

„PARADISO“ TINTORETTA

NAPISAŁA

KAROLINA LANCKOROŃSKA.

Z 16 rycinami w tekście.

Studia nad ikonografią sztuki nowożytnej są ledwie rozpoczęte, podczas gdy mamy liczne i poważne prace z tego zakresu, o ile chodzi o wieki średnie. A jednak stosunek sztuki nowszej do problemów treści nie jest bynajmniej ani obojętny ani jednolity. Przez krótki okres renesansu zagadnienie to ustępuje na drugi plan. Temat obrazu czy rzeźby zdaje się istnieć głównie po to, aby artyści dać możliwość rozwiązania problemów formy. Często nie wie się nawet, co przedstawiają n. p. obrazy Giorgioniego. Nie czyni to jednak bynajmniej ujmy ich wartości artystycznej. Osiągnęła w nich bowiem sztuka tak wysoki stopień harmonii kolorów i kompozycji, taką doskonałość piękna kształtów, że nikt nie pyta, co właściwie przedstawia »Burza« w Wenecyi lub »Trzej Mędrcy« w Wiedniu. Tak samo niewielu obchodzi, kogo przedstawia posąg Praxitelesa. W drugiej połowie XVI w. stosunek do sztuki ulega zasadniczej przemianie. Pojęcie »l'art pour l'art« ustępuje nowym zadaniom wobec sztuki jako wyrazicielki dążeń religijnych. Lecz nie znaczy to, aby nastąpił powrót do średniowiecza. O tem już mowy być nie mogło.

Gotycką rzeźbę XIII w. n. p. charakteryzuje jednolitość programu ikonograficznego na wszystkich prawie portalach katedr francuskich. Program ten obejmował całokształt myśli średniowiecznej i był niejako w rzeźbie odpowiednikiem Summy Św. Tomasza. Jednolitość ową tłómaczy niezrozumiała dziś prawie dyscyplina artystyczna, wobec której osobistość twórcza nie miała prawa do samodzielności. Przecież nie znamy dziś nawet nazwisk rzeźbiarzy z Chartres czy z Reims!

O takiej jednolitości programu lub kierunku w czasach nowożytnych oczywiście mowy być nie może, chociażby dlatego, że świat nie mógł już nigdy wrócić do ustroju antyindywidualistycznego. Rafaela i Michała Anioła czczono jak półbogów, a późniejsze pokolenia artystów nie myślały się wyrzec swych praw samodzielności twórczej, nawet wobec wymagań Kościoła. Każdy więc

z nich przystępował do podjęcia nowych zagadnień i znajdował własne, indywidualne ich rozwiązanie. Chcąc więc ten problem studyować, musimy sobie zadać pytanie, jak się doń odnosili najwybitniejsi artