ignacym.

Do żadnego z fresków w Gesù nie posiadamy tylu szkiców, co do „Wniebowzięcia ś. Ignacego“. Przy żadnym też nie możemy tak jasno wiedzieć, tak jawnie śledzić rozwoju kompozycji. Posiadamy trzy szkice olejne i jeden rysunek. Maria Perotti⁵⁵ opublikowała dwa szkice, jeden z galerji Corsini, drugi zaś ze zbiorów Palumbo w Rzymie, a Mario Labò⁵⁶ odkrył

trzeci w zbiorach rodziny Pittaluga w Genui; наконец rysunek dotąd nieznanym znajduje się w Düsseldorfie.

Jesteśmy zdania Pana M. Labò, że szkic, który znajdował się niegdyś w nieistniejących dziś zbiorach rodziny Pittaluga w Genui, jest pierwszy z rzędu. Ś. Ignacy jest tu otoczony girlandą aniołów. Dość szeroki jeszcze format szkicu pozwala na luźne ugrupowanie postaci. Wydaje nam się, jakoby drugim powodem, bardziej decydującym o wczesnej dacie powstania szkicu był sposób rozwiązywania problemu światła. Światło tu jest dość jeszcze ostre, ciemne postacie świętego i aniołów rysują się wyraźnie na jasnym tle, podczas gdy na szkicu w galerji Corsini światło już jest rozprószone i oświetla złotawym blaskiem płynące na obłokach postacie. Różnice kompozycyjne między obu wymienionymi szkicami są minimalne. Format jest mniej szeroki, co, jak słusznie zauważył Labò, powoduje gęstsze, bardziej już do fresku podobne ugrupowanie aniołów. Trzeci szkic, znajdujący się niegdyś w Rzymie u malarza Palumbo (fig. 32), odróżnia się zasadniczo od dwóch pierwszych. Mianowicie przedstawia tylko grupę główną, świętego i najbliższych mu aniołów. Tu postać Ignacego jest izolowana, samodzielnie już wyłania się z grupy, aniołowie jej nie otaczają, tylko wielki anioł z księgą, którego na pierwszych szkicach nie było, tworzy bazę pod jego postać. O wiele silniej też akcentuje się diagonalny ruch wyciągniętych jego ramion, a ruch ornatu akompanjuje unoszeniu postaci ku niebu, jak na fresku. Na tym szkicu sama postać promienieje światłem, prawie jak u Rembrandta.

Rysunek w Düsseldorfie powstał, jak się zdaje, bezpośrednio przed tym szkicem. „Wniebowzięcie ś. Ignacego“. N. 1918, nieskatalogowany, 351×265 mm, rysowany piórem, (il. 33), papier biały.

Kompozycyjnie ten rysunek jest bardzo podobny do wyżej wymienionego szkicu. Tylko aniołek z lewej strony nie tuli się jeszcze tak do postaci świętego, nie zlewa się z ornatem jak na szkicu Palumba i na fresku. Rysunek, w przeciwieństwie do wszystkich dotąd opisanych rysunków Gaulli'ego, ma technikę zupełnie odmienną. Cienkiem, delikatnym, ale bardzo pewnym pociągnięciem pióra, podaje jedynie kontury lub muskuły ciał czy fałdy szat. Nie uwzględnia nigdzie problemu plastyki lub światła. Dowód, że powstał przed szkicem Palumba, widzimy w tem, że na rysunku aniołowie, szczególnie z lewej strony, garną się do świętego, podczas gdy na szkicu światło pada na obłok, który go w tem miejscu już izoluje od innych postaci, tak jak na fresku. Widać więc z tej serii prac przygotowawczych, jak długą drogą i z jak wielkim wysiłkiem artysta osiągnął kompozycję taką, jaką widzimy na fresku ś. Ignacego. Widzimy też, jak głęboko przemyślana była każda postać, każdy jej ruch. Pomału i wytrwale rozwijała się kompozycja. Znamy cztery jej stadja — mogło ich być znacznie więcej — lecz dopiero w samym fresku doszedł artysta do wyrazistości ruchu i koloru,

do prostoty, osiągniętej środkami dość wyszukanymi. Girlanda aniołów, otaczająca na pierwszym szkicu postać świętego, przetworzyła się w trzy oddzielne grupy, wypełniające dolną część fresku. Izolowana postać świętego, sama jedna tworzy część górną kompozycji. I ta część zasadniczo zmieniła się w ciągu pracy i dopiero na fresku została przedstawiona w tym silnym skrócie, który jej nadaje ogromną lotność. Zmienił się i koloryt i traktowanie problemu światła. Na szkicu w galerji Corsini głębokie i soczyste kolory lokalne odpowiadają w technice freskowej mniej więcej kolorytowi pendentywów, na te barwy pada silne złotawe światło przy głębokich cieniach (silniejszych i ostrzejszych jeszcze na pierwszym szkicu), podczas gdy na trzecim projekcie sama postać zdaje się być przesiąknięta światłem. Tymczasem na fresku zlewają się oba elementy światła i barwy i cały obraz wydaje się jakby skąpany w złotawo-żółtawem świetle barwnem.

VI. Figury stiukowe.

Cztery postacie alegoryczne, podpisane: „Temperanza“, „Giustizia“, „Prudenza“, „Religione“ (il. 34). Rysunek piórem na ołówku, szaro lawowany, papier biały, chropowaty. Paryż, Louvre 9520, nieskatologowany, oznaczony jako Gaulli, stary napis „Baccio“. Rysunek do czterech figur w bębnie kopuły.

Na rysunku tym, przeznaczonym do wykonania w rzeźbie, jawniej niż na wymienionych dotychczas wychodzą podobieństwa w zestawieniu z rysunkami Bernini'ego. Z rysunków Bernini'ego, przeznaczonych do wykonania pendzlem, znamy tylko pierwsze projekty kompozycyjne, do których niema odpowiednika wśród rysunków Bacciccia. Tymczasem wymieniony szkic czterech rzeźb można łatwo porównać z jakimkolwiek rysunkiem Bernini'ego, z jego projektów rzeźbiarskich.

III. FORMA

Nasuwiają się tu dwa pytania:

Które dzieła z bogatej tradycji artystycznej, poprzedzającej Gaulli'ego, mogły zaważyć na jego twórczości, a specjalnie na ukształtowaniu dzieła w kościele Gesù?

Kto z artystów współczesnych mógł wpłynąć na jego rozwój artystyczny?

Tradycja artystyczna³⁷

W przeciwieństwie do francuskich katedr gotyckich, w których sklepienie było tylko zamknięciem pionowo orjentowanej konstrukcji całego gmachu, sklepienia w gotyckich kościołach włoskich, o ile wogóle istnieją, to znaczy o ile nie są, jak w Santa Croce, zastąpione drewnianem belkowaniem, są pokryte malowidłami figuralnymi, zupełnie tak samo, jak ściany. Wtedy każde sklepienie dzieli się na cztery żagle, a na nich, w czterech kierunkach tych żagli, powstają cztery obrazy³⁸. Tak jest w San Francesco w Asyżu. W górnym kościele Russuti przedstawia np. czterech Ojców Kościoła na czterech architektonicznych tronach, w dolnym „Maestro delle Vele” maluje cztery duże figuralne sceny z alegorjami cnót ś. Franciszka. Ten system dekoracji sklepiennej bez skrótów, utrzymuje się w różnych prowincjach Włoch do XV-go wieku. Często żagle są oddzielone jedne od drugich szerokim gurtem lub żebrzem sklepiennym³⁹. Tak maluje Fra Angelico, a za nim jeszcze Signorelli w Orvieto, gdy tymczasem w Toskanji rozwija się już architektura nowa.

W Cappella dei Pazzi, lub w San Lorenzo niema już miejsca na wielkie przedstawienia figuralne, zdobnictwo ustępuje zupełnie dążeniom uwidocznienia nowej konstrukcji. Jedyłą dekoracją staje się miejscami dwubarwność, akcentująca, szczególnie w Toskanji, człony architektoniczne o ważnych funkcjach konstrukcyjnych⁴⁰ innem zabarwieniem kamienia. System ów, czysto konstrukcyjny i surowy, rozwija dalej w epoce Odrodzenia Giuliano da San Gallo, miał zaś najpełniejszy swój wyraz znaleźć u artysty nie-toskańskiego pochodzenia — u Andrea Palladia. Jeszcze Vignola i z nim Della Porta stoją pod silnym wpływem nie tylko Palladia, ale nawet Leona Battisty Alberti'ego⁴¹. Sklepienie i apsyda kościoła Gesù nie miały otrzymać dekoracji malarskiej,

ani stiukowej, tak samo jak jej dotąd nie posiada kościół S. Atanasio dei Greci w Rzymie, lub ś. Piotra w Krakowie.

Obok tych rozwiązań najbardziej monumentalnych, występuje, od początku rozwoju architektury renesansowej, pokrycie sklepienia czy sufitu motywem zdobniczym, znanym już w sztuce grecko-rzymskiej — kasetonem, który, jak wiadomo, rozwinął się niegdyś z konstrukcji drewnianej. Nietylko płaskie sufity ale i sklepienia i kopuły pokrywają się dekoracją kasetonową od czasów Brunellesca (San Lorenzo, Santo Spirito) aż po wiek XVII-y (sklepienia naw ś. Piotra). Materiał używany do kasetonów zależy od epoki i budowy. Gładkie kasetony, bez ozdób, z kamienia, jak w kopule Panteonu, pokrywają atrium pałacu weneckiego, i później jeszcze, wewnątrz kopuły Michała Anioła nad grobowcami Medyceuszów we Florencji. Sama kopuła ś. Piotra miała według projektu jej twórcy być wyłożona trawertynem, a monumentalne linje tej nowej w swych kształtach ornamentacji pochodzą od dekoracji kasetonowej⁴².

Głównie zaś było używane drzewo i przedewszystkiem stiuk, materiał miękki i podatny do bogatej ornamentacji. Przy wzrastającej różnorodności zdobnictwa same pola już w XV-ym wieku zatracaly często pierwotny kształt kwadratowy i przybierały formy prostokątne, wielokątne, okrągłe i owalne. Z tej tak bogatej ornamentyki gmachów sakralnych i świeckich pochodzą złożone sklepienne dekoracje stiukowe, otaczające jeszcze freski Pietra da Cortona lub Gaulli'ego.

Pierwsze połączenie układu kasetonowego z malarstwem figuralnem stworzył Rafael w kopule kaplicy Chigi w Santa Maria del Popolo w Rzymie⁴³. Pod wpływem tego dzieła dzieli Peruzzi chór w Sant' Onofrio w Rzymie na segmenty, a ostatnim tej grupy wielkiem dziełem jest apsyda Domenichina w Sant' Andrea della Valle.

W Sant' Andrea wchodzi w grę jeszcze element drugi: figuralna rzeźba stiukowa. Stiuk⁴⁴ był głównym materiałem, którym w starożytności zdobiono wnętrza gmachów. Pierwszy w renesansie użył tego środka zdobniczego Pinturicchio, który na sklepieniach sal Appartamento Borgia użył płaskorzeźby stiukowej w połączeniu z dekoracją freskową. Ornamentyka stiukowa jest tu ujęta w pola wielokształtne, wynikające z układu kasetonowego.

Pod wpływem tego dzieła i czerpiąc ponownie ze źródeł sztuki starożytnej stworzył Rafael Loggie, gdzie ten rodzaj dekoracji wewnętrznej otrzymał ukształtowanie klasyczne. Powstała w Loggiach całość dekoracji, składającej się z malowideł figuralnych, ornamentyki malowanej, płaskorzeźb stiukowych białych i złożonych⁴⁵. Idealna w sensie rozwiniętego Odrodzenia harmonja, koordynacja pojedynczych części tej dekoracji w której nie wybija się żaden człon całości, jest jedną z podstaw tego systemu.

Szkoła Rafaela dalej go rozwija. Rozróżnić tu należy trzy grupy, trzy rodzaje dekoracji, wywodzące się z Loggii:

1) Dekoracja wyłącznie malarska, np. Sala Ducale w Watykanie, z niej to rozwija się później malarstwo zwane pompejańskim (Biblioteka Watykańska).

2) Dekoracja wyłącznie rzeźbiarska, np. Villa Madama⁴⁶.

3) Dekoracja, polegająca jak same Loggie, na połączeniu rzeźby z malarstwem (oczywiście grupa najliczniejsza)⁴⁷.

Z końcem XVI-go wieku, stosownie do ogólnego rozwoju sztuki⁴⁸, koordynacja wszystkich członów dekoracji ustępuje systemowi subordynacji, t.j. niektóre części systemu ustępują na drugi plan, lub zanikają zupełnie, część malarska (sceny figuralne) zaczynają przeważać. Dekoracja stiukowa schodzi z jednej strony powoli do roli obramienia dla obrazów, z drugiej, zamiast płytkich, delikatnych płaskorzeźb ze scenami figuralnymi pojawiają się duże prawie pełno-plastyczne postacie stiukowe. Występują one w różnych rolach, to jako genjusze, a później aniołowie, trzymający ramy obrazów, to jako karjatydy i hermy lub też postacie alegoryczne bez funkcji jakiegokolwiek, siedzące na gzymsach lub ramach. Jako przykłady tego rozwoju, bardzo bogatego w różnorodne możliwości, wymienić można dla drugiej połowy XVI-go wieku następujące wnętrza: Sala Regia w Watykanie, obie wielkie kaplice przy Santa Maria Maggiore, oraz Galleria Spada w Rzymie⁴⁹. Najślawniejsze dzieło tego rodzaju w XVII-ym wieku to sufity Pietra da Cortona w Palazzo Pitti (il. 35). Wspomniane wyżej rzeźby wywodzą się zwykle w sposobie przedstawienia ciał ludzkich, a często i w pozycjach i ruchach, od figur Michała Anioła z grobowców Medyceuszowych lub ze sklepienia Sykstyńskiej Kaplicy. To ostatnie dzieło, jako całość, wywarło o wiele mniejszy wpływ na rozwój malarstwa, niż łatwiejsze do zrozumienia, dekoracyjne Loggie. Pojedyncze zaś postacie Michała Anioła przeszły pośrednio czy bezpośrednio do wszystkich prawie dzieł późniejszych. Szczególnie często powtarzano je w stiuku, w miękkim, łatwym do obrobienia i zarazem efektownym materiale, tak znamionym dla artystycznych dążeń baroku.

Wspomniałam już o wielkiej roli, jaką ta dekoracja rzeźbiarska odgrywa w dziełach Pietra da Cortona. Wszystkie dekoracje tego największego przedstawiciela malarstwa monumentalnego we Włoszech XVII-go wieku polegają na połączeniu malarstwa, rzeźby i architektury. Nawet dekoracja plafonu wielkiej sali w Palazzo Barberini należy do tej grupy ze względu na zasadniczą rolę architektury i rzeźby malowanej. Kompozycja fresku w Palazzo Barberini buduje się, jak sklepienie Sykstyńskie, na malowanej konstrukcji architektonicznej, która dzieli kolosalne sklepienie na pięć pól⁵⁰. W przeciwieństwie do renesansowej koordynacji u Michała Anioła tworzy Cortona jeden wielki fresk centralny i cztery mniejsze po bokach. Nawiązuje do Carraccich, przedstawiając przy architekturze karjatydy i fauny jako rzeźby malowane⁵¹. Medaljony ze scenami figuralnymi pochodzą tak samo, jak w Galleria Farnese, jeszcze ze sklepienia Sykstyńskiego.

Zasadniczo różni się Cortona nie tylko od Michała Anioła i Rafaela, ale i od Carraccich i Reni'ego swym iluzjonizmem. Odrodzenie rzymskie, a za nim eklektycy, uprawiali zasadniczo malarstwo sklepienne tak, jakby obraz został ze ściany na sklepienie przeniesiony — *quadro riportato*. Cortona natomiast maluje *dal sotto in sù*, tak, że jego dzieła są zwykle uważane za główny wyraz iluzjonizmu barokowego. Wystarczy je tylko porównać z freskami Gaulli'ego czy Pozza, aby zrozumieć, że jest to perspektywa częściowa tylko, mająca na celu wywołanie jedynie sensacji przyjemnej dla oczu patrzącego z dołu a nie fikcji rzeczywistości. Sam skielet architektoniczny tego fresku nie naśladuje realnej architektury, tylko jest tak samo konstrukcyjnie irrealny, jak architektura na sklepieniu Sykstyńskiej Kaplicy. W jednym i drugim wypadku nie chodzi o kontynuację rzeczywistej architektury w malarstwie jak np. u braci Albertich w Watykanie (Sala Clementina), lub później we wnętrzach komponowanych przez Pozza, to znaczy nie chodzi o jedną lub kilka fikcyjnych wyższych kondygnacji architektonicznych, któreby mogły być w teorii konstruowane. W Palazzo Barberini, tak samo jak w Sykstyń, chodzi nie tylko o fikcyjną, ale także o irracjonalną konstrukcję architektoniczną; nie pionowo się wznoszącą, tylko wyginającą się na tej samej płaszczyźnie, co sklepienie z nią równoległe, a więc konstrukcyjnie niemożliwe.

W znanym traktacie o malarstwie, który Pietro da Cortona wydał wspólnie z Jezuitą Ottonellim, znajduje się zdanie, że malarstwo nie powstało dla upamiętnienia ani ludzi zmarłych ani przedmiotów, które znikły⁵²; autorowie rozwijają myśl, którą wyraził Platon w Rzeczypospolitej (księga X): „*Ars quae imitatur, non id agit, ut rei veritatem omnino representet, sed imaginem tantum: et ideo Pictor exiguum quoddam cuiusque rei attingit, mimum simulacrum quod procul abest a veritate*”. Tutaj dotykamy momentu zasadniczego⁵³ i widzimy zarazem, że traktat na Gaulli'ego wpłynąć nie mógł.

Fakt, że niektóre postacie i grupy w pałacu Barberinich robią wrażenie, jakby znajdowały się przed architekturą, i części jej zakrywały, jest tylko środkiem dekoracyjnym, przeznaczonym do zacierania zbyt ostrych granic między kompartymentami. Powstaje w ten sposób tylko wrażenie łączności między kompozycjami bocznymi a główną, nigdy zaś fikcja rzeczywistości⁵⁴. Podobne wrażenie już ze względu na słabe skróty nigdy powstać nie mogło.

Perspektywą częściową tego rodzaju posługuje się inny wielki dekorator, którego sztuka widoczna na Cortonie zrobiła wrażenie, Paolo Veronese. Tendencje artystyczne obu były silnie do siebie zbliżone. Owej połowicznej perspektywy nie wymyślił Veronese, była ona wówczas ogólnie uprawiana przez Wenecjan. Stworzył ją Tintoretto, lecz na innych głębszych oparł przesłankach, podczas gdy środkiem dekoracyjnym czysto formalnym została dopiero u Veronesa. On to doprowadził weneckie rozwiązanie problemu sklepiennego do najwyższych możliwości dekoracyjnych. Najbardziej malarsko

uzdolnione z wszystkich miast włoskich stworzyło sobie typ plafonu, nie konstrukcyjny, a ogromnie bogaty w możliwości malarskie. Kasetony tych ciężkich sufitów rozrastają się do rozmiarów ogromnych, przybierając najróżniejsze kształty i tworząc w ten sposób pola dla olbrzymich często płócien malarzy. Do pewnego stopnia działała i na Wenecję *terra ferma* górnych Włoch, gdzie Correggio i inni wskazali, jak się wywołuje złudzenie prawdy, ale ta sztuka tyle tylko przyjąć się mogła, ile z niej dla wyrażenia wspaniałości potrzebowała Wenecja. Tak powstał tam perspektywizm, nie oparty na badaniach matematycznych, jak u kwadraturystów, ani na wirtuozostwie, jak u Correggia, tylko na poczuciu estetyczno-malarskim.

Wiadomą jest rzeczą, że Pietro da Cortona był w Wenecji podczas pracy nad sufitem pałacu Barberinich⁵⁵. Nietylko w jego perspektywie, ale i w stylu jego patetycznych postaci odnajdujemy Veronesa. Oczywiście, w sposobie kształtowania i ruchach aktów Cortona pozostaje wierny swej tradycji toskańsko-rzymskiej i potęguje jeszcze styl Michała Anioła w atletyzm, na co i Giulio Romano nie pozostał bez wpływu⁵⁶. Lecz o ile chodzi o majestatyczność postaci, odzianych w ciężkie, drapowane — nigdy nie rozwiane — jedwabne szaty, to niewątpliwie wpłynął nań Paolo Veronese⁵⁷.

Wpływ Paola najwyraźniej widnieje w wielkim dziele Cortony w Chiesa Nuova (właściwie Santa Maria in Vallicella) z lat 1648—1665⁵⁸ (il. 36 i 37). To ostatnie dzieło monumentalne mistrza, w które on włożył całą swą niesłabnącą siłę twórczą, wpłynęło już z powodu samego podobieństwa zadania, na pracę Gaulli'ego w Gesù.

Oratorjanie polecieli Pietrowi da Cortona pokryć stiukiem i freskami sklepienie, kopułę i apsydę ich wielkiego kościoła. Wązkie, wysokie sklepienie świątyni budowanej wprawdzie na wzór kościoła Gesù, lecz o innych, jakby zwężonych proporcjach, przedzielił Cortona gurtami, które oparł o występy attyki między oknami. Sklepienie nawy głównej rozpada się w ten sposób na pięć również niekonstrukcyjnych przęseł, podczas gdy prezbiterjum i oba końce nawy poprzecznej tworzą po jednym przęśle. Gurty składają się z ornamentu akantowego, okolonego dwoma pasami lauru. Ornament kasetonowy z czworokątów i sześciokątów pokrywa sklepienie. Dwie wązkie listwy, podtrzymywane przez białych aniołów ze stiuku o rozwiniętych skrzydłach, biegną wzdłuż sklepienia przez ciąg trzech przęseł. W ten sposób powstaje pole dla fresku otoczonego ramami. Ramy nie są bardziej wypukłe od kasetonów i składają się z dwóch pasów ornamentu winnego po bokach. Podwójny pas laurowy i akantowy, zakończony wolutą, zamyka pole freskowe w górze i w dole linią półkolistą. Cztery trójkąty w powstałych w ten sposób rogach mieszczą w sobie na złotym tle cztery aniołki stiukowe z symbolami modlitwy. Podobne aniołki ożywiają też ornamentację kasetonów. Co drugie okno wzdłuż nawy znajduje się również para takich aniołków. Pozatem, przy

trzech dużych oknach nad wejściem i nad obu końcami transeptu, stoją parami posągi, przedstawiające cnoty chrześcijańskie. Nad wielkimi łukami pod kopułą spoczywają po dwie postacie wielkich białych aniołów. Nad dużym gzymsem, na którym opiera się sama czasza kopuły, biegnie kondygnacja ornamentyki stiukowej z owalnymi oknami, zastępując w ten sposób nieistniejący bęben.

Fresk na samem sklepieniu przedstawia Matkę Boską wraz z fundatorem Oratorjanów, Apostołem Rzymu, ś. Filipem Nereuszem, który kościół zbudował. Nie pokazuje nam na tem miejscu da Cortona wizji niebieskiej, tylko opowiada cudowne zdarzenie, które według legendy zaszło podczas budowy kościoła, gdy Matka Boska podtrzymała spadającą belkę rusztowania i niebezpieczeństwo usunęła⁵⁹. Scenę umieszczono na honorowym miejscu w kościele i ten właśnie fresk budową kompozycji, grup i architektury, oraz perspektywą, żywo przypomina Veronesa.

Na czterech, bardzo małych żagielkach kopuły przedstawił da Cortona czterech głównych proroków, tych samych, których później przedstawił Gaulli w grupie na jednym z pendentywów w Gesù. Potężne, olbrzymie postacie męskie, w prostych monumentalnych pozycjach wyraźnie wskazują na to, jak żywą dla Cortony była tradycja Michała Anioła. Prorocy z Chiesa Nuova poprzez postacie Domenichina na żaglach w Sant' Andrea della Valle, po raz ostatni nawiązują do swych protagonistów na sklepieniu Sykstyńskiej Kaplicy. Sztuka rzymska po śmierci Cortony często jeszcze naśladowała Michała Anioła, lecz nie posiadała już wielkiego spadkobiercy jego idei artystycznej.

W kopule przedstawił da Cortona ś. Trójkę w otoczeniu zastępów aniołów i świętych, apsydę zajmuje wielka kompozycja „Wniebowzięcie Matki Boskiej“, której ś. Filip ten kościół poświęcił (il. 36). Poza Veronesem widocznie na oba te dzieła wpłynął Giovanni Lanfranco⁶⁰. On to pierwszy w Rzymie i Neapolu pod wpływem swego ziomka Correggia tworzy wielkie kompozycje w kopułach i apsydach, przedstawiające wizje niebieskie⁶¹. Lecz Lanfranco był też uczniem Bolończyków, tak że wpływ Correggia doszedł w ten sposób do Cortony jakby przez filter eklektyzmu. Z kompozycji Lanfranca wziął da Cortona układ kolisty. Akcentuje go bardzo silnie u góry, gdzie latarnię kopuły otoczył girlandą laurów i wieńcem aniołków z palmami. Ale, ponieważ postacie Cortony pozostają zawsze potężne, posągowe i charakterystycznie rzymskie, tworzy on w swej kopule tylko jeden rząd masywnych postaci i oddala się w ten sposób zasadniczo od kompozycji Lanfranca, wypełniającego figurami całą czaszę.

Cortona był ostatnim, najpotężniejszym w baroku reprezentantem tradycji tokańsko-rzymskiej. Przyswoił sobie z obcego tej tradycji antyklasycznego malarstwa górno-włoskiego te tylko pierwiastki, które się dały pogodzić z duchem tradycji rzymskiej.

Koncepcja dekoracji sklepiennej, rozwinięta w górnych Włoszech, była Rzymowi nawskróś obcą. Ziemiom tym, dalekim od wielkich ognisk sztuki włoskiej i sztuki starożytnej, było zdaje się wrodzone zainteresowanie dla odmiennego zupełnie zdobienia sklepienia. Już w trecento widzimy próby przedstawienia przestrzeni i oddali. Fresk Giusta da Padova w kopule padewskiego baptysterjum różni się zasadniczo na przykład od mozaiki w baptysterjum florenckim. Podczas gdy tam wewnątrz kopuły jest podzielone na segmenty, w Padwie czasza jest pojęta jako całość. Postacie skomponowane w koncentrycznych kołach coraz to się zmniejszają ku środkowi, co najwidoczniej ma dać wrażenie wzrastającej oddali. W samym środku tylko olbrzymie popiersie Chrystusa jest pozostałością bizantyńską, jak i we Florencji.

Teorię perspektywy, jedną z wielkich zdobyczy intelektualnych XV-go wieku, przyswoił sobie Mantegna, a jego sklepienie w Camera degli Sposi w Mantui (ukończone 1476) rozwiązuje już problem iluzjonizmu w sposób, który na długo stał się wzorem. Stojąc pod niskim sklepieniem tej gotyckiej komnaty, odnosimy wrażenie, że ściany a przede wszystkim to sklepienie nie istnieje, że wokoło siebie patrzymy na szerokie krajobrazy, a nad sobą widzimy błękit nieba i przechylające się poprzez balustradę fikcyjnego balkonu postacie dworzan i puttów.

Nie jest rzeczą tej rozprawy śledzenie rozwoju t. zw. kwadratury, t. j. malarstwa iluzjonistycznego, opartego na przedstawieniu fikcyjnej perspektywistycznie widzianej architektury. Rozwój ten rozpoczyna się w Camera degli Sposi, a najślawniejsze dzieło tego rodzaju, to freski Andrei Pozza. Nas Mantegna obchodzi jako poprzednik Correggia. Correggio w najślawniejszym swem dziele, w kopule katedry parmeńskiej, rozwija w monumentalnych formach i środkami pełnego renesansu koncepcję balustrady Mantegni, lecz wielki czyn Correggia leży w jego iluzjonizmie figuralnym, nie architektonicznym. Jego koncepcje przedstawiania tyłu ciał ludzkich z dołu widzianych, w nowych niezmiernie skomplikowanych skrótach, dały początek malarstwu iluzjonistycznemu baroku. Początki tego rodzaju malarstwa znajdujemy i w środkowych Włoszech w dziełach Melozza da Forlì, którego apsydę kościoła SS. Apostoli Correggio w Rzymie widział⁶³. Najlepszym dowodem jak obcym był ten rodzaj malarstwa na gruncie Rzymu jest, że wielkie dzieło o takiej wartości artystycznej pozostało tam bez wpływu na dalszy rozwój.

Ale Correggio poszedł o wiele dalej od Mantegni i Melozza. On pierwszy w renesansie pojmuje znów kopułę jako miejsce do przedstawiania wizyj niebieskich, jak w epokach wcześniejszych. Różni jego dzieła zaś od Bizancjum to, że dla przedstawienia irrealnych wizyj lub zdarzeń, dziejących się w innym wyższym świecie, posługuje się zdobyczami racjonalistycznymi. Mantegna przedstawił iluzjonistycznie widok na niebo-firmament, podczas gdy Cor-

reggio wywołuje w nas złudzenie, że patrzymy realnie w niebo — w przybytek szczęśliwości wieczystej.

Wspominaliśmy o wpływie Correggia na Rzym przez Lanfranca. Oczywiście chodzi tu przede wszystkim o fresk w kopule kościoła S. Giovanni Evangelista, który powstał pod silnym oddziaływaniem Sykstyńskiej Kaplicy, dlatego był bliższy pojęciom artystycznym Rzymu. W San Giovanni, ciężkie postacie dwunastu apostołów spoczywają na chmurach, podczas gdy na późniejszym, sławniejszym fresku w kopule katedry parmeńskiej widzimy zastępy niezliczonych postaci lecących, bujających, tańczących w powietrzu, których tłumy działają na widza jak kłęby postaci i chmur; nikt ich ani zliczyć ani rozpoznać nie zdoła. Skróty silne, olbrzymiem wirtuozostwem wypracowane, ześrodkowują na sobie uwagę widza, który z trudem doszukać się może głównych postaci fresku, Chrystusa i Marji. Wrażenie dali wywołuje Correggio za pomocą perspektywy figuralnej, t. zn. buduje całą kompozycję z samych ciał ludzkich, widzianych z dołu i uciekających w głąb kompozycji. Wrażenie potęguje się jeszcze za pomocą światła, którego fikcyjne źródło leży w samym szczycie kopuły⁶⁴.

Iluzjonizm północny Correggia wywarł zasadniczy wpływ na sztukę rzymską, z początku słabszy przez Lanfranca, silniejszy z chwilą, gdy Bernini doszedł do szczytu swego rozwoju.

Rola Bernini'ego

Wobec zagadnienia stylu Gaulli'ego nasuwa się pytanie najważniejsze: W jakim stopniu wpłynął nań ten, którego Bacciccio swym mistrzem nazywał i który w owym czasie dzierżył w swym ręku losy artystyczne Rzymu: Giovanni Lorenzo Bernini?

Kilkakrotnie już w ciągu tej pracy była o nim mowa. Widzieliśmy, jak za jego to sprawą młody Genuńczyk otrzymał zamówienie dla kościoła Gesù, jak Bernini umożliwił dokończenie dzieła, pośrednicząc przy częstych sporach między artystą a Jezuitami. Przypominam tu ważną rolę, jaką w projektach gra temat „Sangue di Cristo“, pochodzący od Bernini'ego, wreszcie i to, że z kompozycji mistrza wziął Gaulli schemat do swego fresku w kopule. Lecz fakty przytoczone nic jeszcze nie mówią o tem, czy i jaki wpływ wywarł Bernini na samo dzieło w Gesù i na jego formę. Problem to niełatwy, gdyż mało wiemy o tem, jaki był stosunek Gaulli'ego do Bernini'ego jako mistrza⁶⁵.

Miał Bernini talent przyciągania w orbitę swej siły twórczej tych, których dla swych celów artystycznych mógł użyć. Rubens, samowładca sztuki flamandzkiej tegoż XVII-go wieku, posiadał ten sam dar i tak samo jak Bernini kazał często wykonywać swe dzieła innym, a dzieła te pomimo to noszą piętno indywidualności mistrza. Tak pracowali u Rubensa van Thulden, Boekhorst, Caspar de Crayer, u Bernini'ego zaś Raggi i Bolgi i Ferrata

i wielu innych. Współpraca tych ludzi jednak mogła co najwyżej rozszerzyć działalność obu mistrzów, na dziejach rozwoju artystycznego zaważyć nie mogli. Pochłonęła ich słabe talenty twórcza potęga tych, którzy ich dla siebie zniewolili.

Lecz tak Rubens, jak Bernini, mieli poza tymi i uczniów innych. Są ludzie, którzy się poddają wpływom jednostek silniejszych nie po to, aby się stać technicznymi wykonawcami ich myśli twórczej, lub aby ich naśladować, lecz po to, aby przy owym mistrzu móc wydobyć ze siebie to, co w każdym z nich jest najlepszego, bo wyczuli w nim większe możliwości spełnienia dążeń pokrewnych. Tak Van Dyck przez długie lata pracował u Rubensa i przy nim dopiero stał się tem, czem był naprawdę.

Stosunek Gaulli'ego do jego mistrza jest tem trudniejszy do wyświetle-
nia, że Bernini nie był malarzem. Mamy wprawdzie portrety własne Berni-
ni'ego, a jego biografje donoszą nam, że namalował do dwustu obrazów. Te
obrazy jednak znikły bez śladu, a o Berninim wiemy tylko to, że malował,
bo malarstwa z całokształtu swej twórczości wykluczyć nie mógł⁶⁶. Pozatem
oddał się malarstwu dopiero na wyraźne życzenie Urbana VIII-go. Malarstwo
nie było mu samodzielnym i odrębnym sposobem wyrażania i kształtowania
wizyj artystycznych na własnych autonomicznych prawach, tylko częścią nie-
rozerwalnej całości, którą dla Bernini'ego tworzyły architektura, rzeźba i ma-
larstwo. W tych trzech formach dzierżył władzę nad jednością anorganicznej
materji, którą to materję samowładnie opanowała jego wyobraźnia twórcza.
Malarstwa monumentalnego sam nie uprawiał. Gdy dla ozdobienia kaplicy
Cornaro w Santa Maria della Vittoria potrzebny mu był fresk na sklepie-
niu, kazał go wykonać malarzowi Guidobaldowi Abbatini z Città di Castello⁶⁷
(il. 18). Fresk tworzy zakończenie całości, z której sam Bernini wykonał
grupę ś. Teresy, tworzącą centrum kaplicy. Z obu stron ołtarza umieścił wy-
konane przez uczniów marmurowe „łoże“, z których zdają się wychylać
członkowie rodu Cornaro⁶⁸. Owe popiersia w płaskorzeźbie w fikcyjnych
łożach tworzą łącznik, między nami a zjawą na ołtarzu. W ten sposób sta-
jemy się i my świadkami nadziemskiego zdarzenia. Dla osiągnięcia większej
intenzywności iluzji, górna część pokrytego złotym stiukiem sklepienia kaplicy,
zdaje się nie istnieć. Zalewa je malowidło, obłoki złotawe, a na nich chóry
aniołów klęczą w adoracji przed tonącą w świetle gołębicą. Kaplica rodu
Cornaro jest najdoskonalszym przykładem dekoracji wnętrza z tej epoki
twórczości Bernini'ego. Musieliśmy się więc bardziej szczegółowo nią zająć,
aby móc postawić sobie pytanie, czy Bernini mógł wpłynąć na samą kon-
cepcję zdobienia kościoła Gesù. Otóż i tutaj dekoracja architektoniczna,
rzeźbiarska i malarska tworzą nierozrwalną całość, a środki artystyczne
i techniczne, wszystkich trzech sztuk pięknych, są wyzyskane dla wywarcia
iluzji, wrażenia bezpośredniości w porównaniu do dotychczasowej cezury

między rzeczywistością a wystawionem na widok publiczny dziełem sztuki. Odmienność zadania, różnica w samych wymiarach, dała Gaulli'emu duże możliwości do samodzielnego rozwiązania wielu zagadnień, o czym niżej jeszcze mówić przyjdzie, lecz sama zasada, myśl iluzjonistycznej dekoracji wnętrza, za pomocą tych właśnie środków artystycznych, pochodzi od Bernini'ego. Że wykonawca fresku w kaplicy Cornaro był malarzem, o poziomie mniej niż miernym, niema tu nic do rzeczy. Tu i tam fresk z wizją niebieską, zdaje się jakby wdzierać do wnętrza kościoła, przebijając sklepienie złocone. Widz staje się świadkiem przedstawionej sytuacji czy akcji, tak jak gdyby się ona działa nie w sferze imaginacji artystycznej, lecz w rzeczywistości fizycznej. W kaplicy Cornaro, wyciągnął Bernini ostatnie konsekwencje swego dążenia i pokrył freskiem górne części złoconych płaskorzeźb figuralnych, przedstawiających sceny z życia ś. Teresy, tak, że malowidło zdaje się dosłownie zalewać sklepienie, a z niem górne części owych płaskorzeźb. Złote tło samego sklepienia ożywiają aniołowie z białego stiuku.

Bacciccio użył zupełnie tego samego systemu dekoracyjnego, pokrywając sklepienie Gesù złotym rzeźbionym stiukiem, białe postacie, z tego samego materiału, odcinają się na tem tle, a malowidła — wizje niebieskie — wtargnęły jakby przemocą do wnętrza świątyni.

Wpływ Bernini'ego widzimy również w stosunku scen figuralnych do architektury u Gaulli'ego. W Gesù figury zdają się rozsadzać ramy obrazu, powstaje konflikt, który zostaje wkońcu rozwiązany przez rozmieszczenie dużych grup figur, poza ramami, t. zn. wprost na sklepieniu. W tak zwanej „Cathedra Petri“ Bernini rozwiązał zadanie pokrewne⁶⁹. Widzimy tu duże podobieństwo formalne, głównego fresku w Gesù, z dziełem Bernini'ego: to samo grupowanie się kompozycji wokół kręgu świetlnego, rozsyłającego snopy promieni na wszystkie strony, i aureoli aniołów wokół tego kręgu. Wymieniony poprzednio konflikt występuje tutaj bardzo wyraźnie między odśrodkową dynamiką kompozycji figuralnej a zacieśniającymi ją olbrzymimi pilastrami apsydy Michała Anioła. I tak samo, jak to po nim uczynił Gaulli, Bernini dał postaciom i promieniom taką siłę, że zdają się rozsadzać granice naznaczone im przez architekturę, rozlewając się po niej.

Analiza stosunku rzeźby figuralnej do otaczającej ją architektury u Bernini'ego przekroczyłaby granice tej rozprawy. Łatwem byłoby wykazać, jak w ciągu bogatego i długiego rozwoju jego twórczości wzrasta prężność i dynamika jego rzeźb. Wylaniają się one coraz potężniej z architektury. Posąg ś. Bibiany (1625) spokojnie jeszcze stoi we wnęce na ołtarzu, ś. Longin (1638) w kościele ś. Piotra już zdaje się potężnym ruchem ramion i całej postaci rozsadzać nyżę olbrzymią. W roku 1647 kończy Bernini pracę nad grupą Habakuka z aniołem w Santa Maria del Popolo, gdzie część grupy już się znajduje poza nyżą. W roku 1661 modele do „Cathedra Petri“ są

już gotowe. W tem dziele, dla zobrazowania konfliktu między architekturą apsydy a dynamiką odśrodkową rzeźby, nadał Bernini promieniom (snopom światła, a więc fenomenowi czysto wizualnemu) formę trójwymiarową⁷⁰.

Malowane na złotym stiuku sklepienia cienie obłoków i postaci na fresku w Gesù są iluzjonistycznym momentem zupełnie nowym. Nie wiemy, skąd Gaulli mógł wziąć ten pomysł, którego ocena artystyczna jest dla nas dlatego bardzo trudna, bo nie zachowały się owe niezliczone dekoracje sceniczne, łuki triumfalne, architektury z kartonu i stiuku, wystawiane w XVII-ym wieku z okazji wszelkich uroczystości kościelnych i świeckich. Nieznajomość tej całej, ogromnie bogatej gałęzi produkcji artystycznej pociąga za sobą niedocenywanie jej roli w dziejach sztuki *seicenta* i zarazem utrudnia badania nad dekoracją wewnętrzną, powstałą przecież na tych samych artystycznych prawach i zasadach, co owe dzieła okolicznościowe, tylko z materiału stałego. Bernini zaprojektował i kazał wykonać ogromną ilość takich efemerycznych dzieł, z których nam nic nie pozostało. Wiemy zaś, jak wielką wagę do nich przykładał i jak go obchodziło wszystko, co było związane z teatrem⁷¹. W tym kierunku jego dążenia do coraz doskonalszego iluzjonizmu mogły się rozwinąć najbardziej bogato.

O dążeniach takich, wyrażonych nowymi środkami na sklepieniu w Gesù, gdzie się zasada dekoracji tak bardzo zbliża do zasad iluzjonizmu scenicznego, też tyle powiedzieć można, że odpowiadają one w zupełności dążeniom Bernini'ego.

Co do samego stylu malarskiego Bacciccia, to i w nim jest wiele pierwiastków sztuki Bernini'ego. Wpływ rzeźby na dzieło malarskie mógł być dlatego tak silny, bo sam styl Bernini'ego jest zbliżony do zasad malarskich. Niegdyś, przed więcej niż stu laty, pod wpływem Michała Anioła malarstwo stawało się plastycznym, teraz Bernini do rzeźby wprowadził element malarski. Przychodzi to z rozwojem zasad antyklasycznych, które tworzą jedną z podstaw sztuki figuralnej Bernini'ego. Kontrast ten ilustrują najlepiej znane słowa Michała Anioła, że każda rzeźba powinna być tak zbudowana, aby ją bez uszkodzenia można stoczyć z góry na dół (*da un monte*). Otóż rzeźby Bernini'ego rozbiłyby się na kawałki przy takiej procedurze. Żadna z nich nie tworzy bloku, żadnej — i to najważniejsze — nie można oglądać z różnych stron, wszystkie są obliczone na jeden punkt widzenia. Pozatem zniesione są w nich dotychczasowe podstawowe zasady rzeźby, mianowicie prawo statyki. Ś. Teresa z aniołem spoczywa na obłoku, nie tworząc związku z otaczającą ją architekturą ołtarza. Pomnik konny Konstantyna nie stoi we wnęce. Skokiem konia, ruchem jeźdźca ku niebu, wywołał artysta wrażenie chwilowego, przejściowego ujęcia.

Szaty wszystkich postaci Bernini'ego są w ruchu. Ruch ten nie jest organicznie związany z ruchem ciała, z niego nie wypływa, tylko jest samodziel-

nym, a harmonizującym z treścią dzieła wyrazem uniesienia i patosu⁷². Ów wicher, który zdaje się poruszać szaty, zamienia się nieraz w burzę, która np. u Konstantyna porywa równocześnie olbrzymią kotarę, zawieszoną za jeźdźcem.

Postacie Gaulli'ego mają te same szerokie patetyczne ruchy, a szaty je owiewające, tworzą, jak u mistrza, szumny, najwspanialszy akompanjament do treści obrazu. Wystarczy porównać ruch ś. Ignacego na fresku z ruchem ś. Longina Bernini'ego, aby na tym jednym przykładzie stwierdzić, jak silnym jest w dziele Gaulli'ego duch twórcy barokowego Rzymu.

Styl fresków w Gesù

Fakt, że Bernini miał udział tak zasadniczy w dziele Gaulli'ego w Gesù, sam w sobie bardzo doniosły, nie wystarcza jednak bynajmniej, ażeby wytlómaczyć całą odrębność tego dzieła w stosunku do współczesnego Rzymu. Jeśli je porównamy z dekoracją kościoła Chiesa Nuova, ukończoną zaledwie trzy lata przedtem, to widzimy cały ogrom różnicy. Przedewszystkiem stosunek malarstwa do architektury jest zupełnie inny. W Chiesa Nuova freski nie zdają się przeważać i tworzą część harmonijnej, wysoce klasycznej całości, podczas gdy w Gesù znacznie większe rozmiarami malowidła zalewają architekturę i łączą się z rzeźbami, które u Cortony są podrzędnym tylko członem dekoracji. U Gaulli'ego duże i liczne postacie stiukowe nie są prawie nigdzie organicznie związane z architekturą, jak również nie podporządkowane architekturze, która tutaj tworzy tylko tło. Sama jej ornamentyka jest też zupełnie inna⁷³. Klasycznym ciężkim kasetonom Cortony przeciwstawia Gaulli lekkie, ornamentalnie bogate pokrycie przęseł złotym stiukiem⁷⁴.

Sam styl fresków nie ma nic wspólnego ani z Cortoną ani z innemi kierunkami współczesnego Rzymu (Sacchi, Maratta). Budowa kompozycji, koloryt, światło, są zupełnie nowe i tworzą styl własny Gaulli'ego. Miał on w chwili, gdy przystępował do pracy w Gesù, już szereg dzieł za sobą, na których śledzić można stopniowy rozwój tego stylu.

Pierwszym obrazem Gaulli'ego, jaki znamy, jest obraz powstały wkrótce po jego przyjeździe do Rzymu, Madonna z ś. Rochem, w kościele S. Rocco w Rzymie (il. 38). Matka Boska pokazuje dziecko ś. Rochowi, obrońcy przed dżumą, który zdaje się błagać o litość dla leżących na ziemi ofiar zarazy. Pies, nieodstępny towarzysz ś. Rocha, przybliży się do trupów kobiety i dziecka. Ponad ś. Rochem widać głowę brodatego starca, ś. Antoniego Opatą.

Artysta mógł mieć lat około dwadzieścia⁷⁵, gdy wystawił na widok publiczny ten obraz i zwrócił nim na siebie powszechną uwagę. Budowa kompozycji różni się już tutaj zasadniczo od układu obrazów rzymskich. Brak jeszcze obrazowi przejrzystej konstrukcji, pozycja Matki Boskiej nie jest jasna w sensie klasycznym, Marja zdaje się siedzieć na niewidzialnych chmurach, jakby się unosiła nad ziemią. Tak samo ś. Roch kłęczy na obłokach ponad

ziemią, na której leżą umarli. Ale z drugiej strony, w ten sposób kompozycja zyskała na lekkości, powstaje z nią nowe dla Rzymu pojęcie wdzięku w malarstwie. Odmienne też, niż dotychczas, ulokował artysta Matkę Boską, nie na środku obrazu, ani nie z boku t. j. profilem, tylko przesunął ją lekko w bok, stawiając w sam środek postać najważniejszą, małego Jezusa, na którego pada pełne światło. To poziome, klasyczne zaakcentowanie środka obrazu łączy się z linią djagonalną, barokową, prowadzoną poprzez postać ś. Rocha, jego wyciągniętą rękę i długi kij pielgrzymi, ku leżącym na przeciwległej stronie w dole ofiarom zarazy. Już to połączenie różnych zasad kompozycyjnych w nową całość nadaje kompozycji cechy daleko idącej oryginalności. W kolorycie i złotawym tonie całego obrazu widnieją wpływy weneckie. *Madonna di S. Rocco* nie tylko dlatego jest ważna dla studjum nad Gaulli'm, że jest pierwszym znanym jego obrazem, ale przede wszystkim dlatego, że powstała, zanim artysta uległ wpływowi Bernini'ego. Obraz świadczy wyraźnie o tem, że Gaulli tworzył już wtedy dzieła o wysokim gatunku artystycznym, dowodzi więc siły i oryginalności jego talentu.

Według obu biografów bezpośrednio po *Madonnie di S. Rocco* powstały freski w *S. Agnese in Piazza Navona*⁷⁷. Książę Pamfili zamówił u Gaulli'ego, którego mu przedstawił Bernini, cztery pendentywy do kopuły kościoła rodzinnego, przy pałacu Pamfili. Jest to pierwsze zamówienie na malowidło ściennie, które otrzymał młody Genuńczyk. Przedstawił w tych freskach alegorie cnót, ten sam temat, którym czterdzieści lat przed nim ozdobił Dominichino żagielki kopuły w *S. Carlo ai Catinari* (il. 39 i 40). Dominichino przedstawił grupy osób, jakoby się znajdowały przed architekturą i zakrywały część ornamentyki architektonicznej, tak, jak to pierwszy uczynił w Parmie Correggio. W *S. Agnese* ciężkie złote ramy, silnie występujące z płaszczyzny muru odgraniczają freski od otoczenia i robią z nich obrazy o funkcji formalnej obrazu sztalugowego, w przeciwieństwie do dążeń iluzjonistycznych Correggia i Dominichina. U tego ostatniego cały trójkąt jest gęsto wypełniony figurami, między którymi nie ma miejsca wolnego, żadnej przestrzeni⁷⁸. U Gaulli'ego grupy są komponowane swobodnie, a wokoło nich pełno przestrzeni i światła. Silne kontrasty światła i cieni już tutaj należą do głównych środków artystycznych, którymi się Gaulli posługuje. Styl fresków w *S. Agnese* jest — w przeciwieństwie do późniejszych dzieł Gaulli'ego — wybitnie niemonumentalny. Wpływu Bernini'ego dostrzec nie można. Lekkością i gracją antycypuje styl Mancinich i Batonich oraz niezliczone dekoracje stylu rokoko. Owa oryginalność, oparta na dość luźnej kompozycji, złożonej z figur kontrastujących z junońskimi heroinami, które np. do tego tematu stworzył Dominichino, wywołały zrozumiałe w Rzymie wrażenie⁷⁹. Ratti uważa koloryt oraz efekty świetlne za główny powód tego sukcesu. Rzeczywiście, w porównaniu do współczesnego malarstwa rzymskiego, harmonja delikatnych barw, ogólny ton srebrzysty, przez

który się tylko tu i ówdzie silniejszy akcent koloru lokalnego przedziera, mogły i musiały zrobić silne wrażenie. W tem dziele zapowiada się wyraźnie wielki talent kolorystyczny Gaulli'ego, jeden z głównych powodów jego późniejszej sławy.

O ile koloryt fresków w S. Agnese, tak jak zasady kompozycji, jest swoisty, i trudno go sprowadzić do jakiegokolwiek wzoru, to z formą pojedynczą rzecz ma się inaczej. Tu draperje np. stanowczo przypominają Cortonę, podczas gdy sposób kształtowania ciał kobiecych i dziecięcych, faliste kontury pełnych i mięsistych aktów przywodzą na pamięć formy tak znamienne u geniusza rasy nie-włoskiej — Rubensa.

Rubens, który niegdyś do Włoch przybył, aby tam wyrósć na wyżyny, na których stanął po powrocie do rodzinnej Flandrii, — oddziaływał wzajemnie na Włochów⁸⁰. Jego sztuka mogła natchnąć Włochów dlatego właśnie, że tyle włoskiego było w niej; nie była im zupełnie obcą w swej heroizacji natury, mogli więc z łatwością już dzięki temu czerpać z obfitych źródeł jego bezgranicznej żywotności artystycznej.

Po raz pierwszy zetknął się Gaulli z obrazami Rubensa w rodzinnej Genui. Od współczesnych mógł młodzieniec niewiele otrzymać tam pobudek artystycznych. Od śmierci Pierina del Vaga i przedewszystkiem Luki Cambiaso losy malarstwa spoczywały w ręku epigonów, tworzących słabą kontynuację tradycji klasycznej. Żywotnego kontaktu z wielkimi ośrodkami życia artystycznego Genua nie utrzymywała. Ratti mówi, że Gaulli kształcił się u Luciana Borzone⁸¹. U tego miernego malarza mógł zdobyć co najwyżej pewne wiadomości techniczne. Wrodzony pociąg do form klasycznych objawiał się w kopjowaniu Pierina del Vaga, a później w Rzymie Rafaela. Na chłopca o tak wielkich zdolnościach kolorystycznych musiały bardzo silnie podzielać obrazy Rubensa i Van Dyck'a⁸², jedyne bardziej współczesne arcydzieła, które mu były w Genui dostępne. Lecz w pierwszych jego obrazach objawia się już tak silny, indywidualny zmysł kolorystyczny, że np. wpływu Rubensa na koloryt w S. Agnese nie widać. Dopiero później, szczególnie w portretach, wychodzi najaw wrażenie, jakie na Gaulli'm zrobiły kolory obu Flamandów. W S. Agnese uderza nas koloryt srebrzysty, bardzo daleki od barw flamandzkich, ale formy — przedstawienie ciała ludzkiego, nie widzianego przez pryzmat pewnej posągowości, cechującej zawsze dzieła tokańsko-rzymskie — świeżość i pełność form u tłustych puttów, to powiew z północy w dziełach Gaulli'ego⁸³.

Dzieło, które według biografów powstało zaraz po freskach w S. Agnese, to obraz olejny, i fresk w kaplicy rodzinnej Altierich w S. Maria sopra Minerva. Fresk nad ołtarzem, tworzący lunetę półokrągłą pod sklepieniem, przedstawia ś. Trójkę. Stan zachowania jest bardzo niedobry, tyle jednak powiedzieć można, że cała kompozycja, składająca się z dwóch postaci siedzących, Boga Ojca i Syna, oraz otaczających ich aniołów, jest trzymana

w tonie srebrzysto-białawym, z plamami świetlnymi. Styl mocno zbliżony do stylu fresków w S. Agnese. Nieopublikowany rysunek piórem do tej kompozycji znajduje się w Kupferstich-Kabinett w Berlinie⁸⁴. W szkicu, bardziej niż na oryginale, widnieje wpływ mistrza z Cortony, który teraz zaczyna się objawiać u młodego przybysza.

Obraz na ołtarzu, pod freskiem, przedstawia Matkę Boską ze ś. Ludwikiem Bertrandem. Zamodlona Madonna patrzy w górę, jakby zwrócona ku ś. Trójcy, tronującej nad nią na fresku w obłokach, a pod nią i obok niej widzimy dużą ilość aniołów i świętych. Obraz ten jest już nawskroś barokowy, znikły klasycyzujące miejscami formy, właściwe obrazowi Madonny di S. Rocco. Na tym obrazie Matka Boska patosem ruchu i wyrazu, znanym z obrazów powstałych po soborze trydenckim, przypomina niektóre obrazy Carraccich i Reni'ego, lecz Gaulli przewyższa Bolończyków już teraz dążeniem do monumentalności. Ciepły i głęboki koloryt, obcy obrazom da Cortony, Sacchi'ego, czy Maratty, koloryt po części wenecki, nadaje w połączeniu z taką kompozycją, obrazowi cechy bardzo swoiste.

Po pracach w S. Maria sopra Minerva otrzymał Bacciccio zamówienie na udekorowanie sklepienia kościoła ś. Marty na Piazza del Collegio Romano⁸⁵ (il. 41). Dzieło to w stosunku do fresków w Gesù nabiera wagi szczególnej przez to, że bezpośrednio przed nimi powstało, a Gaulli właśnie powodzeniu, jakie miały freski u ś. Marty, zawdzięczał zamówienie dla Jezuitów⁸⁶.

Podzielił Gaulli sklepienie małego kościoła na trzy dość wąskie przęsła, poprzedzielane girlandą, rzeźbioną w złotym stiuku. Szerokość przęseł odpowiada szerokości wnęk okiennych, wcinających się trójkątem w sklepienie. Każde z przęseł dzieli się na pięć pól, z których środkowe dominuje. Jest ono okrągłe, okolone ramą stiukową i malowanym pasem złotego ornamentu. Zewnętrznego brzegu tego pasa dotyczą wierzchołki trójkątów okiennych, okolonych takim samym pasem malowanego złotego ornamentu. Naokoło medaljonu każde przęsło ma cztery boczne pola podłużne, trójkątne, oparte jednym bokiem o owal medaljonu. Mniejsze freski otacza tylko wąska listwa stiukowa, a nie szeroka rama, jak przy medaljonie. Na każdym z tych dwunastu małych fresków widzimy po jednej postaci niewieściej, przedstawiającej jedną z cnót ś. Marty. Trzy medaljony przedstawiają ś. Martę ze smokiem w pustyni, odwiedzającą chorych, a w głównym, środkowym medaljonie, widzimy ś. Martę wstępującą do nieba.

Taki system dekoracyjny przypomina wiek XVI, przedewszystkiem w koordynacji wszystkich trzech przęseł i w podziale całego sklepienia na liczne małe pola. Widać z tego, że wrażenie sztuki klasycznej z okresu rozwiniętego renesansu jeszcze w Gaullim nie zgasło, pomimo, że oddawna pracował u Bernini'ego. Wpływ Dominichina jest również widoczny; postacie kobiece, przedstawiające alegorje cnót, żywo przypominają postacie tej samej treści nad

gzymsem apsydy w S. Andrea Della Valle⁸⁷. Wedle Titi'ego freski pierwszego i trzeciego przęsła wykonali artyści mierni, Paolo Albertoni i Girolamo Troppa⁸⁸. Byli to malarze bez talentu, naśladowujący, jak widać z tych fresków, styl Pietra da Cortona.

Bezsprzecznie najwięcej zajmującą kompozycją jest Wniebowzięcie ś. Marty w medaljonie środkowym. Na złotym tle nieba unosi się w górę izolowana postać świętej. Jeden tylko aniołek tuli się do jej ramienia, podczas gdy w dole spoczywają na obłokach putti i geniusze — aniołowie bez skrzydeł. Kompozycja niewątpliwie świadczy o znajomości Assunty Tycjana. Potężna postać Assunty jednak mocno stoi obydwoma nogami na obłoku, który ją niesie ku niebu. W przeciwieństwie do posągowości tej postaci ś. Marta przecina cały obraz ukośnie. Unosząc się w powietrzu rozwiera djagonalnie ręce, głowę w bok przegina, a wicher, który całą postać zdaje się owiewać, układa jej szaty w bogate draperje, niezależnie już od ruchów jej ciała. Tu niema wątpliwości, że wpływ dzieł Bernini'ego (Longinus) zaczyna silnie oddziaływać na Gaulli'ego. Aniołowie na tym obrazie, w ukształtowaniu ciał młodzieńczych i w swych ruchach skomplikowanych przypominają Correggia⁸⁹. W tym czasie był Gaulli w Parmie, by poznać dzieła Correggia, od tej chwili ogromne wrażenie, jakie z nich odniósł, odzwierciadla się mniej lub silniej w jego twórczości. Wpływ Rubensa i tutaj się objawił, np. w obu tłustych aniołkach pod samą postacią ś. Marty.

Freski w S. Marta, w swojej wysokiej jakości artystycznej wykazują razem pewne niedociągnięcia stylu. Nie przeprowadził np. Gaulli jednolicie skrótów, tak że aniołowie są widziani z niższego punktu niż sama ś. Marta, przedstawiona bez skrótów, jak na *quadro riportato*.

Koloryt też zasadniczo się zmienił w stosunku do dzieł dawniejszych, znikły bowiem tony srebrzyste fresków w S. Agnese, znikły też wpływy weneckie, lecz tak samo jak pod względem formalnym, tak i kolorystycznie brak jednolitego przeprowadzenia. Odnosi się wrażenie, że Bacciccio w tych freskach walczy o zdobycie tego, co niedługo potem stało się jego rozwiniętym już i dojrzałym stylem malarskim. Koloryt małych fresków, otaczających medaljon środkowy, ma jeszcze tony szarawe, wzięte z Dominichina, podczas gdy na „Wniebowzięciu ś. Marty“ widzimy po raz pierwszy tonacje jasno złotawe, jak później w kościele w Gesù, tylko kolor tu nie jest nigdzie światłem przesiąknięty, postacie nie są nigdzie jeszcze światłem i cieniem modelowane, jak w Gesù. Te wszystkie niedoskonałości tłómaczą jasno, dlaczego Oliva uważał — jak to wynika z kontraktu — za wskazane zastrzec się na wypadek, gdyby praca Gaulli'ego nie odpowiadała wymaganiom⁹⁰.

Lecz ostrożność O. Generała była zbyt dużą, Gaulli nie tylko okazał się godnym jego zaufania, ale jeszcze w ciągu pracy w Gesù dalej się doskonalił, jak to słusznie pisał do księcia Parmy O. Oliva⁹¹.

Już fresk w kopule wykazuje zalety artystyczne o wiele wyższe od wszystkiego, co dotychczas stworzył Gaulli. Poraz pierwszy fresk taki nie jest traktowany jako kompozycja o koncentrycznych kręgach figur, jak wszystkie freski w kopułach od czasów Lanfranca. Z pełną swobodą dojrzałego mistrza, Gaulli tworzy na głównym miejscu trójkątną grupę centralną. Niżej trochę, po obu bokach grupuje świętych, jakoby dwa skrzydła tego ośrodka, a wyżej z pozorną tylko nieregularnością, układa grupy grających aniołów. Jeszcze wyżej, wokół latarni, zamiast wieńca puttów, jak w obrazach Pietra da Cortona, tworzy pojedyncze grupy aniołów.

Kopuła kościoła Gesù, zwracała dotąd dość rzadko uwagę krytyków z powodu swego niedobrego stanu zachowania, jeden Pevsner⁹² wogóle o niej wspomina. A jednak zasada kompozycji swobodnej, przy żywej grze światła i cieni, miała silny wpływ na włoskie i poza-włoskie kopuły XVIII wieku.

W grupach na żagielkach występuje bardziej jeszcze możliwość indywidualnego rozwiązania problemów kompozycyjnych i kolorystycznych, pomimo że widnieje w nich wyraźnie wpływ Correggia. Stosunek bowiem grupy malowanej do architektury pendentywu w Gesù przypomina najwyraźniej Correggia w San Giovanni. U Correggia również kłęby puszystych obłoków, na których spoczywają figury, znajdują się jakoby przed architekturą, a dolną część trójkątu w ten sam sposób zaludniają putti. Widać, jak Gaulli w porównaniu z freskami w S. Marta oddala się od form Dominichina i jego matowego kolorytu. Budowa grup komplikuje się przytem coraz bardziej. Najpierw musiała powstać grupa Ojców Kościoła, gdyż jest komponowana w sposób najbardziej prymitywny. Cztery postacie siedzą obok siebie, dwie wyżej, dwie trochę niżej, podczas gdy w grupie Ewangelistów już jedna z postaci, ś. Jan, dominuje a ś. Mateusz z aniołem tworzą dolną część tej grupy. Tu uderza wybitne podobieństwo typu anioła do typów Correggia. Złotowłosy, kędzierzawy, uśmiechnięty anioł o dużych oczach i delikatnych rysach, który odtąd nieraz się jeszcze zjawi na obrazach Gaulli'ego (il. 10—11) pochodzi z Parmy, a w Rzymie, przywykłym do heroicznych aniołów Pietra da Cortona, był nowością. Cała grupa jest znacznie bardziej zwarta i mocniej skonstruowana, niż na rysunku, jak to już wspominaliśmy. Grupa proroków powstała niewątpliwie jeszcze później, gdyż jest jeszcze bardziej skomplikowana, niż poprzednia; na końcu zapewne, jako najwyżej rozwiniętą, stworzył Gaulli grupę patriarchów, z ogromnym, atletycznym w niej torsem, od widza odwróconym, w dole żagielka.

W pendentywach uderza zasadnicza różnica stylu w zestawieniu z freskami o tej samej funkcji dekoracyjnej w S. Agnese. W porównaniu do lekkości form i zarazem do płytkości kompozycji w S. Agnese, freski w Gesù uderzają swą monumentalnością i głębią kompozycyjną. Koloryt również jest zupełnie odmienny. Szarawe i srebrzyste tony znikły zupełnie, a na ich

miejsce wystąpiły intensywne, nigdy w malarstwie freskowym nie widziane kolory lokalne, przypominające miejscami kolory olejne, miejscami pastel. Fresk w kopule jest tak zniszczony, że trudno byłoby dzisiaj wydać sąd o jego barwności, lecz mimo to, bogactwo i intensywność koloru na żagielkach robi do dziś dnia jedyne w swoim rodzaju wrażenie.

O wiele bardziej nowym i odrębnym od dzieł tu omówionych, jest oczywiście fresk na sklepieniu. Problem barwy ma tu wprost funkcję kompozycyjną. To samo bogactwo barw, co na żagielkach kopuły, posiadają zewnętrzne grupy fresku głównego. Szczególnie w tych częściach grup błogosławionych, które wychodzą poza ramy obrazu, uderza siła kolorów lokalnych. Im bliżej ku symbolowi Chrystusowemu, tem jaśniejsze są kolory, tem bardziej złotem przesiąknięte, aż wreszcie same litery toną już w złotym świetle. W przeciwieństwie do całej części głównej, grupa potępionych jest malowana w kolorach brunatno-szarych, cienie są miejscami prawie czarne. Tą niewidzianą dotąd gradacją i kontrastem światła i cieni, kolorów lokalnych i złotawej jasności osiąga Gaulli wrażenie niezmiernej odległości, w której znajdują się litery symboliczne. Correggio też wzrastającą intensywnością światła dążył do pokrewnych celów, lecz samej skali barw nie zmienił ani podobnej intensywności światła nie osiągnął. Pozatem, komponując swoje wielkie freski w kopułach (przedewszystkiem mam tu na myśli kopułę katedry parmeńskiej), nie mógł wywołać wrażenia takiej odległości przy kompozycji koncentrycznej. Pole podłużne daje Gaulli'emu z góry inne zupełnie możliwości.

Bacciccio, malując ten obraz, to dzieło najsławniejsze, jakie w życiu stworzył, nie wyparł się wrażeń młodości. Rozwinął w kierunku dekoratywności iluzjonistycznej kompozycję, którą widział niegdyś w kościele S. Ambrogio w Genui. Tam nad ołtarzem do dziś dnia wisi Obrzezanie Rubensa. Kompozycja jest symetryczna, surowa, klasyczna, jak wszystkie, które Rubens stworzył w czasie swego pobytu we Włoszech. Półkole mężczyzn z prawej i kobiet z lewej strony, otacza dziecko leżące w samym środku obrazu w pełnym świetle, w blasku promieni padających z góry. Promienie idą od Imienia Bożego, którego hebrajskie litery tworzą środek górnej kompozycji, odpowiednik do postaci dziecka w dole. Litery otacza krąg rozmodlonych aniołów. Kompozycja była niewątpliwie, pomimo wszystkich zasadniczych różnic pierwowzorem dla Gaulli'ego, zawierającym w zarodku elementy kompozycyjne fresku „Gloria del Nome“. Już tutaj aniołowie tworzą krąg wokoło Imienia Bożego, a promienie od niego bijące, poprzez aureolę aniołów, padają na postacie ludzkie, ugrupowane na dole w półkolu.

Na fresku głównym w kościele Gesù inna jeszcze grupa żywo przypomina Rubensa. Pierwowzór owych spadających i strąconych siłą promieni demonów odnajdujemy na jego t. zw. Małym Sądzie Ostatecznym w Monachjum. Sztych Suyderhofa z tego obrazu (il. 42), pochodzący z roku 1642,

który Gaulli mógł znać doskonale, był bardzo rozpowszechniony, jak wszystkie prawie sztychy wedle obrazów Rubensa. Pozatem przypuszczać należy, że Jezuici rzymscy posiadali sztychy z obrazów największego artysty, jaki kiedykolwiek tworzył dla Towarzystwa. Gaulli więc najprawdopodobniej znał tę kompozycję dobrze. Sposób, w jaki przekomponował dzieło Rubensa i wcielał do tak odmiennej całości, jest znamieny. Już Rubens malował swój obraz, mając w pamięci, że przed nim Michał Anioł w Sądzie Ostatecznym stworzył grupę spadających nagich ciał. Lecz podczas gdy u Michała Anioła każda postać, każdy z tych tytanicznych aktów, istnieje sam dla siebie, a grupy składają się z pojedynczych postaci względnie z walczących par (t. j. anioła z potępieńcem), Rubens tworzy kaskadę ciał, których już nikt ani nie rozpozna, ani doraźnie nie zliczy. Ciała Rubensa, to nie akty o cyklopowej budowie, tylko ciała zmysłowo pojęte, w części zwyrodniałe przez grzech. Tu żywotność flamandzka tak bliska naturze, jasno się wyraża. Gaulli do innych dąży celów. I jemu chodziło o przedstawienie wielkiej ilości spadających ciał, ale potrzeby dekoracyjne z jednej strony i sam fakt, że był Włochem z drugiej, sprawiły, że uniknął właśnie tego, co jest najbardziej znamieniem u Rubensa, t. j. przedstawienia ciał żywych, których często otyła cielesność jest wyrazem i grzechu i życia zarazem.

Od takiej koncepcji dalekim był dekorator kościoła Gesù, gdy złote stiuki sklepienia pokrywał spadającymi ciałami bezkrwistych potępieńców. I na nich grzech wycisnął swe piętno, lecz Włoch dał temu wyraz swoisty, malując ciała niezmiernie wychudzone, brzydkie. Zarazem działał na niego Sąd Ostateczny kaplicy Sykstyńskiej, lecz z tego dzieła mógł Gaulli wziąć tylko niektóre ruchy ciał i muskulaturę, którą schematyzował. W całości ujęcia grupy i w narzuceniu funkcji kontrastowania z górną częścią kompozycji element dekoratywności gra główną rolę, i właśnie to oddziela ją zasadniczo od obu wymienionych pierwowzorów.

Fresk nad prezbiterjum, przez brak patosu w samej treści, różni się od innych fresków w Gesù. Owa lekkość i swoboda w kompozycji, zapowiadająca się już w freskach w S. Agnese, widnieje tutaj w stopniu stylistycznie bardziej rozwiniętym, bardziej już wskazującym na kierunek przyszłości, rokoko, gdy malarstwo monumentalne stanie się jeszcze bardziej dekoracyjnym.

Fresk w apsydzie bywa zwykle uważany za dzieło najsłabsze z całego cyklu, na tem wrażeniu opiera też Perotti twierdzenie, że jest ostatnim z rzędu⁹³. Sąd ten ujemny pochodzi w znacznej części z bardzo złego stanu zachowania całego fresku, niemniej i kolorytu. Fresk w kopule skutkiem uszkodzenia dachu, zdaje się, jest w wielu miejscach popękany, kolory też są słabsze, jak na żagielkach. To samo powiedzieć można o Adoracji Baranka, podczas gdy szkic do tego fresku stoi na wysokim poziomie i stylistycznym i kolorystycznym.

Ostatni fresk, ś. Ignacego, wystarczy porównać z „Wniebowzięciem ś. Marty“, aby zrozumieć drogę rozwoju Gaulli'ego. Treść jest zupełnie podobna, lecz forma zmieniła się zasadniczo. Wszystkie postacie fresku ś. Ignacego są przedstawione w silnym skrócie, bez tego byłby niemożliwy ten niewidziany dotąd ruch i pęd w górę. Anioły, otaczający postać główną, są grupowane z zupełną swobodą i pewnością artystyczną, która kontrastuje z krępującą symetrią i naśladownictwem Tycjana i Correggia na fresku ś. Marty. Bacciccio już nigdy później nie osiągnął takiego poziomu w rozwiązaniu problemów stylu i kolorytu, jak w tym obrazie. Fresk ś. Ignacego zawiera też w treści, przy patosie *seicenta* już pierwiastki, które z Gaulli'ego czerpało *settecento* (il. 9 i 9 a).

Ta sama co w freskach odrębność w stosunku do kanonów klasycznych cechuje rzeźby stiukowe, które w Gesù grają rolę o wiele większą, niż na dekoracjach dawniejszych. Nie są one tak podporządkowane architekturze, nie stanowią jej części, ona jest dla nich tłem, podobnie jak dla fresków. Titi⁹⁴ podaje szereg nazwisk wykonawców tych rzeźb. Są to uczniowie Bernini'ego, którzy z wyjątkiem może Raggi'ego⁹⁵, nie posiadają wybitniejszej indywidualności artystycznej. Lecz i Raggi należał do satellitów Bernini'ego, a gdyby Titi nie podał, że poza Raggim nad posągami w nawie pracował jeszcze Leonardo Reti⁹⁶ i Monsù Giovanni⁹⁷, niktby nie mógł stwierdzić (o ile z dołu sądzić można), ile rąk pracowało nad tą serją posągów. Titi też donosi, że płaskorzeźby w kaplicy ś. Ignacego wykonał Reti, posągi w bębnie Reti i Naldini⁹⁸. Z tych najsłabszym był, zdaje się Naldini, którego „Justitia“ składa dowód, że się nawet nie potrafił trzymać rysunku projektodawcy. Lecz problem rozpoznania wykonawców tych rzeźb jest tutaj drugorzędny, wiemy, że Gaulli je projektował, i że ich rzeźbiarze wyszli wszyscy ze szkoły Bernini'ego.

Streszczając wyniki analizy, powiedzieć można, że Gaulli, opierając się na zdobyczach artystycznych Włoch północnych, przede wszystkim Correggia, stworzył w Rzymie pierwsze wielkie dzieło iluzjonizmu figuralnego w baroku. W świadomym przeciwieństwie do współczesnych prądów, panujących w Rzymie, rozwija Gaulli system dekoracji monumentalnej, swoisty, oparty po części na zasadach artystycznych Bernini'ego,

Powstaje jeszcze jedno pytanie, o ile należy przyznać Gaulli'emu oryginalność artystyczną, przy tak silnych wpływach Bernini'ego, Rubensa, Correggia i innych artystów wielkiej przeszłości?

W epokach, następujących po długim już rozwoju artystycznym danej kultury, przeszłość zostawia swe ślady na wielkich nawet dziełach sztuki, i potomność to w nich krytykuje. Nawiązywanie do form już poprzednio znalezionych, cechuje cały wiek siedemnasty. Nietrudno znaleźć pierwowzory kompozycji Rubensa, już to w sztuce rzymskiej, już to u Michała Anioła, naj-

częściej u Tycjana i u wielu innych. Lecz Rubens, biorąc zewsząd to, czego dla rozwoju swej sztuki potrzebował, wszystko z właściwą sobie siłą twórczą w styl własny przetapiał⁹⁹. To samo czynili równocześnie słabsi od niego talentem Bolończycy, Carracciowie i Reni, u nich eklektyzm był jedną z podstaw programu. Do pewnego stopnia cały barok włoski, nie wyłączając i samego Bernini'ego, uważał renesans za zasób form już znalezionych, z którego dla nowych celów monumentalno-dekoracyjnych czerpać należało. Dlatego artystę barokowego nie należy mierzyć miarą nowoczesnych pojęć o oryginalności, która wówczas wcale nie polegała na tem, aby niedopuszczalnym było użycie form już znalezionych, tylko chodziło o tworzenie nowej syntezy, nowej całości.

Dzieło Gaulli'ego jest nietylko nową syntezą, nową całością dekoracyjną, ale i styl malarski jest nowy, i koloryt własny.

IV. TREŚĆ

Program fresków w Gesù (ikonografia)

Kościół macierzysty Towarzystwa Jezusowego został poświęcony samemu Jezusowi¹⁰⁰, którego imię nosiło Towarzystwo. Ś. Ignacy wywalczył je z trudem dla swego Zakonu, wreszcie je zdobył, jako chlubę największą, „jako sztandar Najwyższego Wodza“¹⁰¹ dla swych żołnierzy.

Gdy kościół został poświęcony Jezusowi, było jasne, że freski musiały mieć za temat główny osobę Jezusa. W kościele ś. Andrzeja, Dominichino stworzył cykl fresków z życia apostoła, w Gesù zaś nie powstał cykl epicki, przedstawiający np. najważniejsze wypadki z życia Zbawiciela na ziemi, treść tego cyklu jest odmienna zupełnie. Przedstawił Gaulli cztery główne momenty o charakterze symbolicznym, a to na sklepieniu triumf imienia Jezusowego, w kopule gloryfikację wstawiennictwa Jezusa i Marji, w apsydzie gloryfikację Ofiary Baranka na końcu czasów, w nawie poprzecznej apoteozę założyciela Zakonu (według projektu apoteozę obu wielkich Świętych Zakonu).

Uderza w tym programie treść symboliczna, niezwiązana ze zdarzeniami ziemskimi. Tę treść należy zkolei poddać analizie ikonograficznej.

Triumf Imienia Jezusowego nie jest tu przedstawiony po raz pierwszy. W Eskurialu wisi obraz El Greca, znany jako „Sen Filipa II“ (il. 43). Obraz nie przedstawia nic innego, jak tylko ilustrację tych samych słów Pawłowych w liście do Filipensów, co fresk na sklepieniu kościoła Gesù. Najróżniejsze, często nieco zadziwiające¹⁰² interpretacje tego obrazu stają się niepotrzebne, wobec faktu, że widać na nim najwyraźniej jak „caelestes, terrestres et inferni“ klęczą tu w adoracji przed imieniem Jezusowem. Heroicznemu okresowi kontrreformacji ten temat był więc znany. Nasuwa się myśl, że to Jezuici go podali Królowi Katolickiemu, który obraz u El Greca zamówił. Litera IHS były wtedy już znany ogólnie symbolem Towarzystwa, sam ś. Ignacy posługiwał się pieczęcią, na której tenże hierogram był wyryty¹⁰³. Porównując oba dzieła, widzimy zasadnicze zmiany, które w ciągu prawie stu lat zaszły w ujęciu tego samego tematu. Zmiany samego schematu ikono-

graficznego są znamienne. Greco w niebie przedstawia tylko aniołów, a na ziemi klęczą zastępy mężów, przedstawicieli wszystkich stanów. Gaulli zamiast tego pokazuje nam tych reprezentantów wśród błogosławionych, a wśród nich widzimy chór niewiast, co się zgadza z ważną rolą kobiety w hagiografii XVII wieku. U Gaulli'ego wyraża się nawet w szczegółach duch epoki nowej. Wspominaliśmy, że na pierwszym miejscu klęczą trzej królowie, mędrcy ze wschodu. Niema ich u Greca, gdzie wogóle brak bliżej oznaczonych osobistości. Zamawiający freski w Gesù O. General Oliva jeszcze za życia wydał swe kazania, z których widać, jak wielką rolę w ówczesnym pojęciu grali ci, którzy pierwsi złożyli hołd w Betleem¹⁰⁴.

Większa jeszcze różnica dzieli oba sposoby przedstawienia piekieł, hołdujących Imieniowi Jezusowemu. U Greca otwiera się znana jeszcze z obrazów Bosch'a paszcza piekielna, a w niej widać niezliczonych nieszczęśliwców, którzy zasłaniając oczy, padają na kolana. Widz z tej części obrazu odnosi wrażenie przejmująco tragiczne, dantejskie. U Gaulli'ego tymczasem scena piekielna jest malowana z takim wirtuozowstwem, że jej treść mniej nas przejmuje. Uwagę przyciąga pozatem wielka ilość alegoryj, wymagających komentarza. Samo ujęcie jest też o tyle innym, że u Greca ta rzesza bezimiennych skazańców znajduje się w piekle, w samym przybytku ich bezgranicznej niedoli, podczas gdy Gaulli przeciwstawia ich upadek wspaniałości niebios. Mimowoli ma się wrażenie, że w tej gloryfikacji potępieńcy grają rolę pokonanych wrogów, którzy w pochodach triumfatorów szli za wodzem jako widomy znak wielkości zwycięstwa.

Fresk Gaulli'ego oddawna nosi nazwę „Il Trionfo del Nome di Gesù”. Moment triumfu też gra rolę dominującą w tym panegiryku malowanym. Zastępy niebieskie w barwach świetlistych, piekielne w cieniach potępienia, wreszcie Kościół Walczący w długim szeregu posągów stiukowych, misje Jezuskie, a więc świat cały hołd tu składają. Posiadamy odpowiednik literacki do tego dzieła. Ku uczczeniu stułetniej rocznicy założenia Towarzystwa Prowincja flamandzko-belgijska wydała wielkie dzieło, księgę pamiątkową p. t. „Imago Primi Saeculi Societatis Iesu”¹⁰⁵. Jest to wspaniały panegiryk na stułetnią działalność Zakonu Jezuitów. Przedmowa powiada „Lumen quod hic ostendit, sidus quod proponit (scil. Societas) orbi terrarum Dominus Iesus est. Hunc quia Societas gerit in oculis, quia gestat in pectore, quia repraesentat in nomine, non se ostendat illa, quantumcumque conspicua, sed Iesum suum... supra humana se erigens, suoque Iesu, velut soli exposita i t. d.”. Dzieło składa się z sześciu ksiąg. W ich tytułach i treści przeprowadzają autorowie porównanie początków rozwoju prześladowań i zwycięstw Towarzystwa z urodzeniem, rośnięciem, męką i zmartwychwstaniem Chrystusa. Ten prawdziwie siedemnastowieczny sposób ujęcia jest, jak to już mówiliśmy, dokładnym odpowiednikiem treści i ujęcia dekoracji nawy kościoła Gesù.

Oba te dzieła, artystyczne i literackie, to jedna i ta sama szumna *gratiarum actio* za bezmiar łask okazanych Towarzystwu. Z fresku, tak jak i z księgi, przemawia ten sam ton radości i zwycięstwa. „Quis omnium tam potens sui, ut erumpentem laetitia vocem valeat continere? ...Extet igitur grati animi monumentum, quod *nati pro patribus filii* auctori Deo posuere — monumentum aere perennius...”¹⁰⁶.

Freski kopuły. Jakby cztery filary podtrzymujące chrześcijańską wiarę, tak freski na czterech pendentywach, na których spoczywa kopuła, przedstawiają patriarchów, proroków, ewangelistów i ojców Kościoła. Na każdym z fresków jedna z postaci robi ruch ręką, wskazując w górę do kopuły. Tam zgromadzeni adorują w wieczności Boga, u którego za ludzkość wstawia się Chrystus i Matka Boska. O ś. Ignacym donosi nam jego biograf Ribadeneira¹⁰⁷, że miał specjalne nabożeństwo dla wstawiennictwa Jezusa. „Iesum Mediatorem” też miał przedstawiać fresk według pierwszych projektów, gdyż temat zwany „Sangue di Cristo” nie jest niczem innym, jak właśnie tą sceną¹⁰⁸. Dlaczego nastąpiła zmiana w programie, nie wiemy. Może zadecydowały o tem względy praktyczne. Zdaleka, z dołu, skomplikowane przedstawienie Chrystusa broczącego krwią, mogło się wydawać niejasnem. Trudny do zrozumienia, ściśle mistyczny temat mógł nie podobać się Jezuitom dla świątyni. Tam przedewszystkiem chodziło przecież o zbudowanie mas wiernych¹⁰⁹. Naogół Towarzystwo Jezusowe raczej unikało dziedziny mistyki, a Bernini dla przedstawienia tego tematu wybrał nie monumentalną, tylko bardziej prywatną formę sztychu¹¹⁰. Dla kopuły Gesù, bezsprzecznie bardziej się nadawała „Duplex intercessio”, połączona tutaj ze spotykanym zwykle w kopułach przedstawieniem raj. Jak bliską jednak pozostała pomimo wszystko łączność między tem dziełem, a zakresem tematów, tyjących się Krwi Pańskiej, tego dowodem są postacie Adama i Ewy, klęczące tuż przy Chrystusie. Mâle¹¹¹ wykazuje, jak to w piętnastym wieku, na przedstawieniach zwanych „Fons vitae”, gdzie Krew Chrystusowa spływa do rodzaju sadzawki, dla obmycia ludzkości z grzechów, widzimy zawsze Adama i Ewę na pierwszym miejscu. Obecność ich symbolizuje zmywanie grzechu pierworodnego przez Ofiarę Chrystusa. Oto w kopule Bacciccia pierwsi rodzice klęczą przy samym krzyżu, grupa ma w tem miejscu to samo znaczenie, co na kompozycjach piętnastego wieku, przytoczonych przez Mâle’a.

Ikograficzną nowość stanowi na tym fresku połączenie tematu podwójnego wstawiennictwa z przedstawieniem szczęśliwości wieczystej. Nie może nikogo zadziwić, że w tym raj. ś. Ignacy i ś. Franciszek Ksawery zajmują miejsca naczelne, oryginalną jest tylko myśl umieszczenia tych dwóch wielkich świętych na fresku dokładnie ponad ich ołtarzami, stojącymi w dole w kościele. Jest to jakby dążenie do stworzenia cyklu, idącego od ziemi do nieba. Gdy chodzi o ś. Ignacego, tendencja owa ujawnia się jeszcze wy-

rażniej; ś. Franciszek Ksawery nie leży pod ołtarzem, ani nie jest przedstawiony na sklepieniu transeptu, gdzie Carlone wyobraził ś. Trójcę. Zwłoki ś. Ignacego zaś leżą w trumnie pod ołtarzem, a nad nimi we wnęce stoi jego posąg¹¹². Patetyczny ruch całej postaci w kierunku nieba wywołuje wrażenie, jakby się miała wznieść lada chwilę ponad ziemię. Fresk nad ołtarzem pokazuje świętego w chwili, gdy mu się otwierają niebiosa, a w kopule widzimy go już w obliczu ś. Trójcy. Dla podkreślenia związku tych momentów fundator ma na posągu i na obu freskach, jak to już wspominaliśmy, ten sam brokatowy ornat, biały ze złotem.

Podobny związek między górną a dolną częścią kościoła istnieje między freskiem nad prezbiterjum a obrazem na ołtarzu, o czym już była mowa. W wielu kościołach jezuickich znajduje się na głównym ołtarzu obraz przedstawiający Obrzezanie Chrystusa. Mâle¹¹³ wykazał, że ma to swój powód w tem, że Jezuiaci święcili od początku swego istnienia jako wielkie święto Zakonu, dzień Obrzezania i nadania Jezusowi Imienia. Znajdujący się dziś w zakrystji kościoła dawny obraz z głównego ołtarza przedstawiał Obrzezanie, tak samo jak dzisiejszy, pochodzący z wieku XIX-go. Mâle przytacza tu bardzo zajmujący szczegół, że Bossuet, który u Jezuitów wygłosił w r. 1687 kazanie o Obrzezaniu, zakończył je pochwalną mową na cześć Towarzystwa. Mâle dalej przytacza odpowiednie ustępy z „Imago Primi Saeculi“ i podkreśla związek między obrazem Obrzezania i wielkim freskiem na sklepieniu nawy. Związek zaś najbliższy istnieje między tym obrazem a małym freskiem ponad nim, który jest tylko jakoby akompaniamentem dla obrazu. Całą treścią fresku jest anielskie Hosanna, wyrażone w słowach Ewangelji, wypisanych na wstędze, a odnoszących się do Obrzezania.

Fresk w apsydzie. Takim samem zakończeniem, jakim jest dla kościoła apsyda, gdzie się wszystkie linje architektoniczne zbiegają, stała się dla cyklu fresków w Gesù „Adoracja Baranka“. Eschatologiczna treść tego obrazu zawiera w sobie momenty bardzo podobne do treści „Sangue di Cristo“ lub „Duplex intercessio“, tylko przedstawia nie akt przebłagania, lecz jakby zakończenie, wieczystą gloryfikację dokonanej ofiary. Znamionem jest, że na tym fresku nie przedstawił Gaulli całej skomplikowanej i nie łatwo zrozumiałej symboliki tekstu, przedstawionej często w sztuce dawniejszej, np. zwierząt apokaliptycznych. Ograniczono się do prostego przedstawienia wiecznego dziękczynienia za spełnioną Ofiarę Baranka. Jako „gratiarum actio“ temat apsydy łączy się z tematem fresku na sklepieniu nawy. Tu jednak nad samym ołtarzem dziękczynienie w formie modłów nabiera specjalnego znaczenia: „Viginti quatuor seniores ceciderunt coram Agno, habentes singuli citharas, et phialas aureas plenas odoramentorum, quae sunt orationes sanctorum et cantabant canticum novum dicentes... redemisti nos Deo in sanguine Tuo, ex omni tribu et lingua, et populo et natione, et

fecisti nos Deo nostro regnum et sacerdotes, et regnabimus super terram (Apoc. 5, 8—10).

Na widok grup niewieścich z palmami pod samym tronem w dali przypomina się odrzucony projekt malowań dla kopuły. Mimowoli nasuwa się myśl, że część treści projektu przeszła w ten fresk: „Hi, qui amicti sunt, stolis albis, qui sunt? ...Hi sunt qui venerunt de tribulatione magna et lavaverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine Agni, ideo sunt ante thronum Dei, et serviunt ei die ac nocte in templo eius (Tamże 7, 13—15).

Taka adoracja Baranka jest zakończeniem i zarazem najwyższym wyrazem treści całego cyklu, którą można nazwać dziękczynną gloryfikacją Tego, któremu kościół jest poświęcony. O ile fresk na sklepieniu przedstawia hymn dziękczynny niebios i ziemi za bezmiar otrzymanych łask, specjalnie za te, któremi zostało obdarzone Towarzystwo Jezusowe, to fresk w apsydzie przedstawia takie samo Hosanna, tylko sens jego jest szerszy o wiele, *sub specie aeterni* pojęty, gdzie niema już doczesności ziemskiej.

Rzym od czasów mozaik greckich w S. Prassede i fresków w nawie poprzecznej bazyliki Sta Maria Maggiore nie widział monumentalnego przedstawienia Adoracji Baranka. W kazaniach O. Olivy symbol Baranka gra wielką rolę: „Felices innocentes, qui Agnum non tam sequuntur ad funus, quam praecedunt. Sed innocentibus beatiores quoque Religiosi sunt. Agnum siquidem cum illi sequuntur ad pasqua in triumpho, hi ad crucem consequuntur in acie“¹¹⁴ i t. d. Dedykacja pierwszego tomu kazań poświęconych papieżowi Aleksandrowi VII zaczyna się od słów: „Il volume delle Divine Scritture, che in cielo sta nella man destra del Padre Eterno, fu indi preso dall' Agnello svenato, per disigillarlo á Popoli con la potenza de'suoi chiodi, e per rischiararlo a' Prelati, con gli splendori del suo sangue“¹¹⁵.

Stwierdziwszy tyle podobieństw między pismami współczesnymi Jezuitów a programem fresków w Gesù, — a nie ulega wątpliwości, że takich analogij dałoby się zestawić znacznie więcej — szukamy odpowiedzi na pytanie: od kogo pochodzi ten program? Nie wymyślił go oczywiście ani Gaulli, ani nawet Bernini. Czyż list Olivy do Ranuccia Farnese¹¹⁶ nie jest dowodem, że o treści decydowali wyłącznie Jezuici? Generał prosi księcia Parmy nawet o wybór malarza i sugeruje tylko Gaulli'ego, ani słowem jednak nie wspomina o tem, co fresk ma przedstawiać. Ma się wrażenie, że tej jednej kwestji nie poddawał dyskusji, ani nie pytał nawet o życzenie ofiarodawcy. Ingerencja tegoż byłaby choćby dlatego już trudna do pomyślenia, że — jak to widzimy — wszystkie freski mają między sobą zwartą łączność, a fresk w apsydzie dopiero serję zamyka.

Da Cortona i Ottonelli cytują we wspomnianym traktacie słowa ś. Epi-faniusza (synod 7, act. 6). „Non est imaginum structura pictorum inventio, sed

Ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio: Pictoris enim sola ars est, verum ordinatio sanctorum Patrum“¹¹⁷.

Związki z prądami współczesnego życia duchowego

Mówiliśmy, że sklepienie kościoła Gesù nie było pierwotnie przeznaczone na dekorację freskową. Co mogło więc spowodować O. Olivę do powzięcia decyzji, której wykonanie zmieniło doszczętnie wnętrze tej najważniejszej świątyni Zakonu, a było bądź co bądź połączone z bardzo poważną ofiarą materialną? Można na to odpowiedzieć, że wykończenie dzieła Piotra z Cortony w kościele Oratorjanów wzbudziło u Jezuitów chęć współzawodnictwa. Moment taki mógł grać pewną rolę, nie można go jednak uważać za główny. Raczej powód, dla którego Oratorjanie pokryli swoją Chiesa Nuova dekoracją wspaniałą, mógł być ten sam, co motyw decyzji Olivy. Wymagania, wogóle pojęcie o tem, jakie wrażenie na wchodzącego ma robić wnętrze świątyni, uległy zasadniczej zmianie od czasu powstania kościoła. Barok, ściśle okres rozwiniętego pełnego baroku, miał zgoła inne pojęcia o tem, od tak zwanej kontrreformacji t. zn. od drugiej połowy XVI wieku.

Rozróżniając te dwa pojęcia, baroku i okresu kontrreformacji w sztuce, wchodzimy w dziedzinę, wokoło której toczyła się długa i obszerna dyskusja między dwoma uczonymi niemieckimi Weisbachem a Pevsnerem. Polemika ta ma znaczenie zasadnicze i dla naszego tematu. Zaczęła ją znana książka Weisbacha „Der Barock als Kunst der Gegenreformation“¹¹⁸, wykazująca bliskie związki między sztuką barokową a prądami religijnymi epoki. Weisbach oparł się zresztą na niecytowanej przez siebie książce Weibla¹¹⁹. Książka Weisbacha zawiera szereg bardzo cennych, nie zawsze jednak jasno sformułowanych spostrzeżeń. Ogólnie odnosi się wrażenie, że brak wycucia dla instytucji Kościoła katolickiego, którego istota pozostała autorowi obcą, wypaczył miejscami nieco kierunek tych badań. Pierwiastek patologiczny, hysterji i zmysłowości, nie może być nigdy uważany za dominujący, a po-trydenckie dążenia sztuki kościelnej mają główne swe źródło zupełnie gdzieindziej. Poza tem popełnia Weisbach zasadniczy błąd, który mu wypomina Pevsner¹²⁰, uważa mianowicie kontrreformację w historii za odpowiednik baroku w sztuce. Pevsner wprowadza cezurę między barokiem, który się dla niego zaczyna około r. 1590, dochodząc do rozkwitu mniej więcej r. 1620, a poprzedzającą barok epoką t. zw. manjeryzmu. Nieszczęśliwe to słowo urobione w czasie, gdy gardzono sztuką epoki porenasansowej, tak samo nic nie mówi, jak np. nazwa „Wieki Średnie“. Manjeryzmem nazywamy dziś ogólnie wszystkie prądy sztuki, dzielące renesans od pełnego baroku. Weisbach¹²¹ dowodzi, że manjeryzm jest prądem nawskróś świeckim, podczas gdy Pevsner¹²² uważa sztukę manjeryzmu za sztukę kontrreformacji, a więc za sztukę przesiąkniętą najgłębszą religijnością. Zapomina przytem, że w drugiej połowie XVI w.

najróżniejsze, nie tylko religijne, prądy duchowe nurtowały Europę i że po renesansie sztuka musiała być wyrazicielką owego dualizmu, który od początku XVI w. istniał w naszej kulturze. Problem istoty manjeryzmu, jego ducha, t. j. prądów religijnych i świeckich epoki, nie leży w zakresie tej rozprawy¹²³. Kontrast bardzo silny między tą epoką a pełnym barokiem wyraża się w naszym wypadku odmiennym zupełnie stosunkiem do malarstwa monumentalnego. Epoka heroiczna kontrreformacji w Rzymie posługiwała się wprawdzie w swych dziełach architektonicznych (przedewszystkiem w swej programowej budowie kościelnej il Gesù) pojedynczymi formami klasycznymi. Całość jednak, pomimo wspomnianych związków z zasadami sztuki L. B. Alberti'ego i Palladia, powstała z nowego ducha i z nowych potrzeb. Epoka ta w swej surowości religijnej, z którą harmonizowały klasyczne, poważne formy jej architektury, nie szukała wyrazu swej religijności, ani środka działającego na masy w malarstwie monumentalnym¹²⁴. Riegl słusznie mówi, że przy ówczesnej surowości pojęć stało się naturalnem, że w Rzymie zrodziła się tylko architektura nowa, a rzeźba i malarstwo grają rolę jedynie podrzędną, dekoracyjną. Charakterystycznym przykładem tego stanu jest fakt, że żagielki tegoż kościoła Gesù pokrył freskami dekorator tak mierny, jak Giovanni de'Vecchi¹²⁵. W całym Rzymie bowiem niema fresku, któryby w formie swej był wyrazem takiej religijności w sztuce, jakiej przedstawicielami są np. Tintoretto i El Greco. Bardzo głębokiej, lecz zarazem praktycznej, organizatorskiej religijności kościelnego Rzymu nie byłoby odpowiadało malarstwo, pełne subiektywnego wizjonerstwa i mistycyzmu. To też dzieła malarstwa monumentalnego w Rzymie, pochodzące z epoki manjeryzmu o takiej religijności nie świadczą. Dzieła Vasari'ego, Zuccarich lub cykl w S. Giovanni Decollato świadczą raczej o zaakcentowaniu nowych dążeń formalnych oraz o kontakcie z prądami intelektualistycznymi.

Malarstwo religijne manjeryzmu, daleko więc od Rzymu, wydało dzieło sztuki tej samej treści, co fresk na sklepieniu w Gesù. Mówiliśmy już o różnicach ikonograficznych, dzielących oba te dzieła, różnice w treści duchowej są niemniej pouczające. Oczywiście trudno porównywać obraz sztalugowy, mający wszystkie cechy prywatnego zamówienia z olbrzymim freskiem sklepiennym, ale już sama odmienność zadania wiele mówi. Poza tem u Greca cała kompozycja jest bardzo prosta bez jakiegokolwiek zewnętrznego patosu. To samo można wykazać na pojedynczych postaciach. U Greca klęczą one spokojnie, w oddali tylko ręce ekstatycznie podniesione pozwalają odczuć całą głębię religijnego żaru, lub jakaś skurczona postać wśród potępieńców nadaje całej grupie wyraz beznadziejności i rozpacz.

Barok ma inne zgoła dążenia. U Gaulli'ego niema prawie postaci, której ruch nie byłby wysoce patetyczny i bardzo skomplikowany. Tak samo jak każda postać, tak i całość fresku barokowego jest obliczona na wywołanie

wrażenia, a drogi, którymi sztuka do tego celu zdąża, są często wirtuozowskie. U Greca chodzi o irrealną, irracjonalną wizję, o malarstwo symboliczne, na podobnych, jak w średniowieczu oparte przesłankach. Widz musi współdziałać, uczuciem względnie zrozumieniem wartości metafizycznych wgłębić się w obraz lub rzeźbę. Dlatego dzieła ostatnie Michała Anioła, obrazy Tintoretta czy Greca nie były zrozumiałe dla pokoleń drugiej połowy XIX w. zwróconych ku innym, bardziej materialistycznym celom życia. W baroku natomiast wszystko jest obliczone na wywołanie wrażenia zewnętrznego, nawet efektu, stąd bliski związek z celami i środkami sztuki scenicznej. Rozwój teatru iluzjonistycznego przypada na wiek siedemnasty¹²⁶ właśnie dlatego, że potrzebą epoki było wywołanie silnych wrażeń optycznych względnie ich przyjmowanie. Dlatego też i fresk Gaulli'ego takim aparatem efektów świetlnych i kolorystycznych dąży do wzbudzenia specjalnego rodzaju uczucia religijnego u tych, którzy do świątyni wstępują, oczywiście nie mistycyzmu subiektywnego, tylko szumnego gromadnego uniesienia.

Pozzo, w swej „*Prospectiva pictorum et architectorum*“ podaje dwa szczegółowo narysowane i wielce efektowne projekty, o których pisze, że mogą służyć za projekty dekoracji kościoła Gesù w czasie czterdziestogodzinnego nabożeństwa lub też dla głównego ołtarza, „*quae (scil. ara maxima) nunc est fortasse tenuior*“¹²⁷. Jeżeli więc główny ołtarz Della Porty (il. 2) wydał się ludziom drugiej połowy XVII w. zbyt skromnym, zbyt mało okazałym, jakże mało ozdobnym musiało się wydawać samo wnętrze kościoła Gesù w swej pierwotnej postaci. Ojcu Olivie i jego doradcom, oczywiście i samemu Bernini'emu, klasyczna prostota tego gmachu odpowiadać nie mogła i tu zapewne leży powód tego zamówienia, które miało tak doszczętnie zmienić wnętrze świątyni.

Fakt, że Pozzo podaje swe projekty, proponując je na dekorację w czasie czterdziestogodzinnego nabożeństwa albo na ołtarz główny, sam w sobie jest znamienitym. Z całej zresztą „*Prospectiva pictorum et architectorum*“ przemawia bliski i świadomy epoce związek między sztukami pięknymi a sztuką sceniczną. Tu znów między dekoracją okolicznościową do kościoła a dekoracją teatralną formalnych różnic nie było. W tym wypadku różnica między projektem na ołtarz, a więc architekturą trwałą, a dekoracją okolicznościową¹²⁸, leży jedynie w materiale.

O ile chodzi o cel, o przeznaczenie takich *macchine*, to mogło ono być zarówno i kościelnem i świeckim, kwestja ta jedynie grała rolę w ikonografii rzeźb czy malowideł, umieszczonych na tych improwizowanych architekturach. Różnicy we formach między aparatem, przeznaczonym dla jakiejś uroczystości kościelnej, a łukiem triumfalnym, będącym apoteozą zwycięskiego monarchy, wogóle nie ma. To pomieszanie, zlanie się elementów sztuki religijnej ze świecką, a raczej posługiwanie się temi samymi formami dla obu celów jest znamieniem dla epoki.

W ikonografii religijnej objawia się tendencja panegiryczna w tem, iż np. święty nie jest, jak w średniowieczu, przedstawiony w najważniejszych chwilach swego żywota ziemskiego, w chwilach, w których rzeczywiście lub według legendy, jego postępowanie ujawniło ludziom świętość jego duszy. Najsławniejszym takim życiorysem artystycznym jest wielki cykl ś. Franciszka w Asyżu. Teraz, w baroku, życie świętego na ziemi ustępuje na drugi plan. W Gesù np. w kaplicy ś. Ignacego płaskorzeźby o treści epickiej z życia świętego znajdują się w miejscach mało widzialnych. Przytem i to jest charakterystycznym, że nie są one równorzędne z freskiem wniebowzięcia Loyoli. Podczas gdy fresk wywołuje iluzję rzeczywistości (rzeczywistości nie ziemskiej, tylko niebieskiej), płaskorzeźby znajdują się jakby na innej płaszczyźnie, o podrzędnej funkcji dekoracyjnej. Przedstawiają sceny dziejące się na ziemi, pomimo że element metafizyczny — chodzi tu wyłącznie o wizje i cuda — gra główną rolę, jak zawsze w baroku¹²⁹. W przeciwieństwie do tych płaskorzeźb sam fresk nie przedstawia sceny, należącej do biografii świętego. Sam temat gloryfikacji nie jest zupełnie nowością, wprowadzoną przez barok, tematy podobne znało i średniowiecze. Wystarczy jednak porównać gloryfikację ś. Franciszka na jednym z czterech żagli sklepienia nad ołtarzem dolnej bazyliki w Asyżu z freskiem w Gesù, aby zrozumieć różnicę. „Maestro delle Vele“ wywyższa na tym obrazie siedzącego na tronie wśród ustawionej grupy ś. Franciszka, podczas gdy gloryfikacje barokowe (np. w Gesù lub w S. Ignazio) przedstawiają świętego w chwili, gdy unosi się ku niebu. W średniowieczu artysta osiąga swój cel w sposób dydaktyczny zapomocą szeregu alegoryj, w baroku chodzi o wyrażenie patosu zapomocą nowych środków artystycznych. Ten rodzaj gloryfikacji, ten nowy typ kompozycji monumentalnej, później rozpowszechniony we wszystkich krajach katolickich, pochodzi oczywiście z ikonografii maryjnej. Z przedstawieniem Assunty łączy się najwcześniej gloryfikacja Matki Boskiej.

Później dopiero inni święci poczęli doznawać zaszczytów tego rodzaju. Rubens w Antwerpii, w kościele Jezuitów, stworzył sławną niegdyś dekorację wnętrza. Wielką ilością różnokształtnych obrazów olejnych wypełnił na wewnętrzny sposób ciężkie ramy, wycięte w drewnianym suficie. Ogromne to dzieło spłonęło jeszcze w XVII w., pozostałe zaś szkice¹³⁰, wskazują na to, że w zarodku myśl ta tkwi już w kompozycjach Rubensa.

Apoteoza, wywyższenie ponad ludzi (w greckim znaczeniu tego słowa *ἀποθεωσις*, zrównanie z bóstwem) jest również powszechną w XVII wieku formą hołdowania władcom ziemskim w sztuce i literaturze. Monumentalnym tego przykładem jest fresk Cortony w Palazzo Barberini. Między tego rodzaju gloryfikacją, a rozwojem absolutyzmu w Europie zachodniej i południowej istnieje związek niewątpliwy. Łączność taka, jak i wogóle stosunek sztuki XVII w. do współczesnych prądów duchowych i politycznych, nie są do dziś dnia zba-

dane. Nie może jednak ulegać wątpliwości, że istnieją one tak samo, jak dla XVI wieku. O ile mamy na uwadze sztukę włoską, to zachodzi w tej epoce bardzo zasadnicza trudność. W przeciwieństwie do renesansu Włochy w epoce baroku nie są krajem wyłącznie przodującym w Europie, ani pod względem kulturalnym, ani w polityce. Widownią największych wydarzeń w życiu duchowym nie są Włochy; Shakespeare, Rembrandt i Descartes z innych pochodzili krajów. Prócz tego związku między kulturą Francji, Anglii czy Niderlandów a kulturą Włoch nie są dotąd zbadane, co wysoce utrudnia oświecenie tego problemu. Kultura Włoch XVII w. nie przedstawia się ani tak bogato, ani tak jednolicie i samoistnie jak w XVI wieku. To też nauka włoska z tych właśnie powodów widocznie po dziś dzień odnosi się negatywnie do tej epoki. W dziełach Croce'go wyraża się to nastawienie nawet bardzo jaskrawie¹³¹.

Sztuka kościelna oczywiście rozwijała się w ścisłej zależności od współczesnego papieżstwa, w którego ręku szczególnie od czasu soboru, cała władza, także o ile chodziło o dyrektywy w życiu duchowym, była scentralizowana.

Pevsner¹³² szczegółowo zestawia fakty z życia kościoła XVII w., świadczące o zmianach zaszłych po okresie kontrreformacji, na których można wykazać pewne podobieństwo ze zmianami rozwoju sztuki. Takie zestawienie faktów historycznych z trudnymi często do sformułowania zmianami w stosunku sztuki do problemów religijnych jest zawsze rzeczą bardzo trudną. Gdy zaś chodzi o sztukę epoki tak mało znanej jak barok, próba taka staje się prawie ryzykowną. Jedno jednak dzisiaj już powiedzieć można: Rozwój sztuki kościelnej w okresie od wstąpienia na tron papieski Urbana VIII do śmierci Inocentego XI ma cechy pewnego zlania się elementów świeckich z duchowymi. Dzieje się to we wszystkich dziedzinach życia. W sztuce nowy stan rzeczy objawia się bardzo wyraźnie. To połączenie jednak świata i zaświatów opiera się na odmiennych zasadniczo przesłankach, niż się to działo w renesansie. Nie chodzi tu o powrót do zapatrywań renesansu, po bojowym okresie kontrreformacji, jak to przypuszcza Pevsner. Renesans jest pierwszą w dziejach naszej kultury epoką, w której sprawy ziemskie miały w życiu ludzkości stanowczą przewagę nad metafizycznymi. Przewaga ta była ogólną w umysłach wybitnych, a jednym z licznych objawów tej nowej orientacji było tworzenie się polityki w naszym tego słowa znaczeniu. Polityka w renesansie jest areligijna, często antyreligijna. Otóż, w przeciwieństwie do renesansu, barok jest epoką, gdzie elementy religijne mieszają się z politycznymi. Połączenie to jest cechą charakterystyczną dziejów Kościoła XVII w. Wystarczy wspomnieć o najważniejszym wypadku w dziejach pontyfikatu, w którym powstały freski w Gesù, o wyprawie wiedeńskiej. Idee polityczne nie grały w tej wielkiej sprawie, jak wiadomo, mniejszej roli od samej religijnej idei walki z niewiernymi. Tak samo jak postać Marka d'Aviano stoi w historii tej ostatniej wojny

krzyżowej obok postaci emisariuszy politycznych Króla Chrześcijańskiego, tak w baroku nie można polityki od spraw religijnych odłączyć. Połączenie i spożycie takie widzimy i w innych dziedzinach, przede wszystkim zaś w sztuce. Dualizm, o którym wspominaliśmy, mówiąc o manjeryzmie, rozwijał się dalej, dlatego nasilenie w kierunku zainteresowań dla spraw doczesności nie należy uważać za powrót do renesansu. Trwał on od XV wieku. Renesans był epoką odkryć, nie tylko geograficznych: odkrył bowiem także cały obiektywny świat otaczający człowieka. Nawet w czasie kontrreformacji, gdy po raz ostatni, jak dotąd w naszej kulturze, sprawy religijne grały rolę dominującą, zdobywanie obiektywnego świata i kosmosu postępowało równocześnie (Kopernik, Galilei, w pewnym sensie i Giordano Bruno), a gdy mniej więcej na przełomie wieku XVI a XVII intensywność uczucia religijnego i zainteresowań metafizycznych poczęła znów słabnąć, prąd areligijnej nauki pogłębiał się ciągle i rozszerzał. W odkryciu przyrody Włochy miały udział poważny. Stosunek tego prądu badawczego do sztuki, zmiany poglądów spowodowane zdobyczami w dziedzinie matematyki i nauk przyrodniczych, a odzwierciedlające się w sztuce, nie są dotąd zbadane¹³³.

Wpływ nauk ścisłych objawia się, o ile chodzi o włoskie malarstwo monumentalne, przede wszystkim w olbrzymiej roli, jaką gra perspektywa i to tak samo architektoniczna, jak figuralna. Perspektywa jest zdobyczą XV w., wtedy służyła w malarstwie celom ówczesnym, a raczej była sama sobie celem. Była wyrazem dążeń, pokrewnych omówionym dążeniom uwidocznienia konstrukcji w architekturze, i zarazem służyła do przedstawienia otaczającego nas przedmiotowego świata.

W XVII w., jak to słusznie podniósł Weisbach¹³⁴, malarstwo religijne zużytkowało dla swych celów owe zdobycze. Ale nie dość na tem. Dopiero wiek siedemnasty, odkrywając kosmos, mógł mieć poczucie a raczej świadomość odległości i dążyć do przedstawienia nieskończonej dali, której wieki poprzednie może nawet nie przeczuwały. To dążenie łączyło się z umiejętnością przedstawienia perspektywicznego, tak samo architektury, jak postaci ludzkich w skrótach. Przy rozmiarach i proporcjach właściwych epoce rozwiniętego baroku przybierały te dzieła cechę najwyższej monumentalności.

Treść religijna łączyła się więc z formą, powstała na podstawie badań ściśle naukowych. Działo się to w XVII w., dopiero gdy po manjeryzmie poczęło się rozwijać barokowe malarstwo monumentalne. Podczas gdy w Camera degli Sposi lub jeszcze u braci Albertich w Sala Clementina sklepienie zdaje się nie istnieć, a zamiast niego widzimy niebo-firmament, to u Gaulli'ego widzimy niebo-przybytek szczęśliwości wieczystej. Połączeniem obu jest fresk na sklepieniu w S. Ignazio, gdzie malowidło kontynuuje wzwyż architekturę kościoła, zaludnioną postaciami niebieskimi. Malowana architektura, sięgająca jakby do obłoków, wywołuje wrażenie, że widzimy nad sobą nasz firmament,

ale równocześnie Pozzo pokazuje nam założyciela Towarzystwa Jezusowego w triumfalnym wzlocie ku ś. Trójcy.

Fresku w S. Ignazio w związku z niniejszą pracą omawiać nie możemy. Tyle tylko powiedzieć można, że o ile forma jego zgoła z innego pochodzi źródła, niż forma Gaulli'ego, to treść wyraźnie rozwija się z treści cyklu kościoła Gesù.

Rola, jaką w XVII wieku odgrywa malarstwo monumentalne, jest zgoła odmienna, niż w wiekach poprzednich. Dekoracja kościoła macierzystego Towarzystwa Jezusowego nie ozdabia tylko wnętrza gmachu, lecz wywołuje wrażenie, że widzimy nad sobą przybytek szczęśliwości wieczystej. Wizje te, w przeciwieństwie do mozaik bizantyńskich, nie są przedstawione symbolicznie, w oderwaniu od rzeczywistości, tylko przeciwnie wywołują wrażenie rzeczywistości, zdarzenia realnego, gdzie niema odgraniczeń między światem naszym a zaświatami. Dzieje się to za pomocą środków iluzjonistycznych, zdobytych w ciągu dwuwiekowych badań w dziedzinie nauk przyrodniczych.

Gaulli, oczywiście pod silnym wpływem Bernini'ego i całej tradycji malarzkiej wieków poprzednich, użył tych środków dla spełnienia postulatu, jednego z głównych, stawianych dekoracji barokowej — było nim wywołanie silnego wrażenia wzrokowego. Tym efektem, na którym polega system dekoracji Gesù, jest fikcja, jakoby sklepienie kościoła zostało w tej chwili w kilku miejscach przebite, tak że światło niebieskie wdiera się do wnętrza, i ukazuje nam punkt kulminacyjny życia niebieskiego, i rzesze potępieńców, przedstawione tak, jakgdyby miały nam runąć na głowę. W ten sposób powstaje konflikt między architekturą a malarstwem, a sam fakt konfliktu świadczy, jak dalekiem jest dzieło Gaulli'ego od klasycznego stylu wszystkich dzieł Cortony, i wcześniejszych dekoracji monumentalnych. Zachodzi u Gaulli'ego bardzo bliski związek ze sztuką sceniczną, z teatrem, oraz przede wszystkim z sztuką tworzenia dzieł okolicznościowych, o celach kościelnych i świeckich, t. zw. *apparati* lub *macchine*.

W łączności z tą nową formą, spotykamy się w Gesù z programem ikonograficznym, również zupełnie nowym. Ten program, w przeciwieństwie do średniowiecza, nie jest epicki, tylko gloryfikuje Jezusa, którego Imię jest symbolem Towarzystwa. Sam Założyciel Zakonu ustępuje przytem na drugi plan. Jest to znamienne dla epoki, a specjalnie dla Jezuitów, że instytucja gra rolę ważniejszą od fundatora. Franciszkanie w literaturze i w sztuce starali się wykazać jaknajdalej idące analogje między ś. Franciszkiem a Chrystusem, podczas gdy Jezuici czynią to samo dla instytucji Towarzystwa (jak np. w książce „Imago primi saeculi“). Bazylika ś. Franciszka w Asyżu powstała nad jego grobem, grób jest centrem tego sanctuarium. W Gesù grób fundatora Zakonu nie znajduje się pod głównym ołtarzem, tylko w nawie poprzecznej, a więc w skromnem stosunkowo miejscu, gdzie też Gaulli przedstawił na sklepieniu gloryfikację świętego.

Jezuici zato chcąc uczcić fundatora, zbudowali mu przy Collegio Romano świątynię wspianą, której całe sklepienie pokryto freskiem, apoteozą Loyoli. Program wyraźnie nawiązuje do cyklu w Gesù. Andrea Pozzo, tak jak i Gaulli, pochodził z Włoch północnych¹⁸⁴. Obaj ci malarze-dekoratorzy elementy swej sztuki stamtąd do Rzymu przywieźli, Gaulli: iluzjonizm figuralny Correggia, Pozzo: iluzjonizm architektoniczny kwadraturystów. Podniety artystyczne, oraz zadania monumentalne, które miasto ich obdarzyło, rozwinęły ich tak odmienne od siebie talenty, a dwa główne jezuickie kościoły Rzymu otrzymały dekoracje, które się stały wzorem dla wszystkich krajów katolickich.

Oba programy mają charakter panegiryku, w obu dziełach — a to jest znamienne dla rozwiniętego baroku — elementy religijne i świeckie są nierozdzielnie ze sobą związane. Odnosi się to tak samo do treści, jak i do formy. Wizja zaświata jest przedstawiona zapomocą iluzjonizmu, wyrosłego na podstawie nowej wiedzy o przyrodzie i o kosmosie, używa się do tego środków scenicznych tych samych, co w teatrze świeckim, co więcej, gloryfikację Imienia Jezusowego czy ś. Ignacego przedstawia się w sposób uderzająco podobny do fresków dekoracyjnych o treści czysto świeckiej.

Wielki malarz, który objął spuściznę po Gaullim i Andrei Pozzo, i malarstwo monumentalne dalej rozwinął, to Giovanni Battista Tiepolo. Z końcem dopiero tej epoki, gdy ustaje w sztuce dualizm, a sztuka świecka zaczyna dominować i stawiać sobie za główne zadanie upiększenie otoczenia domowego, kończy się tradycja idąca z jezuickich kościołów Rzymu.

PRZYPISY

¹ Posse Hans, Andrea Sacchi, Ein Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock. Italienische Forschungen hrsg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, Neue Folge I; Leipzig 1925, s. 8 n.

² Najwcześniejszy opis zamieszcza Titi, Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle Chiese di Roma, Palazzi Vaticano, di Monte Cauallo et altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fà per ritrovarle dell'Abbate Filippo Titi ecc. ecc., In Roma 1686, s. 148 n.

Następują jako ważniejsze źródła: Pascoli Lione, Vite de Pittori, Scultori ed Architetti, Roma 1730, t. I s. 194 n.; Soprani-Ratti, Delle vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi, t. II, Genova 1769, s. 74 n. Z nowszej literatury wymieniam: Misciatelli Piero, Il Gesù, Vita d'arte XI, 1913; Perotti Maria, L'opera di G. B. Gaulli in Roma, Arte XIX, 1916. Ten ostatni opis zawiera wiele trafnych spostrzeżeń poza retorycznymi superlatywami.

³ Por. mój komunikat: Un monument artistique de la Contre-Réforme victorieuse. (La fresque principale de l'Église du Gesù à Rome) w „La Pologne au VII Congrès International des Sciences Historiques“, Varsovie 1933. Komunikat należy uważać za rodzaj streszczenia tych części niniejszej pracy, w których mowa o głównym fresku, o jego formie i treści.

⁴ Por. Iconologia del Cav. Cesare Ripa Perugino notabilmente accresciuta... dall'Abbate Cesare Orlandi, t. V, Perugia 1767, s. 174. Simonia (di Lucio Apuleio ragionato da Cesare Ripa): „Una donna Coperta tutta di un velo negro, ma che si vedano le braccia e gambe nude... terrà con la sinistra mano un tempietto... e col braccio destro alto tenga una borsa sospesa in aria...”

⁵ Superbia: „Donna bella ed altera vestita di rosso, nella destra mano tiene un pavone...” (Ripa, Iconologia, Siena 1613, s. 479).

⁶ Avaritia: „Donna pallida e magra tenga una borsa serrata” tamże s. 55.

⁷ Heresia: „Una vecchia estenuata di spaventevole aspetto... hauerà i crini disordinatamente sparsi e irti, il petto scoperto... le mammelle asciutte... terrà con la sinistra mano un libro...” (Ripa, Iconologia, Venezia 1645, s. 255).

⁸ Mâle E., L'Art Religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, s. 157.

⁹ Tacchi-Venturi por. niżej nota 12, oraz B. C. Kreplin w słowniku Thiemego-Beckera XIII (1920) s. 276.

¹⁰ Por. świetną pracę E. Panofsky'ego „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix (Festschrift für Max J. Friedländer), Berlin 1927, s. 293. Omawia wpływ „Speculum Humanae Salvationis”, rozpowszechnienie typu „Duplex intercessio” we Włoszech (Gozzoli, Lippi i t. d.)

¹¹ Zawdzięczam rozwiązanie znaczenia ikonograficznego figur rozmowie z drką A. E. Popp w Rzymie. O. Tacchi-Venturi, historjograf Towarzystwa Jesusowego we Włoszech, uważa tę interpretację za niewątpliwie słuszną.

¹² O. Tacchi-Venturi wyzyskał wyliczone tu trzy źródła historyczne dla swego komunikatu wygłoszonego w Rzymie w „Istituto di Studi Romani” w roku 1933. Pozwolił mi najuprzejmiej na korzystanie z rękopisu, drukującego się w „Atti del III Congresso Internazionale di Studi Romani”.

¹³ Instrum. A. 16 fo. 562 r — 563 v.

¹⁴ Dopisek do kontraktu nie uwzględniony przez O. Tacchi-Venturi'ego.

¹⁵ Diario del Padre Paolo Ottolini fo. 122 (cytuję według Tacchi-Venturi'ego, gdyż nie miałam możliwości korzystania wprost z rękopisu).

¹⁶ Tenże fo. 129.

¹⁷ Sygn. Epp. N. N. 11 Epistolae ad diversos 1673—1681 fo. 221 r (wedle Tacchi-Venturi'ego).

¹⁸ Tamże fo. 211 r. Tekst listu brzmi: „Si è finalmente, per Divina Misericordia disarmato

il voltone di questa chiesa del Giesù da' maggiori di V. A. fabbricato alla Compagnia (con) fama universale di essere un de' primi miracoli di Roma. Si scopriranno quanto prima l'oro e la pittura di esso: a la cui maestà e vaghezza hanno fatto qualche applauso i primi principi secolari ed ecclesiastici di questa corte ritornati più volte a riconoscere su le travi l'invenzione e la vivacità delle figure. Già si armano l'altre parti, che rimangano da colorirsi e da indorarsi, e solo resta il capo di sì famoso tempio, che con titolo specialissimo appartiene alla Casa Serenissima de' fondatori. La corona di tutta l'opera dipende dal lavoro della tribuna. Questa senza espresso comandamento dell'A. V. e senza la splendidezza della sua mano, non può nè armarsi nè finirsi. Io troppo arrossisco dopo un mare di benefici ricevuti, implorare di nuovo ci benefichi: e sia certa l'A. V. da me porgersi le reverenti preghiere che a lei espongono con tal rossore che a me sarebbe totalmente insoffribile, quando non trattarsi con un Duca e della saviezza e della pietà e della magnificenza, quale Iddio l'ha dato a suoi stati e alla nostra religione, nata a' piedi di Paolo III e allevata fra le braccia de' principi e de cardinali Farnesi. Quando poi l'incomparabile generosità del suo religiosissimo animo deliberi d'incoronare l'altare suo maggiore con volere figurata la tribuna io riceverò quel pittore che ella destinerà all'ultimo pregio di sì sontuosa fabbrica. Non oso di suggerire all'A. V. il dipintore che io scelsi e che sempre più nell'operare è divenuto notabilmente maggiore di sè, e per giudizio comune non inferiore a' primi, non perchè non lo credo degno di servirla, ma perchè non so se dall'A. V. sia per gradirsi la servitù di lui. In ciò si come nulla ha fatto desidero fuorchè quanto V. A. o vuole o vorrà, così quando non avesse già ella deliberato o di glorificare altro pennello o non riprovasse quel che fin ora è stato impiegato da me io sarei prontissimo a porgerne quelle ossequiose preghiere che meriterebbe la sublimità di un tanto favore. Certe è che la grandezza della grazia e l'ambizione di servire un sì eroico benefattore necessiterebbe il Gauli a superare se stesso e ad agguagliare con lo studio dell'impresa l'eccessiva altura del padrone, che tanto l'inalza".

¹⁹ Tamże fo. 216 r.

²⁰ Instrum. A. 16. fo. 578 r — 579 r (dokument nieuwzględniony przez O. Tacchi-Venturiego).

²¹ Tamże fo. 575 v.

²² Por. Soprani-Ratti j. w. II s. 94. Carlone pracę tę wykonał wedle projektów Pietra da Cortona. Pascoli op. cit. I s. 8 oraz O. Pollack u Thieme-Beckera VII (1912) s. 486.

²³ Wedle Tacchi-Venturiego dla braku środków.

²⁴ Perotti op. cit. uważa Adorację Baranka za ostatnie z rzędu dzieło Gaulli'ego i na tej kolejności opiera swą analizę stylu.

²⁵ Budde IIIa, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, Düsseldorf 1930. Praca cenna, lecz nieznamość innych zbiorów powoduje miejscami brak krytycznej oceny rysunków.

²⁶ Budde mylnie przypuszcza, że tu mogłoby chodzić o szkic do części fresku w SS. Apostoli z roku 1695. Zob. H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1929, s. 322.

²⁷ Postacie lekko naszkicowane węglem w rogach są tylko powtórzeniem postaci tych aniołów.

²⁸ Brauer-Witkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana IX, Berlin 1931, s. 166 n.

²⁹ Brauer-Witkower j. w. wymieniają mały obraz olejny w Casa Giocondi w Rzymie oraz rysunek w Haarlem, oba przedstawiające „Sanguem di Cristo” których styl przypomina styl Gaulli'ego. Obraz w Casa Giocondi nie był mi dostępny. W żadnym razie nie może on być identycznym z dużym obrazem olejnym Bacciccia według sztychu Bernini'ego, o którym mówi Baldinucci, zob. Filippo Baldinucci Vita de Gio. Lorenzo Bernini mit Übersetzung und Kommentar von Alois Riegl, Wien 1912, s. 229. Rysunek w Haarlem (Taylor-Museum, D 10. H. 385 B. 246) nie posiada właściwości stylistycznych, wspólnych wszystkim rysunkom Gaulli'ego.

³⁰ Postać Boga Ojca powstała pod bezpośrednim wpływem fresku w Sykstyńskiej kaplicy, Brauer-Witkower s. 168.

³¹ Tak komponuje podziwiany przez Gaulli'ego Lanfranco swój Raj w kopule w S. Genaro w Neapolu.

³² Por. Brauer-Witkower, s. 166 oraz Panofsky, loc. cit.

³³ Por. Ojetti-Dami-Tarchiani, La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento nella mostra di Palazzo Pitti a Firenze, 1922, Milano-Roma 1924, tabl. 7.

³⁴ Model był na wystawie „di Roma seicentesca” w r. 1930. Por. katalog tej wystawy wydany przez „Istituto di Studi Romani” nr. 899 oraz wzmiankę w artykule L. De Gregorii: Mostra di Roma seicentesca „Capitolium” 345.

³⁵ Op. cit. Pierwsza wzmianka o szkicu w Galleria Corsini znajduje się w art. F. Hermanin, Galleria Naz. d'arte antica a Roma. (Bollet. d'arte, II, 1908, 8 in.)

³⁶ Mario Labò, Un altro bozetto del Bacciccio per la cappella di S. Ignazio, Arte XXV, 1922, s. 109—111.

³⁷ Problem rozwoju dekoracji sklepiennej we Włoszech dotąd nie jest opracowany poza bezwartościową książką: Sylva Schleglmann, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX Jahrhundert, w wydawnictwie: Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Strassburg, Heitz 1910. Por. recenzję tej pracy: Max Dvořák, Ein Wort über Kunstgeschichtliche Dissertationen, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Wien 1910, nr. 3, s. 76 n. Ze względu na ilustracje por. A. Colasanti, Volte e soffiti italiani, Milano 1926.

Pozatem por. Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance t. I—II, München 1927—29; Pevsner Nikolaus, Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko, (Handbuch der Kunstwissenschaft, 1928); Voss Herrmann, Die Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom, Berlin 1920, tegoż Die Malerei des Barock in Rom, Berlin, 1824; Rose H., Spätbarock, München 1922. W literaturze polskiej porusza te problemy Juliusz Starzyński, Barokowe malowidła ścienne w kaplicy ś. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórca ich Michelangelo Palloni, Warszawa 1931 (wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej).

³⁸ To samo rozwiązanie problemu dekoracji sklepiennej znajdujemy we Włoszech już o wiele wcześniej np. w katedrze w Anagni z XI-go wieku.

³⁹ Fresk wypełnia cały żagiel, lub też jak np. w Cappella dell'Arena, umieszcza artysta medaljon z figurami na tle błękitnym z gwiazdami.

⁴⁰ Cappella dei Pazzi, S. Felicità, Badia di Fiesole i inne. Dla ilustracji por. Willich-Zucker, Die Baukunst der Renaissance in Italien (Handbuch der Kunstwissenschaft, bez roku), oraz Baum J., Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien, Stuttgart 1920.

⁴¹ Dr. Harald Keller zwrócił mi uwagę na bardzo duże podobieństwo w proporcjach między planami Alberti'ego do S. Andrea w Mantui a kościołem „il Gesù” w Rzymie.

⁴² Vasari-Milanesi VII, s. 255, oraz ostatnio Körte Werner, Zur Peterskuppel Michelangelos, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, t. 53 (1933) s. 90 n., por. tamże fig. 5 i 7.

⁴³ Nadmienić należy, że podział kopuły na segmenty ze scenami figuralnymi ma dawną tradycję w Toskanji, zupełnie niezależną od omówionego powyżej połączenia między układem kasetonowym a malarstwem. Mozajki w kopule Baptysterjum florenckiego są komponowane w segmentach. Vasari i bracia Zuccari w tenże sam sposób, pomimo że tam chodzi o kompozycję przedstawiającą jedną wielką scenę Sądu Ostatecznego, dzielą wnętrze kopuły katedry floren-

ckiej. Ten ostatni fresk wywarł widoczny wpływ i na Rzym (kopuła kaplicy Sykstusa V przy kościele Maria Maggiore). Tak też według Voss'a (Spätrenaissance, s. 429) wyglądała pierwotnie kopuła kościoła Gesù, pokryta freskami Giovanni'ego de'Vecchi. (Zapytany listownie przezemnie o źródło tych wiadomości, odpisał Voss, że go sobie nie przypomina).

⁴⁴ Ferrari Giulio, Lo stucco nell'arte italiana. Coll. Hoepli, Milano, bez daty, ważne wyłącznie dla ilustracji.

⁴⁵ Cała olbrzymia literatura o Rafaelu nie zawiera nigdzie analizy systemu Logii. Problem udziału uczniów i podziału pracy między nich jest obszernie opracowany w poważnej rozprawie Dollmayera: Raffaels Werkstätte, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI, Wien 1895, s. 231—363. Dokładny opis daje jedynie F. Weege, Der malerische Schmuck von Raphaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike mit Berücksichtigung der Gesamtdekoration w zbiorowym dziele: Th. Hofmann, Raphael als Architekt IV, Leipzig 1911, s. 141 n.

⁴⁶ Najlepiej reprodukowane w „Lo stucco nell'arte italiana” tabl. 31—37.

⁴⁷ Por. liczne przykłady w „Volte e soffiti italiani” jak wyżej.

⁴⁸ Riegl A., Die Entstehung der Barockkunst in Rom, wyd. II, Wien 1923, passim.

⁴⁹ Autorem tej dekoracji jest, zdaje się Guido Mazzoni z Piacenzy, zob. Voss, Spätrenaissance, s. 132, oraz art. u Thieme-Beckera XXIV (1930) s. 314.

⁵⁰ Posse Hans, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen t. 40, Berlin 1919, s. 112, zauważył słusznie, że w przeciwieństwie do malowanej architektury u Michała Anioła lub Carracich, architektura na fresku w Palazzo Barberini naśladuje stiuk a nie marmur.

⁵¹ Pollack Oskar, art. Thieme-Becker VII (loc. cit.); Pevsner, Barockmalerei s. 170.

⁵² Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro, composto da un teologo, e da un pittore, Fiorenza 1652, s. 5.

⁵³ da Cortona hołdował więc przekonaniom platońskim, a o tem, że koncepcja sklepienia Sykstyny powstała na podobnym podłożu ideowym, wiemy oddawna. Przypominamy też w tem miejscu, że architektura malowana na sklepieniu kaplicy Sykstyńskiej wywodzi się z plafonu kasetonowego, czego dowodem są dwa rysunki Michała Anioła w British Museum i w Uffizi. Por. Frey K., Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti, Berlin 1909, t. I tabl. 43 oraz t. II tabl. 247.

Wielki problem sztuki Pietra da Cortona wogóle i jego stosunku do Michała Anioła w szczególności może tu jedynie być poruszony, o ile chodzi o rolę Cortony w rozwoju prowadzącym do fresków w kościele Gesù. Mam nadzieję, że będę mogła wkrótce na innym miejscu uzasadnić stanowisko zajęte tutaj wobec problemu fresku w pałacu Barberinich.

⁵⁴ W rzeczywistości istnieje tu sprzeczność między ową irrealną architekturą a iluzjonistycznym (a więc naśladowującym świat realny) przedstawieniem grup, znajdujących się przed nią. Istotą takiej irrealnej architektury jest tworzenie cezury między widzem a sceną figuralną, t. zn. sceny te musiałyby być tak przedstawione, jakby i one się działy w świecie idei, dalekim od empirycznej rzeczywistości, a więc za architekturą, jak w Sykstynie. Lecz, w przeciwieństwie do renesansu, barok nie wymagał takiej konsekwencji myślowej, a Cortona jako genialny dekorator skojarzył środek artystyczny, oparty o platońską koncepcję sztuki, z efektownym połówicznym iluzjonizmem. Ten ostatni polega u niego na łączeniu grup przed architekturą i na perspektywie, pochodzącej z Wenecji. Por. komentarz Hadelna do życiorysu Paola Veronese u Ridolfi'ego, *Le Maraviglie dell'Arte* ed. D. v. Hadeln I, Berlin 1914, oraz dla ilustracji Fiocco G., Paolo Veronese, Bologna 1928.

⁵⁵ Posse jak wyżej s. 164 n. omawia wiadomości (zresztą skąpe) o wrażeniu, jakie sztuka Tintoretta wywarła na Cortonie i dodaje słusznie, że Tycjan i przedewszystkiem Veronese musieli niemniej silnie na niego wpłynąć. Jasnym, choć pośrednim tego dowodem zresztą jest rysunek Cortony do fresku w pałacu Barberinich, reprodukowany przez Posse'go. Ten rysunek powstał nim Cortona przejął się malarstwem Wenecji, i wskazuje na bezpośredni wpływ, jaki przedtem wywierali na Cortonie Carracci'owie. Pod wpływem Wenecji cały pierwszy projekt został porzucony.

⁵⁶ Tamże s. 127.

⁵⁷ Są u Cortony postacie wyraźnie przypominające postacie Veronesa. Wystarczy np. porównać samą „Divina Providentia” w pałacu Barberinich z triumfującą Wenecją w pałacu Dożów (Posse j. w. fig. 25).

⁵⁸ Pollack O., *Neue Regesten zum Leben und Schaffen de Pietro da Cortona*, *Kunstchronik*, XXIII, 1912, s. 561 n.; Strong Eugénie, *La Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella)*, Roma 1923.

⁵⁹ Strong j. w., s. 116.

⁶⁰ Por. Voss u Thieme-Beckera XXII (1928) s. 309.

Mowa tu przedewszystkiem o kopule w S.

Andrea della Valle w Rzymie, i w S. Gennaro w Neapolu, oraz o apsydzie w San Carlo ai Catinari w Rzymie.

⁶¹ Całą kopulę (bez podziału na segmenty) udekorował jedną kompozycją w Rzymie, zdaje się, Cigoli, w kaplicy Pawła V w S. Maria Maggiore. Lecz tam fresk (Matka Boska z apostołami) jest komponowany bez skrótów i tem samem nie nawiązuje do Correggia. Powstał w latach 1610—1612. Wkrótce potem (1623) powstaje fresk Giovanni'ego da S. Giovanni w apsydzie kościoła SS. Quattro Coronati. Ze względu na styl i kompozycję, nie odznaczającą się monumentalnością, pozostał jednak na gruncie Rzymu bez dalszego wpływu.

⁶² Van Marle, *The development of the italian schools of painting IV*, The Hague 1924, fig. 85.

⁶³ Gronau G. u Thieme-Beckera VII (1912) s. 459.

⁶⁴ Correggio był największym, ale bynajmniej nie jedynym, malarzem iluzjonistycznym Włoch północnych, poza malarzami perspektywy architektonicznej (*Quadratura*). Niezależnie od niego dążył do pokrewnych celów Giovanni Antonio Pordenone (um. 1539). Zob. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana IX/3* s. 630 n. oraz art. Ars-lana, Thieme-Becker XXVII (1933) s. 271. Freski Pordenona w Madonna di Campagna pod Piacenzą mógł widzieć Gaulli, gdy przebywał w Parmie.

⁶⁵ Soprani-Ratti 76:.... *venivagli occorenza di dipingere quadri storiati, il Bernino stesso gliene formava i modelli. Così alleggerivagli la fatica, e co'suoi esemplari istruivalo; talchè lo studioso giovane divenne in breve un de'primari Pittori di Roma, qual distintamente si fece conoscere nell'egregia tavola ch'ei dipinse per la seconda capella di S. Rocco a Ripetta.....* Otóż Ratti w tem miejscu, zdaje się, dla podkreślenia, jak wysoko cenił Gaulli'ego Bernini, wymyślił wiadomość o szkicach Bernini'ego do obrazów Gaulli'ego. O ile chodzi o Madonnę di S. Rocco (zob. wyżej) to ten właśnie obraz niema jeszcze nic wspólnego z Berninim. Wiadomość Ratti'ego odnosi się więc raczej do kompozycji Bernini'ego, na których się nieraz opierał Gaulli. Problem ten omawiają Brauer-Witkower, jak wyżej s. 155, przyp. 3. Jest to jedyne dzieło, w którym stosunek Bernini'ego do jego uczniów jest omawiany krytycznie, lecz i tu autorowie poświęcają temu problemowi zaledwie kilka uwag. W niniejszej rozprawie wpływ Bernini'ego na Gaulli'ego jako portrecisty nie może być uwzględniony (Soprani-Ratti II, s. 76, Pascoli I, s. 207). P. J. Mariette, *Abecedario*, II, s. 286, *Archives de l'art français IV*, Paris 1853—54 twierdzi, że Gaulli był wogóle naj-

zupełniej od Bernini'ego zależny, że był tylko ręką, za pomocą której Bernini wyrażał swe myśli w malarstwie. „Twierdzą, że freski w S. Agnese i w Gesù są dziełami obu” — tyle widzi w nich Bernini'ego, co Gaulli'ego. Nie mówi jednak, kogo cytuje, i zdania swego nie uzasadnia. Jedyнным argumentem, jaki przytacza dla udowodnienia swej tezy, jest twierdzenie, że poziom artystyczny dzieł Bacciccia opada po śmierci Bernini'ego.

⁶⁶ Studjował malarstwo już jako człowiek dojrzały na życzenie Urbana VIII zob. Bernini Domenico, Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini Roma 1713, s. 24 n., Baldinucci-Riegl, op. cit. s. 81 n., Pollack O., Was wissen wir von Lorenzo Berninis Tätigkeit als Maler? Kunstchronik 1911—12, Neue Folge XXIII, s. 594 n., Muñoz Antonio, Bernini Pittore, Rassegna d'Arte 1920, s. 145 n., wreszcie Pastor, Geschichte der Päpste t. XIII, s. 918 przyp. 3.

⁶⁷ Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Jakob Hess, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana t. XI, Leipzig und Wien 1934, s. 238, przyp. 1. Hess słusznie pisze, że ten rodzaj połączenia fresku z architekturą pierwszy raz stosowany w S. Agostino został tu rozwinęty, dodaje zaś, że kompozycja fresku pochodząca z Parmy a nie, jak u Cortony, z Wenecji, wywarła wpływ na sztukę dopiero w XVIII wieku i to głównie w Niemczech. Przeoczył, że Niemcy w XVIII wieku wzorowały się w tych freskach, o których wspomina, nie na dekoracji kaplicy Cornaro, tylko na freskach w Gesù.

Kaplica dell'Assunta w S. Agostino, o której wspomina również Passeri, że ją dekorował dla Bernini'ego Abbatini (Hess, op. cit. s. 237) zawiera, jak to słusznie pisze Hess (loc. cit. przyp. 3) w zarodku już iluzjonizm kaplicy rodziny Cornaro. Zależność od Correggia jest tam wyjątkowo silna.

⁶⁸ Baldinucci-Riegl, jak wyżej s. 144.

⁶⁹ Wpływ „Cathedra Petri” na główny fresk w Gesù zauważył już Valerio Mariani w rozprawie: Bernini e la Cattedra di S. Pietro, Bollettino d'arte del Ministero dell'Educazione Nazionale, Ottobre 1931, s. 161 n.

⁷⁰ Praca nad analizą stylistyczną dzieł Bernini'ego jest bardzo utrudniona, gdyż brak prawie zupełnie literatury. Monografia Fraschetti'ego, jedyna jaka istnieje (Fraschetti Stanislao, Il Bernini, Milano 1900), jest przestarzała i nie posiada wartości krytycznej; komentarz Riegla do życiorysu Baldinucci'ego posiada, jak wszystko, co napisał Riegl, wartość pierwszorzędą, ale jest niewystarczający, bo zajmuje się przede wszystkim samym źródłem biograficznym, a po-

tem dopiero problemami formy Bernini'ego. Kilka bardzo cennych uwag zawiera rozprawa Weibla (Weibel Walther, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom, Strassburg, Heitz, 1909, Zur Kunstgeschichte des Auslandes B. 70). Dzieło Brauera i Witkowera, krytyczne i obszerne, zajmuje się rysunkami, a więc nie całokształtem rozwoju Bernini'ego, tylko temi dziełami, do których posiadamy rysunki.

⁷¹ Fraschetti s. 259 n., Brauer-Witkower s. 33.

Passeri (jak wyżej) w życiorysie Guidobalda Abbatini opisuje szeroko, jak Bernini wyzyskiwał Abbatini'ego, lecz ten pozostawał pomimo wszystko przy nim jak niewolnik, bo mu Bernini pozwalał występować jako aktorowi, na przedstawieniach w Watykanie, gdzie Abbatini grał razem z Berninim. Wymieniam ten szczegół anekdotyczny, bo ilustruje, jak bliskim był w owej chwili związek między sztukami pięknymi a sztuką sceniczną.

⁷² Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst t. II s. 207.

⁷³ Tu widać wyraźnie działanie rozwoju górnowłoskiego, gdzie już w XV wieku pokrywano sufity kasetonami o różnych kształtach i ozdobach (Volte e soffiti italiani, tabl. 36—37), dalekich już od wzorów starożytnych, których się dalej wiernie trzymały Włochy środkowe.

⁷⁴ Taksamo możnaby przeprowadzić porównanie między dekoracją Gaulli'ego a prawym transeptem kościoła Gesù, zdobionym przez Carlona wedle projektów Pietra da Cortony. Wynik byłby identyczny.

⁷⁵ Według obu biografów Gaulli urodził się w roku 1639 (Pascoli I, s. 198, Soprani-Ratti II, s. 75). Pascoli myli się podając wiadomość, że Gaulli wyjechał, mając lat czternaście; miał ich osiemnaście, gdyż według Ratti'ego wyjechał do Rzymu w roku epidemii dżumy w Genui, 1657. Pascoli też podaje wiadomość o wyjeździe w czasie epidemii, lecz nie wymienia roku. Ratti jako Genuńczyk musiał znać rok epidemii dżumy w Genui.

⁷⁶ Pomimo, że się Bernini już wtedy nim opiekował. (Por. przypisek 65). Pascoli i Ratti donoszą, że spotkanie z Berninim odbyło się bardzo prędko po przyjeździe Gaulli'ego do Rzymu.

⁷⁷ Pascoli I s. 199, Soprani-Ratti II s. 77.

⁷⁸ Tą zamą zasadą kieruje się Dominichino w S. Gennaro w Neapolu, gdzie żagielki kopuły nie są tak wąskie, tylko mają ten sam kształt, co w S. Agnese (Voss, Barock in Rom, s. 211).

⁷⁹ Odglosem tego jest anegdota Ratti'ego (s. 77), który opowiada, że Ciro Ferri, uczeń Cortony, malując fresk w kopule w S. Agnese, uskarżał się: „Quelle pettegolette, che ha di-

pinto ne'peducci quel Genovesino mi dan fastidio". („Pettegolette" użyte tutaj w sensie pogardliwym; wyraz oznacza rzecz nie poważną, zbyt lekką).

⁸⁰ Problem wpływu Rubensa na sztukę włoską nie jest dotąd opracowany. Olbrzymia literatura o Rubensie nie zawiera ani jednej pracy, w którejby ten temat był poruszony.

⁸¹ Poza artykułem Thieme-Becker IV (1910) s. 381 por. Soprani-Ratti II, 75, oraz życiorys Borzona tamże I, 243 n.

⁸² Por. Venturi A. Di alcune opere d'arte della collezione Messinger, L'Arte XVI, 1913, s. 147.

⁸³ Dwa szkice olejne, znajdujące się w Rzymie w Galleria Corsini, są żywsze w kolorach (Perotti, jak wyżej s. 209) i bardziej rubensowskie od wykonanych fresków. Dla rysów wspólnych Rubensowi i Bernini'emu por. Balduino-Riegl jak wyżej, oraz Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, Basel 1898, s. 44.

⁸⁴ pod „Gaulli? temat nieznan", odwrocie rysunku fig. 56.

⁸⁵ Kościół ten, dziś zamieniony na budynek świecki, służy za archiwum centralne policji rzymskiej. (Titi, op. cit. s. 146 n. oraz Amadore Porcella, Una chiesa da ripristinare, S. Marta al Collegio Romano, Osservatore Romano z 7 czerwca 1926).

⁸⁶ jak to twierdzą zgodnie Pascoli oraz Soprani-Ratti.

⁸⁷ Wpływ Dominichina był, zdaje się silniejszy jeszcze w czasie projektowania tej dekoracji. Nieskatalogowany rysunek w Kupferstichkabinett w Berlinie przedstawia dwa szkice piórem z dopiskiem „Grazia" i Virginità" do dwóch postaci z środkowego przesła (il. 8). Według tego rysunku (o odwrociu była już mowa w przypisie 84) postacie w przeciwieństwie do fresków w S. Agnese miały być tak malowane, jakby się znajdowały przed architekturą, tak jak u Correggia i Dominichina.

⁸⁸ Titi, op. cit. s. 147, Albertoni Paolo p. Thieme-Becker I (1910) s. 223. Troppa Girolamo por. Bertolotti A., Artisti subalpini in Roma, Mantova 1884, s. 194, oraz tegoż Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII (Estratto dei „Documenti e studi pubblicati per cura della R. Deputazione di Italia Patria per le provincie di Romagna vol. I, Bologna 1886).

⁸⁹ Perotti jak wyżej s. 213. W tym czasie artysta był w Parmie, dokąd się od trzech lat wybierał. Już w roku 1666 chciał tam pojechać, aby „studiare dal Correggio a Parma per poter poi dipingere li angoli della Cupola di Sta

Agnese". Dopiero w roku 1669 rzeczywiście pojechał (Imparato F., Nuovi documenti sul pittore Bacciccia, Archivio storico del arte, II, 1889, s. 153 n.).

⁹⁰ Tekst kontraktu, por. wyżej s. 13.

⁹¹ Tekst listu, por. wyżej przypis 18.

⁹² Pevsner Nikolaus, Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, N. F. VIII, 1932). Pevsner stara się w tej pracy udowodnić, że około r. 1650 zaszła w całym malarstwie włoskim zasadnicza zmiana stylu. Malarstwo oddala się od norm klasycznych, a elementy nowego stylu, o którym Pevsner pisze, nie są niczem innym jak rozwojem prowadzącym do rokoka. Zmiana zaś, o której P. twierdzi, że obejmuje całe Włochy około 1650, już dlatego nie może być ogólną, bo w roku 1650 żył i tworzył Pietro da Cortona, potężny reprezentant tradycji klasycznej; bez uwzględnienia jego dzieł stanowczo stawiać nie można ogólnych norm dla malarstwa jego epoki.

⁹³ Perotti, jak wyżej.

⁹⁴ Titi w „Nuovo studio" z r. 1686 mówi (str. 155):.... (le) statue pur di stucco rappresentanti diverse Virtù alli (sic) lati delle fenestre con Angioli e Puttini in più luoghi, sono fatti col disegno del detto Bacciccio Genovese; e quelli, che hanno operato sono Leonardo Reti e Antonio Raggi; fuori che due, che sono di Monsù Gio. Francese; nel braccio à man destra Monsù Michele e à sinistra il detto Leonardo; e le figure nel tamburo della cupola, la Temperanza, e la Giustizia sono del Naldini, e l'altre due di Leonardo Reti". Rozszerzone wydanie dzieła Titi'ego p. t.: Descrizione delle pitture, sculture, e architetture ecc., Roma 1763, zawiera dosłownie cytowany ustęp, w jednym tylko miejscu sens został zmieniony, zdanie brzmi mianowicie: „uno à man destra Monsù Michele e uno à sinistra il detto Leonardo...." Nie ulega wątpliwości, że pierwszy tekst jest prawidłowy. W ciągu niniejszej rozprawy cytujemy zawsze wydanie z r. 1686 ponieważ potrzebne nam ustępy nie uległy rozszerzeniu w wydaniu z r. 1763.

⁹⁵ Por. artykuł Golzia w słowniku Thiemego-Beckera XXVII (1933), s. 566. Jak niezmiennie trudnem jest rozpoznanie rąk wśród uczniów Bernini'ego, dowodzi np. fakt następujący: A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti, Frankfurt a. M. 1923, t. I, s. 132, tabl. 57 reprodukuje jako bozzetto figurę alegoryczną „Prudentia" znajdującą się w Frankfurcie, o którym przypuszcza, że jest ręki Raggi'ego ze względu na podobieństwo do posagu na grobowcu hr. Thiene w S. Andrea Della Valle (również „Prudentia"). Otóż to bozzetto jest bardziej podobne do Prudentii Gaulli'ego na rysunku (il. 34) jak również, choć

w mniejszym stopniu, do wykonanego przez Reti'ego posągu w bębnie kopuły Gesù.

Brinckmann w *Barockskulptur, Handbuch der Kunstwissenschaft* s. 258, zestawia jedną z płaskorzeźb z puttami kościoła Gesù, dziełem Duquesnoy, tej samej treści, i wykazuje uderzające podobieństwo. Wynika z tego, że i przez Duquesnoy prowadzi droga od Rubensa do Gaulli'ego.

⁹⁶ Nagler, *Künstlerlexikon* XIV (1909) s. 330.

⁹⁷ Nie mogłam dotąd trafić na ślad tego pomocnika w dokumentach lub w literaturze.

⁹⁸ Por. Noack Thieme-Becker XXV (1931) s. 336 oraz Brauer-Witkower jak wyżej ss. 125 i 160.

⁹⁹ Por. odnośne ustępy w książce: Rudolf Oldenbourg, Peter Paul Rubens, *Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen*, herausgegeben von Wilhelm Bode, München-Berlin 1922.

¹⁰⁰ Nie było to o tyle absolutną nowością, że w pierwszych czasach sztuki chrześcijańskiej istniały już kościoły Zbawiciela. Np. Bazylika Laterańska nazywała się pierwotnie Basilica SS. Salvatoris. Sergio Ortolani w swej małej monografii, S. Giovanni in Laterano, Le Chiese di Roma illustrate, N. 13, Roma, bez daty, s. 9 twierdzi, że zmiana dedykacji nastąpiła już za Grzegorza Wielkiego.

¹⁰¹ Acta Sanctorum Julii VII, Antverpiae 1721, s. 471, Paragr. XXXII „Origo nominis Societatis Iesu; eiusdem impugnatio”, s. 473, XXXIII: „Extrema ad abolendum e Societate hoc nomen tentata; audacia cuiusdam episcopi Romana auctoritate repressa; nominis eiusdem commendatio ex re quadam mira; obiectiones contra illud; s. 472, ś. Ignacy walczył o to przeciw wszystkim, bo po pierwsze nie chciał aby Zakon nosił jego, ani niczyjego imienia, tylko imię Jezusa, powtóre bo chciał aby zawsze i wszystkim członkom Towarzystwa imię to było największem poparciem i pociechą, jako imię prawdziwego, „auctoris et ducis”. „Ordo itaque noster non est coetus hominum qui sunt sodales Iesu, nisi huiusmodi sodales intelligas, qui sunt tamquam milites, sub vexillo supremi Ducis ac Domini nostri Iesu Christi militantes, quem ipsi habeant pro tribuno atque ductore. Por. również „Imago primi saeculi Societatis Iesu, a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata, Antverpiae 1640, caput IV, s. 66 „Cur huic Ordini nomen Societatis Iesu”.

¹⁰² Lafond P., Domenico Theotocopuli dit Le Greco s. 20, Les arts, 1906, nr. 58; Justi C. Domenico Theotocopuli von Kreta, *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge*, IX, 1887—98,

s. 216 daje interpretacje: „Glorie des Greco”, „Purgatorio”, „Sogno di Filippo II”; A. L. Mayer, Domenico Theotocopuli El Greco, München, 1926, tabl. XIII i XIV s. 21, „der sogenannte Traum Philipps II”, „die Anbetung des Namens Christi durch Philipp II in Verbindung mit einer Allerheiligendarstellung und jüngstem Gericht”. Kehrler Hugo, Neues über Greco, Kunst und Künstler XXI, odkrył, jak twierdzi, że ten obraz przedstawia „Die Verherrlichung der Inquisition”!

¹⁰³ Acta Sanctorum loc. cit. s. 532 znajduje się sztych, przedstawiający tę pieczęć „sigillum ex aere, quo usus est Ignatius venerando Iesu nomine insignitum, et ex documentis Romanis incidi hic curatum in aes”. Symbolu trzech liter nie wymyślił ś. Ignacy; już ś. Bernardyn sienieński zamówił u biednego robotnika tarczę drewnianą, z którą jest zawsze przedstawiony. Tarcza jest otoczona promieniami a w środku widnieją trzy litery IHS. Zob. Cavedoni C., Dell'origine e valore della scrittura compendiosa IHS del sacrosanto nome di Gesù. Memorie di religione, di morale e di letteratura, Modena 1846, serie III, tom III, 50—68; oraz Vettori, De vetustate et forma Monogrammati SS. Nominis Iesu, Dissertatio, Romae 1747. Nad głównym wejściem do bazyliki padewskiej znajduje się płaskorzeźba z XV-go wieku, na której ś. Bernardyn i ś. Antoni trzymają tarczę z napisem tym samym, co na sklepieniu w Gesù.

¹⁰⁴ Styl tych kazań wydaje się nam tak charakterystycznym dla tego, co nazywamy duchem baroku, i zarazem tak bliskim duchowi dekoracji kościoła Gesù, że podajemy tu kilka wyjątków.

Sermoni Domestici, Detti privatamente nelle case Romane della Compagnia di Gesù, da Giovanni Paolo Oliva della stessa Compagnia, 10 tomów, Roma 1671 n.

Tom IV, s. 336, Sermone XXXV: „Nell'ottava dell'Epifania: Procidentes adoraverunt eum, et apertis thesauris suis obtulerunt ei munere aurum. thus et myrrham (Matth. 2). Chi può non ammirare la splendidezza di questi tre principi i quali versarono su le fasce del nato Bambino l'urne de'loro tesori; provedendolo, ed onorandolo con le droghe più stimate dell'Arabia, e co'metalli più fini dell'India? E pure io non disprezzo almeno poco riverisco lo epandimento di tanta ricchezza, esercitata o nella stalla o nella casa di Betlemme, mentre che rifletto à ciò, che i Magi fecero usciti dall'albergo, e allontanati dal Fanciullo. Allora la generosità dei santi Rè comparve magnanima e si dichiara eroica, quando essi, à sicurezza dell'insidiato Messia, ricusarono il reale alloggio di Erode, che gli aspettava in Gerusalemme, quando espo-

sero le vite e gli stati alla ferocia del tiranno schernito, quando preferirono al furore della Sinagoga le intimationi dell'Angelo, e quando giunti nella patria, primi evangelisti dell'Incarnato Redentore, pubblicarono a' popoli soggetti la divinità conosciuta dell'Infante tremoloso, e forse anche per la confessione di essa, perdettero la vita, o almeno, in onore di lui la consumarono. Queste sono le attioni, che io attonito non finirò giammai di celebrare ne' generosi Personnaggi dell'Oriente....." Tom V, ed. 1675, s. 392 „Sermone LVI detto nell'Collegio Romano la vigilia dell'Epifania: Procidentes itd. (jak wyżej). Io adoro l'Adorato da' Santi Ré: ma similmente adoro, chi l'adora e sopraffatto da inenarrabili contentezze, esclamo con la madre del divino Infante: Exultavit Spiritus meus in Deo salutaris meo. Veggo pure, almeno per questa volta riverito il mio Dio con culto disinteressato, di corpi, di cuori, di doni. Procidentes adoraverunt eum, et obtulerunt ei munera. Vi scongiuro, Beatissimi Principi, ad espormi ciò che chiederete al Bambino, Padrone di tutto l'Universo, da Voi glorificato con incensi, preservato con mirra, e provveduto, con oro. Dopo i Regni vostri abbandonati, dopo lunghi viaggi intrapresi, dopo disaggi così gravi sostenuti, dopo umili incurvazioni delle vostre membra, dopo splendidi offerte delle vostre urne che proporrete, e che impetrate dal Rè de'Rè, in guiderdone e in premio del tanto, che fate per esso? Nulla vogliamo di chi può tutto: e noi tutto vogliam fare per esso, con non volere cosa veruna o grande o minima dalla sua Possanza. Siamo adoratori dell'Eterno Verbo, e non traficanti, che presentiamo, a'suoi pudi i nostri Tesori, per trarre dalle sue mani la vita e la gloria, riposte in esse dall'Eterno Padre. Ritorniamo alle Patrie, per quivi predicare la Divinità del venerato fanciullo, e non per riportarvi, o assistenza alle loro armi, o salute a' loro sudditi, o fertilità à loro campi, o accrescimento di dominio a' loro scettri, o prolungamento d'anni nella reggenza dell'imperio. Adorarono, mà non chieserò: diederò tanto e non vollero nulla. Non così succederà al Messia nel corso delle sua Vita. L'incontrerà il Regolo, mà perchè il figliuolo non mora. L'onorerà l'Arcisinagogo, mà perchè la Figliuola resusciti. Se il Centurione lo confesserà onnipotente ecc. ecc. Tal non muore, chi segue nelle sue imprese, l'imprese e l'opere de'santissimi Magi, che nulla vollero e tutto diedero..."

¹⁰⁵ Por. przypis 1 oraz Pastor, Geschichte der Päpste XIII/2, s. 602 przypis 3; Crétinau-Joly, Histoire de la Compagnie de Jésus, Paris 1851 n. III, s. 471 zwraca słusznie uwagę na „erreur commune envers l'Imago primi saeculi,

la traitant d'oeuvre historique et non de panégyrique baroque."

¹⁰⁶ Imago 2: „Deus immortalis! Quam ampla circumducentibus oculos obijcitur scena gaudiorum! (tu następuje wyliczenie wielkich Jezuitów z czasów założenia Zakonu). Nos qui succedimus in omnes quas habuere laetitiae causas, continebimus plausum?... Hac benefactorum suorum agnitione contenta divinitas est; sed et hanc suo iure exigit..."

S. 4, Synopsis totius operis: „Itaque in omni vita Societas exemplum sui Ducis intuetur, sic in hoc scripto iisdem fere vestigiis opus suum promovet, quibus Christus acceptum a patre munus est executus."

Liber I Societas nascens: „Hic, cum in forma Dei esset, semetipsum exinanuit, formam servi accipiens' (Phil. 2) et instar mendicabuli in stabulo natus est. Ita Primus Liber Ignatium exhibebit primae nobilitatis virum ad mendicabula redactum: et exinde natam hanc Minimam Societatem: cuius etiam Institutum compendio describit.

Liber II Societas crescens: Post Christi nativitatem hoc de illo memoriae proditum accepimus: „Iesus proficiebat sapientia et aetate et gratia apud Deum et homines' (Luc. 2). Eius vestigiis insistentes Libro Secundo crescentem exhibebimus Societatem, et ad hunc annum centesimum longe lateque propagatam.

Liber III Societas agens: Confirmata tandem aetate „coepit Iesus facere et docere' (Act. 1) Huius exemplo Liber III Societatem producet Agentem, eiusque varias functiones et exercitia.

Liber IV Societas agens: Sed quemadmodum Christus post rem praeclare gestam indigna „passus est' nobis „relinquens exemplum, ut sequamur vestigia eius' (I Petr. 2) ita Liber IV Societatem exhibebit Patientem, variisque calumniis ac persecutionibus exagitam.

Liber V Societas honorata: Rursus quemadmodum Christus per passionem suam pervenit „Ad exaltationem Nominis' (ut loquitur Apost. Philippus) et gloriam nullis terrarum finibus comprehensam; sic Liber V post varias tempestates ac procellas Societatem dabit honoratam et summorum virorum encomiis commendatam...

¹⁰⁷ Ribadeneira Petrus, Vita Ignatii Loyolae, qui Religionem Clericorum Societatis Iesu instituit (bardzo liczne wydania); por. także Acta Sanctorum loc. cit.

¹⁰⁸ Panofsky, jak wyżej.

¹⁰⁹ Kreitmeier Joseph S. J., Das Exerzitienbüchlein und die spanische Mystik, Repertorium für Kunstwissenschaft t. 37, s. 14—17. Kró-

ciutka, ale nadzwyczaj jasna ta rozprawka powinna była raz na zawsze uniemożliwić powtarzające się ciągle wśród historyków sztuki uogólnienia, polegające na nieznamości różnicy między ascetyzmem a mistyką.

¹¹⁰ Temat „Sangue di Cristo” nigdy nie przestał być popularny, nawet w renesansie. Frizoni Gustavo, Ein bisher unerkanntes Werk Lorenzo Lottos in der Kaiserl. Gemäldegalerie, Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses t. 30, s. 49 i nast. Temat pochodzi z XV-go wieku (Mâle. E., L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, Paris 1925, s. 110 n.), w którym kult Krwi Pańskiej odgrywał zdaje się rolę podobną, jak dziś kult Serca Jezusowego. W XVII wieku kult ten kwitnie powtórnie, czego dowodem jest np. księga: Franciscus Collius, De Sanguine Christi Libri Quinque, in quibus de illius natura, effusionibus, ac miraculis copiose disseritur, Mediolani 1617. Książka ma 206 rozdziałów.

Brauer-Witkower słusznie zwracają uwagę na dużą rolę, jaką temat Krwi Pańskiej gra w wizjach świeżo wówczas kanonizowanej ś. Marii Magdaleny de'Pazzi. Cytatem z jej dzieł podpisał Bernini omówiony stychez. Por. Cepari Virgilio S. J., Vita della serafica Vergine S. Maria Maddalena de'Pazzi, dell'Ordine Carmelitano... con aggiunte delle lettere inedite della Santa, dettate in estasi, Prato 1884. W ekstazie dyktowane, często niejasne, a zawsze urywające się myśli świętej, wracają ciągle do wizji Krwi Pańskiej.

Brauer-Witkower twierdzą, że te same pojęcia zawiera rozpowszechniona wówczas bardzo książeczka „Guida Spirituale” hiszpańskiego mistyka Miguel de Molinos (Ristampa della prima edizione, Napoli 1908). Nie wydaje nam się jednak, jakoby tu istniało pokrewieństwo pojęć, gdyż „Guida spirituale,” jest poświęcona raczej rozwojowi duszy, niż wizjom mistycznym. Dodać tu należy natomiast, że wyobrażenie Bernini'ego o morzu krwi pochodzi, zdaje się, również z kazań O. Olivy, (Oliva G. P. S. J., Prediche dette nel Palazzo Apostolico... e dedicate ad Alessandro VII P. M. 1659, Roma, prediche dette nel Palazzo Apostolico sotto Innocenzo X parte prima p. 99, par. 122).

¹¹¹ Mâle, L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, s. 110 n.

¹¹² Titi, loc. cit., donosi, że przed ustawieniem w tem miejscu ołtarza Pozza znajdowały się tam, oraz na ołtarzu ś. Franciszka Ksawerego, obrazy Van Dyck'a.

¹¹³ Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, s. 431 n.

¹¹⁴ Ioannis Pauli Oliva e S. I. ethicarum

commentationum in selecta scripturae loca tom V. (Stromatum ex divinis scripturis tom. II), Coloniae 1744, p. 7.

¹¹⁵ Oliva, Prediche j. w. przyp. 110.

¹¹⁶ Por. tekst listu, przypis 18.

¹¹⁷ Op. cit. s. 70.

¹¹⁸ Berlin 1921.

¹¹⁹ Por. przyp. 70.

¹²⁰ Pevsner Nikolaus, Gegenreformation und Manierismus, (Repertorium für Kunstwissenschaft, t. 46, 1925, s. 243—262). U Pevsnera zachodzi podobna trudność jak u Weisbacha, i on nie zna Kościoła i nie rozumie uniwersalistycznych dążeń sztuki kościelnej.

¹²¹ Weisbach Werner, Gegenreformation-Manierismus-Barock, Repertorium für Kunstwissenschaft t. 49, 1928, s. 16—28.

¹²² Por. przyp. 120.

¹²³ Miałam sposobność dać w części wyraz swym poglądom na manjerizm oraz w związku z tymi problemami na książkę Mâle'a L'art religieux après le Concile de Trente w artykule „Przyczynki do badań nad religijną sztuką baroku” (Biuletyn Naukowy, II, s. 154 n.). W rozprawie niniejszej, gdzie chodzi o rozwinięty barok, obchodzi nas wspomniany dualizm w manjeryzmie o tyle, o ile będzie można wykazać dalszy jego rozwój w baroku. Mam zamiar wkrótce obszerniej uzasadnić swe stanowisko wobec poruszonych tutaj pobieżnie problemów. Teraz tylko tyle powiedzieć muszę, że ono nie da się dziś już w całości pogodzić z genialnemi często wywodami M. Dvořáka, który je zresztą sam uważał za prowizoryczne. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do poglądów na religijną sztukę manjerizmu i na istotę sztuki tej epoki wogóle.

¹²⁴ Pevsner, Gegenreformation und Manierismus s. 254, oraz Riegl, Barockkunst in Rom, II wyd. Wien 1923, s. 136 oraz s. 142. Riegl pierwszy z właściwą sobie ścisłością daje definicję istoty manjerizmu.

¹²⁵ Mozajki jego w kopule ś. Piotra dają pojęcie o niezbyt wysokim poziomie jego sztuki.

¹²⁶ Sabbatini Nicola, Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri, Ravenna 1638; Croce Benedetto, I teatri di Napoli dal Rinascimento al secolo XVIII (Scritti di Storia Letteraria e Politica), Bari 1926; Mariani Valerio, Storia della Scenografia Italiana, Firenze 1930, to ostatnie ważne głównie dla ilustracji.

¹²⁷ Andrea Pozzo, Prospectiva pictorum et architectorum, Romae 1700, Figura 71, 72, 73: „In hac forma duo mihi proposui: primum ut ea possem uti ad magnificum apparatus Eucharistici panis; cum Romae in Templo, cui a Iesu nomen, populorum excipiendis precibus proponitur per horas ipsas quadragenas; alterum ut

RÉSUMÉ

Die Innendekoration von „Il Gesù“ und ihre Stellung im römischen Hochbarock

(Die kleinen Ziffern beziehen sich auf die Anmerkungen S. 63—72)

Die vorliegende Arbeit ist der Innendekoration der Kirche Il Gesù gewidmet. Die Mutterkirche der Gesellschaft Jesu wurde hundert Jahre nach ihrer Erbauung neu ausgestattet. Die Dekoration aus goldenem Stuck mit Fresken und Skulpturen gehört zu den glänzendsten des XVII. Jahrhunderts. Der Schöpfer dieses Werkes stammte zwar aus Genua, dennoch trägt es jenen Stempel des Überregionalen, den Rom seit bald zweihundert Jahren allen Werken, die in seinen Mauern entstanden, aufdrückte.

Das bekannte Bild Andrea Sacchis (Abb. 1) stammt aus dem Jahre 1642 und zeigt uns den ursprünglichen Zustand der Kirche. Die streng klassische, lastende Tonne mit dreieckigen Fensterzwickeln und die glatte, palladianisch nüchterne Apsis schliessen den Raum einheitlich nach oben ab. Als im Jahre 1672 Giovanni Battista Gaulli den Auftrag erhielt eine neue Dekoration zu schaffen, bedeckte er die ganze weisse Fläche mit goldenem Stuck, von dem sich die vielfarbigen Fresken ebenso scharf abheben, wie die weissen Stuckfiguren und Reliefs. Sein Dekorationssystem basiert auf Teilung der grossen einheitlichen Fläche in Joche; das Gewölbe des Schiffes zerfällt auf diese Weise in vier Teile, während das Presbiterium und die beiden Seiten des Querschiffes je ein Joch bilden. Im Schiff entspricht die Jochteilung der Tonne der Gliederung der Seitenwände. Die einzelnen Joche sind durch breite ornamentierte Stuccogurte von einander getrennt. Sie durchschneiden jedoch das Gewölbe in seiner ganzen Breite nur beim Eingang und bei der Vierung. Die Mitte nimmt das grosse Deckenmälde ein. Hier ebenso wie im Querschiff und Presbiterium halten weisse Stuccoengel die schweren Goldrahmen, welche die Fresken umgeben. An den Fenstern stehen ebenfalls Stuckfiguren; die Gestalt der Fenster selbst wurde im Sinne des späten XVII. Jhs. verändert, ihre klassischen Formen in weiche, ihre Einfachheit in grösseren Reichtum (doppelte, gebrochene Giebel) umgewandelt. Die rechteckigen Fenster unter der Apsis wurden in ovale umgestaltet, die Apsis selbst mit einem grossen Fresco bedeckt. Unter den Gewölbe läuft ein Puttenfries um die ganze Kirche.

Das Deckenfresko stellt die Anbetung des Namens Jesu dar. „In Nomine Jesu omne genu flectatur, coelestium, terrestrium, et infernorum“ (Phil. 2, 10—11). Diese Aufschrift ist unter dem Rahmen auf einem grossen, von Engeln getragenen Band sichtbar. Auf dem Fresko verehrt die ganze Menschheit, jedes Geschlechts und Standes, die symbolischen Buchstaben IHS, die in strahlender Lichtaureole in unendlicher Ferne sichtbar werden. Den einzelnen Gestalten scheint hier nur in wenigen Fällen eine individuelle Identifi-

zierung zugedacht zu sein (z. B. die h. Drei Könige, die beiden Kardinäle aus dem Hause Farnese). Dargestellt ist die Triumphierende Kirche, von den Lichtstrahlen des göttlichen Namens umflossen. Diese selben Strahlen werden zum Verderben für diejenigen, welche sich gegen den Namen Jesu aufgelehnt, und so sehen wir auf demselben Fresko die „infernī“ über unseren Häuptern in den Abgrund stürzen. Hier lassen sich zahlreiche in Ripas Iconologia beschriebene Allegorien identifizieren (Simonia⁴, Superbia⁵, Avaritia⁶; an letzter Stelle, besonders betont, Heresia⁷).

Das Fresko ist so gemalt, dass sich ganze Gruppen ausserhalb des Rahmens befinden, und sich direkt vom Stuckplafond abheben. So entsteht der Eindruck des Transitorischen, als ob das Gewölbe eben geborsten wäre und der Himmel in die Kirche eindringe. Dieser Effekt wird noch dadurch erhöht, dass die Schatten dieser Gruppen auf das Gewölbe gemalt sind.

Im linken Querschiff über dem Grabe des Stifters sehen wir Ignatius an der Schwelle der Ewigkeit (Abb. 9). Seine Himmelfahrt ist dargestellt, der Augenblick in dem der Streiter Christi, von Erdschwere befreit, den himmlischen Lohn empfängt.

Die vier Pendentiffresken stellen je vier Männer dar. Vier Patriarchen (Abb. 2), vier Propheten (Abb. 13), vier Evangelisten und vier Väter der lateinischen Kirche.

Im Presbiterium sind musizierende Engeln dargestellt, die ein Schriftband tragen (Abb. 16). Die darauf sichtbaren Worte beziehen sich auf die Beschneidung Christi, das Bild auf dem Hochaltar.

Das Kuppelfresko stellt Gottvater in Wolken als Zentrum der Komposition dar. (Abb. 14—15). Zu seinen beiden Seiten erscheinen Christus und Maria. Der Sohn zeigt dem Vater die Wundmale, hinter ihm schleppen Putten ein schweres Kreuz herbei, die Mutter weist auf die Brüste, mit denen sie den Sohn genährt. Es ist dies eine seit dem hohen Mittelalter als „Duplex Intercessio“ bekannte Darstellung die aus dem *Speculum Humanae Salvationis* stammt. Hier ist die Darstellung in eigentümlicher Weise mit der des Paradieses verbunden. Hinter Christus erscheint Ignatius, geleitet von Petrus und den Ordensstiftern des Mittelalters, hinter Maria bringt Paulus den hl. Franz Xaver, der das Wort Gottes in weit fernerer Ländern als er selbst, verkündet, vor Gottes Thron.

In der Apsis ist die Anbetung des Lammes dargestellt (Abb. 17). Im Lichtkranz strahlt auf goldenem Thron das Lamm Gottes. Es ist umgeben von den Engeln des Gerichtes und den Greisen der Apokalypse.

Die Skulpturen (Abb. 4, 19—20) zahlreich und verschiedenartig, bilden einen wesentlichen Bestandteil der Dekoration.

Ausser dem schon erwähnten Puttenfries und den rahmentragenden Engeln, sind vor allen die zwanzig grossen weiblichen Figuren zu erwähnen, die zu beiden Seiten der Fenster stehen. Titi bezeichnet sie als Tugenden, dies kann sich jedoch nur auf die vier Figuren in Presbiterium beziehen, die sechzehn anderen stellen die Völker dar, denen die Gesellschaft Jesu ihre Arbeit widmete. Die Roma Papale, das heilige römische Reich, China, Mexiko, Peru, Ägypten, und Lybien (Abb. 19) sind u. a. zu identifizieren: In linken Querschiff befinden sich mehrere Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des Stifters. Im Tambour stehen in vier Nischen zwischen den Fenstern Temperantia, Justitia (Abb. 14), Prudentia, Religio.

Aus den auf Seite 13—16 dank der Güte des Historikers der Gesellschaft P. Pietro Tacchi-Venturi mir zugänglich gemachten Dokumenten geht hervor: a) dass die Arbeit von 1672 bis 1685 gedauert hat, b) dass anfangs auch das rechte Querschiff (Kapelle des heil. Franz Xaver) von Gaulli dekoriert werden sollte und erst während der Arbeit einem anderen Genuesen, Andrea Carlone, übergeben wurde, c) dass das Fresko in der Apsis

nicht zugleich mit der übrigen Dekoration bestellt wurde, sondern dass dies erst später auf Bitte des Generales Oliva von Ranuccio Farnese gespendet wurde, d) dass entgegen der bisherigen Annahme die Himmelfahrt des Ignatius zuletzt ausgeführt wurde.

Damit werden die vielfach falschen Angaben der Biographen Pascoli und Ratti² richtig gestellt. Die einzigen, wichtigen Nachrichten, welche die beiden erwähnten Werke bringen, beziehen sich auf die Rolle, welche bei der Bestellung und während der Arbeit Bernini spielte. Er war es, der dem jungen Genuesen bei seinem Freunde dem Jesuit-general Oliva, den so bedeutenden Auftrag verschaffte. Während der Arbeit, als zahlreiche Streitigkeiten zwischen den Auftraggebern und dem Künstler den Fortgang der Arbeit bedrohten, war es wieder Bernini, der durch seine Vermittlung das Werk rettete. Dieses wesentliche Moment besonders betont zu haben, ist das Verdienst der Biographen.

Es ist gelungen elf Zeichnungen Gaullis für die Dekoration von Gesù zusammenzustellen. Zwei befinden sich im Kupferstichkabinett zu Berlin (unpubliziert Abb. 24), eines im Louvre (unpubliziert Abb. 34), die übrigen acht (Abb. 21, 22, 25—29, 33), sind im Düsseldorfer Museum aufbewahrt. Von diesen hat Illa Budde²⁵, sieben als Zeichnungen Gaullis publiziert ohne jedoch noch den Zusammenhang mit der Gesù-Dekoration herstellen zu können.

Die Kritik der Zeichnungen führt zu dem Resultat, dass zwei Projekte für das Kuppelfresko, existiert haben, welche beide von dem ausgeführten weitgehend abweichen. Beide haben das Thema „Sangue di Christo“ zum Inhalt. Der bekannte Stich Berninis (Abb. 30) ist nur vier Jahre vor dem Beginn der Arbeit in Gesù entstanden. Sein Einfluss auf die wiedergefundenen Zeichnungen ist sehr deutlich. Das erste Projekt Berninis zu dem Stich stellte bekanntlich nicht den blutspendenden Christus, sondern das verwandte Thema der Duplex Intercessio dar (Abb. 23). Diese Zeichnung ist es, die Gaullis ausgeführtes Kuppelfresko wieder stark beeinflusst hat (Abb. 5).

Die Federzeichnung zur Himmelfahrt des hl. Ignatius (Abb. 33) ist später anzusetzen, als die drei erhaltenen, bereits publizierten Ölskizzen. Die Tuschzeichnung zu den Stuckfiguren im Tambour (Abb. 34) weist im Vergleich mit den handwerklich ausgeführten Figuren, eine sehr hohe Qualität auf.

Die Frage nach der künstlerischen Aszendenz vor Gaullis Werk führt zu dem Problem der Herkunft der Stuckdecke mit Freskenschmuck und Stuckfiguren überhaupt.

Die Verbindung dieser drei Elemente erscheint zum erstenmal bei Pinturicchio (Appartamento Borgia), die im Sinne der Hochrenaissance vollendete Lösung bringen die Loggien Raffaels. Schon in der zweiten Hälfte des XVI Jhdts. tritt an die Stelle der harmonischen Koordination aller Dekorationselemente das Vorherrschen der figuralen Teile (Galleria Spada). Den Höhepunkt dieser Entwicklung im toskanisch-römischen Barock bilden Cortonas Deckendekorationen im Palazzo Pitti und in der Chiesa Nuova zu Rom. Dieses letztere Werk wurde zum Vorbild für Gaullis Dekoration von Gesù, was die Gesamteinteilung betrifft, die Form aber ist grundsätzlich verschieden. Sie ist bei Cortona der letzte Ausdruck klassischer Tradition, sowohl in der Ornamentik wie im figuralen Stil. Sein *sotto in su* ist kein Illusionismus im Sinne Coreggios und später Gaullis, strebt keine Vortäuschung der Wirklichkeit an, sondern will die Untenansicht dem Auge nur angenehmer machen, im Sinne des Veronese.

Dass Cortona, der letzte Erbe Michelangelos, die malerische Illusion nicht anstrebte, beweist die in seinem Kunsttraktat in Anlehnung an Plato (De Republ. lib. X) ausgesprochene Überzeugung: „Ars quae imitatur, non in agit, ut rei veritatem omnino representet, sed imaginem tantum: et ideo Pictor exiguum quoddam cuiusque rei attingit nimirum simulacrum, quod procul abest a veritate“. In diesem Sinne ist auch das Scheingerüst der Bar-

berini-Decke zu verstehen, welches (im Gegensatz zu jenen der Quadraturisten) baulich nicht ausführbar wäre, ebenso wie das Scheingerüst an der Decke der Sistina.

Der Illusionismus tritt in der römischen Monumentalmalerei erst mit Gaulli auf, in der Skulptur war er schon herrschend geworden mit Giovanni Lorenzo Bernini.

Wie wir aus der Biographie wissen, nannte Gaulli den Bernini seinen Meister. Wie gross aber der formale Einfluss Berninis auf Gaullis Freskomalerei war, ist schwer zu formulieren, weil Bernini selbst nicht Maler war: Als er die Capella Cornaro in Santa Maria della Vittoria ausschmückte, liess er das Deckenfresko von Guidobaldo Abbatini aus Città di Castello ausführen. Hier sehen wir (Abb. 8) die Anbetung des heiligen Geistes in der Weise mit dem Stuckplafond verbunden, dass Engeln und Wolken ausserhalb des Bildrahmens direkt auf die vergoldete Decke gemalt sind; die Malerei bedeckt sogar Teile der Stuckreliefs, die das Leben der hl. Theresa darstellen. Dieses eminent illusionistische Mittel verwendet Gaulli genau in derselben Weise, nur in monumentaler Form, an der Decke von Gesù. Es stammt also von Bernini, der einer verwandten Kunstform, dem Theater einen so grossen Teil seiner Schaffenskraft gewidmet hat. Ein neues Moment bei Gaulli ist das Malen der Schatten von Wolken und Figuren auf die ornamentierte Decke. Es ist heute nicht mehr festzustellen, ob es von Bernini stammt, denn seine zahlreichen Gelegenheitsdekorationen sind nicht erhalten, aus seinem Geiste ist es jedenfalls zu erklären. Gaullis Figurenstil weist vielfach auf Bernini, die aufgelösten bewegten Konturen der Figuren, das transitorische ihrer Stellungen, die wie im Winde flatternden Drapperien, sind ohne Bernini nicht denkbar. Als Beispiel genügt der Vergleich zwischen dem Longinus in St. Peter und der Gestalt der Ignatius auf dem Fresko.

Als Gaulli mit ungefähr zwanzig Jahren nach Rom kam, entstand sein frühestes bekanntes Werk, die Madonna di S. Rocco (Abb. 38). Hier offenbart sich im Aufbau schon deutlich eine anti-römische Tendenz, die Gesichtstypen erinnern an Van Dyck, dessen Werke der junge Genuese sehr wohl kannte. Die vier Pendentiffresken in S. Agnese (Abb. 39) verraten schon einen mehr entwickelten Stil, der manche Elemente der Rokoko vorwegzunehmen scheint. Der Körperstil der Putten weist hier schon deutlich auf Rubens, dessen Werke Gaulli aus Genua kannte und dessen Einfluss auf ihn stark und nachhaltig war. Unmittelbar vor dem Werke in Gesù entstand die Deckendekoration von S. Marta auf der Piazza del Collegio Romano. Neben dem schon deutlichen Einfluss Berninis tritt hier der des Coreggio auf, welcher von nun ab eine sehr bedeutsame Rolle spielt. Dies gilt sowohl für die Bildung der einzelnen Typen (Abb. 10 u. 11), wie für die Figuralperspektive bei Gaulli.

Erst die Fresken in Gesù aber zeigen Gaullis vollentwickelten Stil und sein eigenes Kolorit, dem er seinen grössten Ruhm verdankt. Das Deckenfresko und die Himmelfahrt des Ignatius weisen Farben auf, welche in ihrer Intensität der Freskomalerei bisher unbekannt geblieben waren. Auch Correggio hatte einen solchen Lichtglanz und so leuchtende Lokalfarben nicht darzustellen vermocht.

In der Komposition des Hauptwerkes sind in spätbarocker Umbildung Einflüsse des Rubens kenntlich. Die Beschneidung in Genua und das Kleine Jüngste Gericht haben stark auf das Werk eingewirkt.

Das Programm der Innendekoration von Gesù weicht gänzlich von den bisherigen ab. Unter grossen Schwierigkeiten, war es Ignatius gelungen seinem Orden den Namen Jesu zu erkämpfen. Für die diesem Namen geweihte Mutterkirche wurde ein Programm erdacht, welches nicht wie die früheren episch, sondern rein symbolisch ist. Nicht das Leben Jesu auf Erden wird in dem Zyklus erzählt, sondern der Triumph seines Namens, die Glorifikation der Fürbitte (in der Kuppel), die Apotheose des Lammes wird dargestellt. Der

Triumph des Namens Jesu war kein neues ikonographisches Thema. Grecos sogenannter „Traum Philipps II“ (Abb. 43) ist ebenso die Illustration der zitierten Worte Pauli wie das Fresko Gaullis, mit dem Unterschied, dass die terrestres auf dem Fresko nicht dargestellt sind, weil die Stuckfiguren ohnehin die Nationen der Erde darstellen. Die namenlosen Vertreter der Menschheit bei Greco sind bei Gaulli vielfach durch Allegorien ersetzt, entsprechend dem Geist des XVII. Jhdts. Die Darstellung der h. Drei Könige bei Gaulli an auffälliger Stelle entspricht der grossen Verehrung derer sich diese im XVII Jhd. erfreuten (vgl. die Predigten Olivas Anm. 104). Das Vorkommen einer grossen Zahl von Frauen auf Gaullis Fresko hängt mit der grossen Rolle, welche die Frau in der Hagiographie des XVII Jhs. spielt, zusammen.

Das Fresko in seiner allegorisch-panegyrischen Auffassung hat sein Gegenstück in der Literatur. Zur Zentenarfeier des Ordens hatte im Jahre 1642 die flämisch-belgische Provinz eine Festschrift herausgegeben unter dem Titel „Imago Primi Saeculi Societatis Jesu“. Die Ähnlichkeit der Auffassung mit dem Gehalt des Freskos ist ausserordentlich (Vgl. die Zitate S. 50 f. und Anm. 106). In beiden Fällen handelt es sich um eine glanzvolle „gratiarum actio“.

Das Kuppelfresko verherrlicht die Macht der Fürbitte. Der Biograph des hl. Ignatius Ribadeneira berichtet, dass der Heilige eine besondere Verehrung für Jesus als Fürbitter (Mediator) hatte. Auch das „Sangue di Cristo“ ist ein engverwandtes Thema (Vgl. die Literatur Anm. 110). Neu an der Ikonographie des Kuppelfreskos ist die Verbindung der Darstellung der Duplex Intercessio mit der des Paradieses. Die beiden, grossen Heiligen des Ordens werden vor die Trinität gebracht und sind jeweilig genau über den ihnen geweihten Altären dargestellt. Bei Ignatius ist diese merkwürdig kontinuiernde Darstellung besonders augenfällig. Seine Gebeine ruhen unter dem Altare, darüber wurde Pozzos Silberstatue aufgestellt, noch höher am Gewölbe des Querschiffes sehen wir die Himmelfahrt des Heiligen, in der Kuppel darüber sein Erscheinen vor Gott. Überall ist er in demselben weissgoldenen Messgewande dargestellt.

Die Anbetung des Lammes fasst alles bisher Dargestellte noch einmal zusammen, es ist die eschatologische Verherrlichung dessen, dem die Kirche und der Orden geweiht sind. Seit den Fresken im Querhaus von Santa Maria Maggiore hatte Rom diese Darstellung nicht gesehen. In der Schriften Olivas finden sich Stellen, die beweisen, welche Bedeutung damals der apokalyptischen Vision neuerlich gegeben wurde (Zitate S. 53).

Die Frage nach der Herkunft solcher Programme beantwortet der Traktat von Cortona und Ottonelli mit einem Zitat aus Epiphanius: „Non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio. Pictoris enim sola ars est, verum ordinatio sanctorum Patrum“.

Es lag nicht in der Absicht der Erbauer der Kirche Il Gesù die grossen Flächen ihres Gewölbes mit monumentalen Werken der Malerei zu bedecken. Entgegen diesen strengen Ansichten der Gegenreformation schuf der Barock an dieser Stelle eine seiner prächtigsten Dekorationen. Diese Tatsache lässt sich nur durch eine wesentliche Wandlung der Auffassung von den Aufgaben der bildenden Kunst im Dienste der Kirche erklären. Mit der Gegenüberstellung der Begriffe von Gegenreformation und Barock betreten wir das Gebiet der bekannten Polemik Weisbach-Pevsner. Weisbach identifiziert beide Begriffe, das Wesen der katholischen Kirche aber scheint ihm (wie auch seinem Gegner) fremd geblieben zu sein, sonst würde er nicht das (gewiss vorhandene) pathologisch-historische Moment für entscheidend halten. Die Wurzeln der nachtridentinischen Kunst liegen tiefer. Pevsner wieder trennt Gegenreformation und Barock und erklärt den Manierismus für die Kunst der Gegenreformation, daher für eine durchwegs religiöse Kunst. Er vergisst

hiebei, dass in der zweiten Hälfte des XVI Jhs. das Bild des geistigen Europa sehr komplex ist, und dass es nach der Renaissance keine Epoche mehr geben konnte, deren Kunst nicht der Ausdruck jenes Dualismus wäre, der nunmehr in unserer Kultur entstanden war. Die im XV. Jht begonnene objektive, areligiöse Eroberung der Umwelt, und später des Kosmos schritt auch dann unaufhaltsam fort, als in der zweiten Hälfte des XVI Jhs die religiösen Probleme von neuem den Vorrang erhielten. Die Kunst des Manierismus trägt deutlich den Stempel jener Zwiespältigkeit. Tintoretos und Grecos Bilder entstehen gleichzeitig mit Werken von vorwiegend formalem und intellektuellem Charakter (Zyklus in San Giovanni Decollato). Bezeichnend ist, dass die wirklich religiöse Malerei dieser Epoche sich nicht in Rom entwickelte. Dort war die Kunst der Gegenreformation zu streng und gleichzeitig zu sehr auf die neuen praktischen Bedürfnisse gerichtet.

Das römische Barock hingegen war der Monumentalmalerei ausserordentlich förderlich. Pevsner hält den Barock für eine Rückkehr zur Renaissance. Wir vertreten die Ansicht, dass der oben erwähnte Dualismus sich weiter entwickelte und, als das Interesse für die religiösen Werte wieder schwächer wurde, jene eigentümliche Mischung von Jenseits und Diesseits entstand, die nunmehr im Gegensatz zum Manierismus unlösbar verbunden erscheinen. Diese Verflechtung der Elemente beider Welten ist entscheidend für den Barock und seine Kunst. Lehrreich ist hier ein Vergleich zwischen Grecos und Gaullis Darstellungen des gleichen Inhaltes: bei Greco ist es eine irrationale Vision, zu deren Verständnis, wie im Mittelalter, die entsprechende geistige Verfassung im Beschauer erforderlich ist; Gaulli strebt danach mit höchster Virtuosität einen möglichst starken visuellen Effekt zu erzielen, also einen psychisch-psychischen Eindruck zu erwecken. Dieses auf Massenwirkung gerichtete Bestreben berührt sich eng mit dem des illusionistischen Theaters, dessen Entwicklung in dieselbe Zeit fällt. Mit denselben Mitteln wurden die erwähnten kirchlichen Gelegenheitsdekorationen geschaffen. Pozzos „Prospectiva“ enthält zwei Projekte zu einer solchen *macchina* für Il Gesù zum vierzigstündigen Gebet, oder für einen neuen Hochaltar derselben Kirche; der des Della Porta (Abb. 1) sei „fortasse tenuior“. Dies ist auch die Antwort auf die Frage, warum die Kirche zu jener Zeit so glanzvoll ausgestattet wurde. Dem neuen Bedürfnis nach Pracht und Effekt musste das strenge nüchterne Kircheninnere der Gegenreformation weichen. Bezeichnend ist auch, dass Pozzo dasselbe Projekt für zwei Möglichkeiten bestimmt, entweder für die *macchina* zum vierzigstündigen Gebet oder für den Hochaltar, das Material also entschied allein, ob es ein bleibendes Werk oder eine Gelegenheitsdekoration werden sollte! Formale Unterschiede bestanden auch nicht zwischen solchen Werken und einer weltlichen Theaterdekoration, genau so wie z. B. zwischen zwei Deckenmalereien Pozzos, der kirchlichen in S. Ignazio und der weltlichen in Palais Liechtenstein zu Wien. Dieselbe Angleichung des Kirchlichen und Weltlichen sehen wir in der auf beiden Gebieten starkverbreiteten panegyrischen Tendenz. Die Apotheose (*ἀποθέωσις* im wörtlichen Sinne) ist im XVII. Jht die allgemein verbreitete Form der Huldigung an weltliche Machthaber in der Literatur und der bildenden Kunst. Parallel damit geht die immer häufiger werdende Darstellung von Heiligen in der Glorie an Stelle der bisherigen Schilderungen ihres Erdenlebens. Die Himmelfahrt des hl. Ignatius in Gesù ist eine der frühesten Darstellungen dieser Art. Das erwähnte Deckenfresko von S. Ignazio bildet den Höhepunkt dieser Entwicklung.

Die Zusammenhänge der gleichzeitigen geistigen Strömungen mit der Entwicklung der bildenden Kunst sind besonders für das XVII. Jht noch ganz unerforscht, so konnten in dieser Abhandlung auf dem Gebiet nur rudimentäre Hinweise gegeben werden.

SPIS ILUSTRACYJ

1. Andrea Sacchi: „Il Gesù“ w czasie obchodu stoletniego jubileuszu Towarzystwa Jezusowego w roku 1642. Rzym, Kościół Gesù. (Fotografię zawdzięczam uprzejmości O. Tacchi-Venturi'ego).
2. Wnętrze kościoła Gesù (Fot. Alinari).
3. Dekoracja kopuły i apsydy kościoła Gesù (Fot. Alinari).
4. Dekoracja prawej, górnej części nawy kościoła Gesù (Fot. Alinari).
5. G. B. Gaulli: Sklepienie kościoła Gesù (Fot. Alinari).
6. G. B. Gaulli: Triumf Imienia Jezusowego, fresk na sklepieniu kościoła Gesù (Fot. Alinari).
7. G. B. Gaulli: Potępienicy, część fresku na sklepieniu kościoła Gesù (Fot. Anderson).
8. G. B. Gaulli: Rysunek do fresków w kościele Sta Marta, Berlin, Kupferstichkabinett, (Fot. Staatliche Museen, Berlin).
9. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, część środkowa fresku na sklepieniu nawy poprzecznej kościoła Gesù (Fot. Alinari).
- 9 a. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, fresk na sklepieniu nawy poprzecznej kościoła Gesù (Fot. Alinari).
10. Correggio: Anioł z obrazu „Madonna ze ś. Hieronimem“, Parma, Pinakoteka (Fot. Anderson).
11. G. B. Gaulli: Anioł, fragment z fresku il. 9 i 9 a, Ś. Ignacy uniesiony do nieba, Rzym, Kościół Gesù (Fot. Alinari).
12. G. B. Gaulli: Czterej patriarchowie na żagielku kopuły w kościele Gesù (Fot. Anderson).
13. G. B. Gaulli: Czterej prorocy na żagielku kopuły w kościele Gesù (Fot. Anderson).
14. G. B. Gaulli: Fresk w kopule kościoła Gesù (Fot. Martinelli).
15. G. B. Gaulli: Grupa główna na fresku w kopule kościoła Gesù, przedstawiająca „Duplex intercessio“ (Fot. Alinari).
16. G. B. Gaulli: Aniołowie, fresk nad prezbiterjum kościoła Gesù (Fot. Anderson).
17. G. B. Gaulli: Adoracja Baranka, fresk w apsydzie kościoła Gesù (Fot. Alinari).
18. Guidobaldo Abbatini: Adoracja Ducha Świętego, fresk na sklepieniu kaplicy Cornaro w kościele S. Maria della Vittoria, Rzym (Fot. Sansaini).
19. Dekoracja okna kościoła Gesù z alegoriami Egiptu i Libji (Fot. Alinari).
20. Leonardo Reti według projektu Gaulli'ego: Ś. Ignacy odprowadzający mszę, płaskorzeźba stiukowa na sklepieniu nawy poprzecznej kościoła Gesù (Fot. Alinari).
21. G. B. Gaulli: Czterej prorocy, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis, Düsseldorf).
22. G. B. Gaulli: Czterej ewangelisci, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis).
23. Bernini: Duplex intercessio, rysunek, Lipsk, Stadtbibliothek (Fot. Lipsk, Stadtbibliothek).
24. G. B. Gaulli: Sangué di Cristo, rysunek, Berlin, Kupferstichkabinett (Fot. Staatliche Museen, Berlin).
25. G. B. Gaulli: Sangué di Christo, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis).
26. G. B. Gaulli: Grupa błogosławionych, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis).
27. G. B. Gaulli: Grupa męczenników, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis).
28. G. B. Gaulli: Matka Boska z świętymi, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis).
29. G. B. Gaulli: Bóg Ojciec, rysunek do fresku w latarni kopuły, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis, Düsseldorf).
30. Bernini: Sangué di Cristo, medzioryt (Fot. Calderisi, Roma).

31. G. B. Gaulli: Triumf Imienia Jezusowego, szkic olejny, Galerja Spada, Rzym.
32. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, szkic olejny, niegdyś u malarza Palumbo, Rzym.
33. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum (Fot. Louis, Düsseldorf).
34. G. B. Gaulli: Rysunek do czterech figur stiukowych w niszach kopuły kościoła Gesù. Paryż, Louvre (Fot. Louvre).
35. Pietro da Cortona: Naroże sufitu Sala di Marte, Florencja, Palazzo Pitti (Fot. Alinari).
36. Pietro da Cortona: Kopuła i apsyda kościoła Sta Maria in Vallicella, Rzym (Fot. Alinari).
37. Pietro da Cortona: Sklepienie kościoła Sta Maria in Vallicella, Rzym (Fot. Alinari).
38. G. B. Gaulli: Matka Boska ze ś. Rochem, kościół S. Rocco, Rzym (Fot. Istituto Nazionale LUCE, Rzym).
39. G. B. Gaulli: Iustitia, Pax, Veritas, fresk na żagielku kopuły kościoła S. Agnese in Piazza Navona, Rzym (Fot. Alinari).
40. Dominichino: Fortitudo na żagielku kopuły S. Carlo ai Catinari, Rzym (Fot. Alinari).
41. G. B. Gaulli: Freski na przeszle środkowym sklepieniu kościoła S. Marta al Collegio Romano, Rzym (Fot. Istituto Nazionale LUCE, Rzym).
42. Rubens: Mały Sąd Ostateczny według sztychu z roku 1642 (Fot. Frankenstein, Wiedeń).
43. El Greco: Sen Filipa II, El Escorial (Fot. Anderson).

SPIS RZECZY

	Strona
UWAGA WSTĘPNA	1— 2
I. OPIS DZIEŁA GAULLI'EGO W GESÙ	3—11
Opis ogólny 3—4, Fresk na sklepieniu nawy 4—6, Malowidło w lewej części nawy poprzecznej 7, Cztery pendentywy 7—8, Malowidło w kopule 9, Malowidło nad prezbiterjum 10, Fresk w apsydzie 10, Rzeźby stiukowe 10—11	
II. HISTORIA POWSTANIA DZIEŁA GAULLI'EGO	13—25
A) Źródła. a) Dokumenty 13—17, b) Biografie 17—18. B) Rysunki i szkice olejne. Żagielki 18—19, Kopuła 19—22, Fresk na sklepieniu nawy 22—23, Sklepienie apsydy 23, Fresk ze ś. Ignacym 23—25, Figury stiukowe 25.	
III. FORMA	27—47
Tradycja artystyczna 27—34. Malarstwo sklepienne we Włoszech XIV i XV wieku 27, Kierunki w architekturze XV i XVI wieku niesprzyjające rozwojowi malarstwa monumentalnego 27—28, Rozwój dekoracji kasetonowej 28, Dekoracja łącząca malarstwo ze stiukiem 28—29, Pietro da Cortona 29—32, Mantegna 33, Correggio 38—34. Rola Bernini'ego 34—38. Stosunek Bernini'ego do uczniów 34—35, Do malarstwa 35, Zasady artystyczne Bernini'ego objawiające się w sztuce Gaulli'ego 35—38. Styl fresków w Gesù 38—47. Styl Gaulli'ego przed pracą w Gesù 38—42, Freski w Gesù 43—47.	
IV. TREŚĆ	49—61
Program fresków w Gesù (Ikonografia) 49—69. Triumf Imienia Jezusowego 49—51, Fresk w kopule 51—52, Fresk w absydzie 52—53, Pochodzenie programu 53. Związki z prądami współczesnymi epoki 54—61.	
PRZYPISY	63—72
RÉSUMÉ: Die Innendekoration von „Il Gesù“ und ihre Stellung im römischen Hochbarock	73—78
SPIS ILUSTRACJI	79—80

31. G. B. Gaulli: Triumf Immaculata Jasnopanny, szkic olejny, Galeria Spada, Paryż.
32. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy milczący do siebie, szkic olejny, olejny w malarstwie Palazzina, Paryż.
33. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy milczący do siebie, szkic olejny, olejny w malarstwie Palazzina, Paryż.
34. G. B. Gaulli: Wyżłask do czterech figur świętych w rymie, olejny, olejny w malarstwie Palazzina, Paryż.
35. Pietro da Cortona: Narodzi się św. Maryja, olejny, olejny w malarstwie Palazzina, Paryż.
36. Pietro da Cortona: Kopuła i kaplica św. Marka, olejny, olejny w malarstwie Palazzina, Paryż.
37. Pietro da Cortona: Sklepienie kaplicy św. Marka, olejny, olejny w malarstwie Palazzina, Paryż.
38. G. B. Gaulli: Matka Boska, szkic olejny, olejny w malarstwie Palazzina, Paryż.

ZAUWAŻONE OMYŁKI.

Na stronie 39, wiersz 14, opuszczono cyfry, odnoszące się do przypisu 76 po słowach: „artysta uległ wpływowi Bernini'ego”.

Na stronie 59, wiersz 25, i na stronie 61, wiersz 4, należy skreślić cyfry przypisu 134 a umieścić je na stronie 61, wiersz 17, po słowach: „o treści czysto świeckiej”.

ZAUWAŻONE OMYŁKI

Na stronie 39, wiersz 14, opuszczona cyfra, odnosząca się do przypisu 76 po słowach: „artysta słęty wyrywani Bernini'ego”.

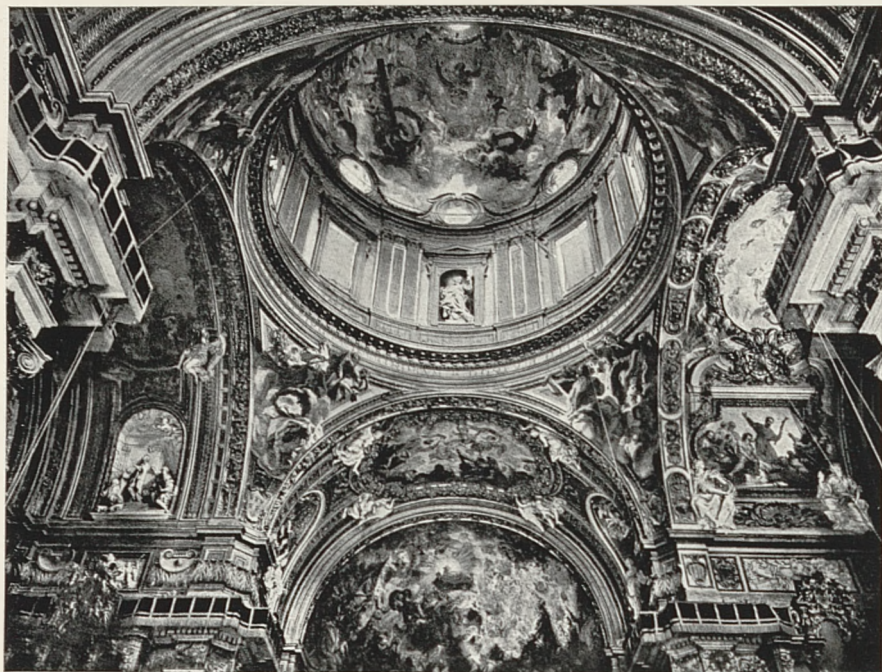
Na stronie 59, wiersz 25, i na stronie 61, wiersz 4, należy skrócić cyfry przypisu 134 i umieścić je na stronie 61, wiersz 17 po słowach: „o imielu czyta Świderski”.



1. Andrea Sacchi: „Il Gesù” w roku 1642, Rzym, Kościół Gesù



2. Wnętrze kościoła Gesù w Rzymie



3. Kopuła i apsyda kościoła Gesù w Rzymie



4. Górna część nawy kościoła Gesù w Rzymie



5. G. B. Gaulli: Sklepienie kościoła Gesù w Rzymie



6. G. B. Gaulli: Triumf Imienia Jezusowego, Rzym, Kościół Gesù



7. G. B. Gaulli: Potępieńcy, Rzym, Kościół Gesù



8. G. B. Gaulli: Rysunek do fresków kościoła Sta Marta,
Berlin, Kupferstichkabinett



9. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, Rzym, Kościół Gesù



9 a. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, Rzym, Kościół Gesù



10. Correggio: Fragment z obrazu „Madonna ze ś. Hieronimem”. Parma, Pinakoteka



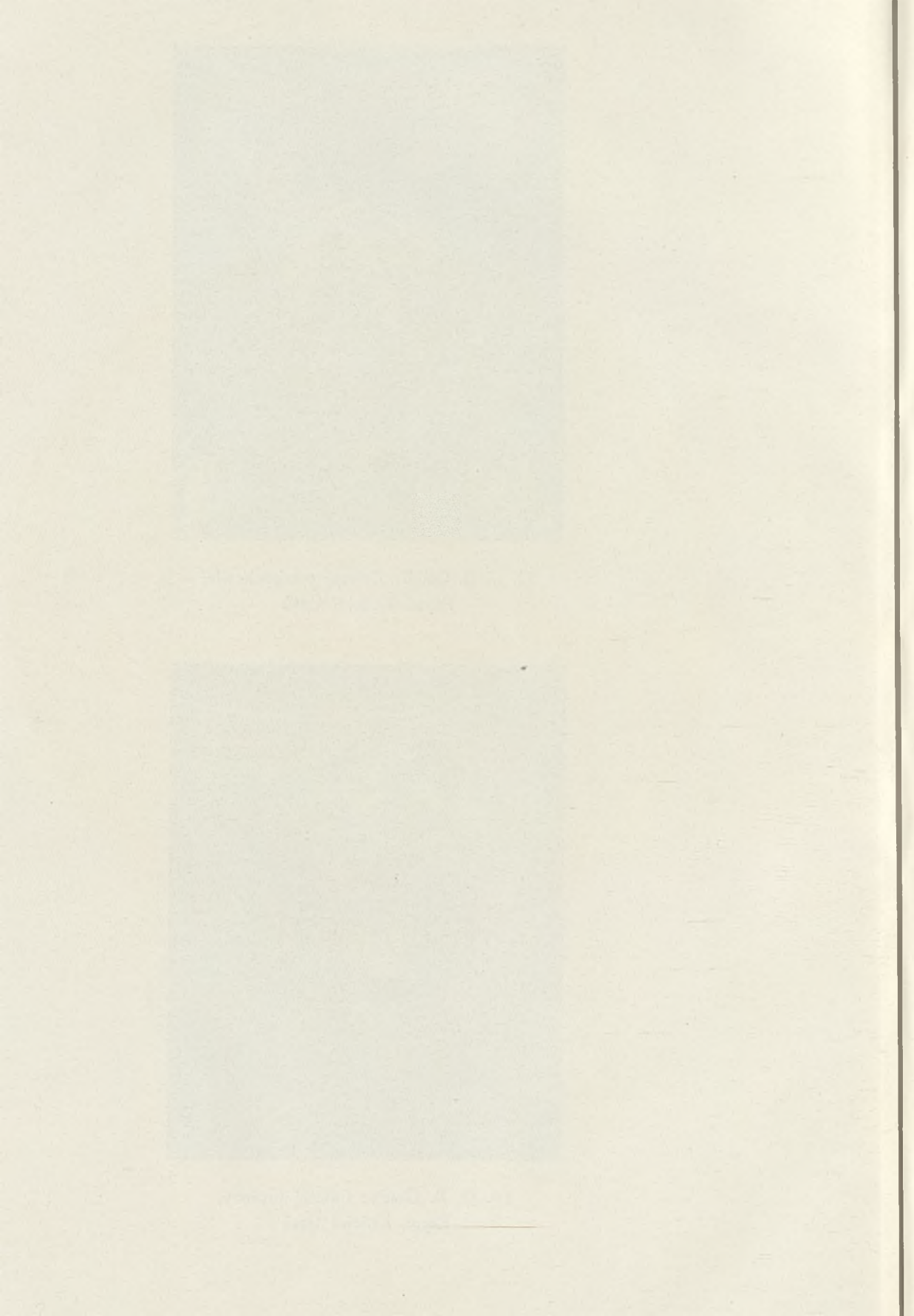
11. G. B. Gaulli: Fragment z il. 9, Ś. Ignacy uniesiony do nieba, Rzym, Kościół Gesù

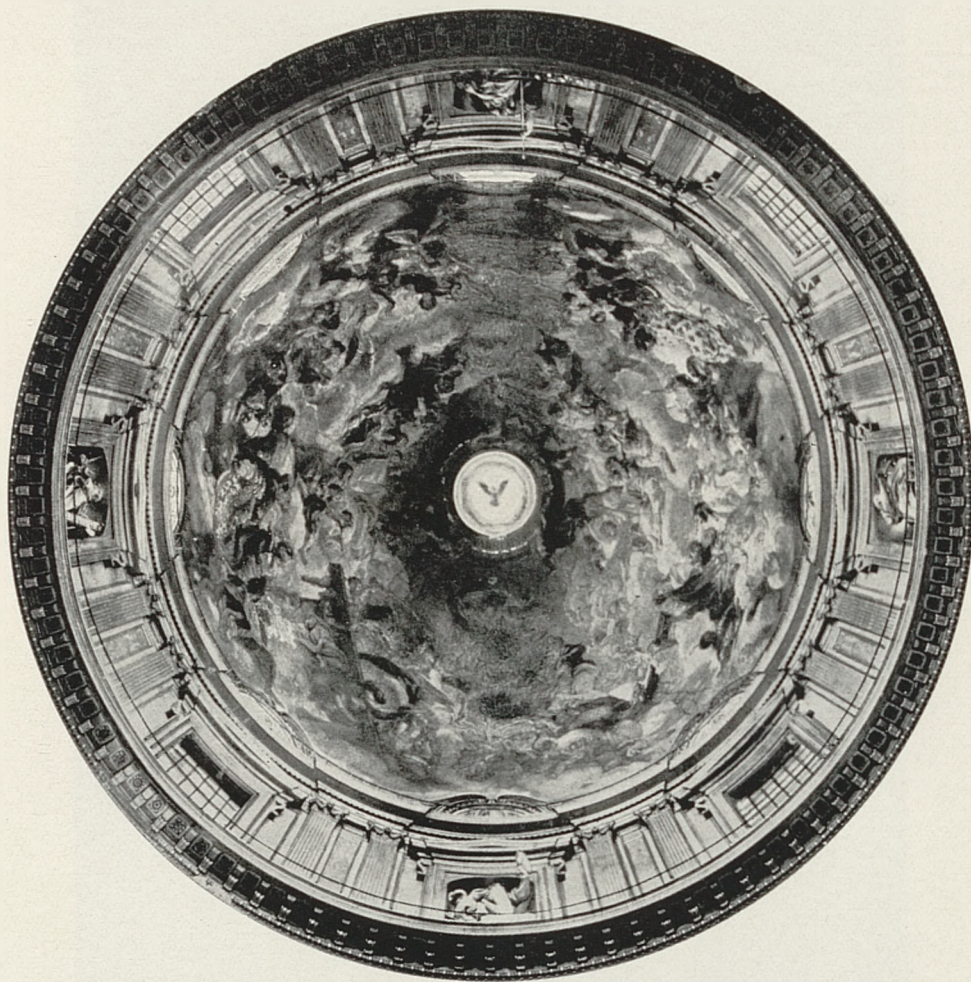


12. G. B. Gaulli: Czterej patriarchowie,
Rzym, Kościół Gesù



13. G. B. Gaulli: Czterej prorocy,
Rzym, Kościół Gesù





14. G. B. Gaulli: Fresk w kopule kościoła Gesù



15. G. B. Gaulli: „Duplex intercessio”, Rzym, Kościół Gesù



16. G. B. Gaulli: Anioliowie, Rzym, Kościół Gesù



17. G. B. Gaulli: Adoracja Baranka, Rzym, Kościół Gesù



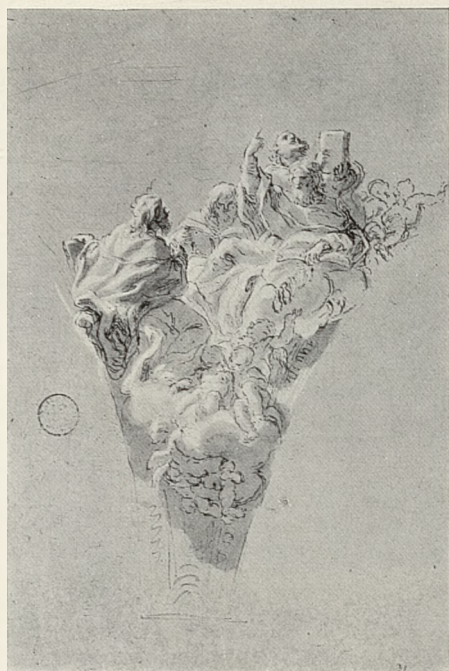
18. G. Abbatini:
Adoracja ś. Ducha,
Rzym, Sta Maria
della Vittoria



19. Dekoracja okna z alegorjami Egiptu i Libji, Rzym, Kościół Gesù



20. Leonardo Reti: S. Ignacy odprawiający mszę, Rzym, Kościół Gesù



21. G. B. Gaulli: Czterej prorocy,
rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum



22. G. B. Gaulli: Czterej ewangeliści,
rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum



23. Bernini: Duplex intercessio, rysunek, Lipsk,
Stadtbibliothek



24. G. B. Gaulli: Sangue di Cristo, rysunek, Berlin,
Kupferstichkabinett



25. G. B. Gaulli: Sangue di Cristo, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum



26. G. B. Gaulli: Grupa błogosławionych, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum



27. G. B. Gaulli: Grupa męczenników, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum



28. G. B. Gaulli: Matka Boska z świętymi, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum



29. G. B. Gaulli: Bóg Ojciec, rysunek, Düsseldorf, Kunstmuseum



30. Bernini: Sangue di Cristo, miedzioryt



31. G. B. Gaulli: Triumf Imienia Jezusowego, szkic olejny, Rzym, Galleria Spada



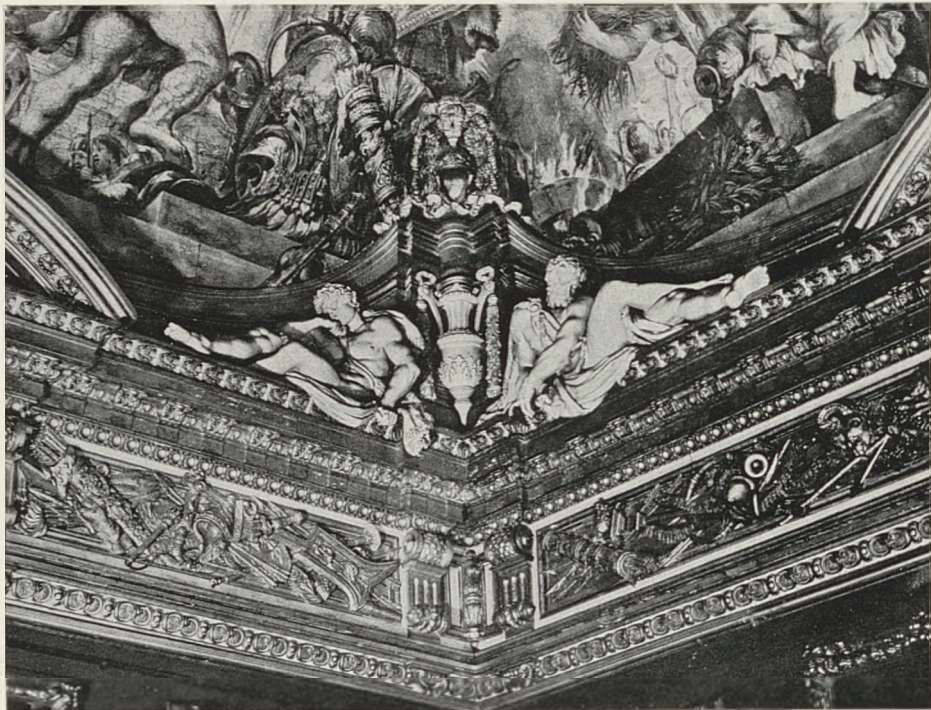
32. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, szkic olejny, niegdyś u malarza Palumbo, Rzym



33. G. B. Gaulli: Ś. Ignacy uniesiony do nieba, rysunek, Düsseldorf, Museum



34. G. B. Gaulli: Rysunek, Paryż, Louvre



35. Pietro da Cortona: Naroże sufitu, Sala di Marte, Florencja, Palazzo Pitti



36. Pietro da Cortona: Dekoracja kopuły i apsydy S. Maria in Vallicella, Rzym



37. Pietro da Cortona: Fresk na sklepieniu S. Maria in Vallicella, Rzym



38. G. B. Gaulli: Matka Boska z ś. Rochem, Rzym, S. Rocco



39. G. B. Gaulli: Iustitia, Pax, Veritas, Rzym,
S. Agnese in Piazza Navona



40. Dominichino: Fortitudo, S. Carlo
ai Catinari, Rzym



41. G. B. Gaulli: Część dekoracji sklepienia w kościele S. Marta al Collegio Romano, Rzym



42. Rubens: Mały Sąd Ostateczny, sztych z roku 1642



43. El Greco: Sen Filipa II, El Escorial

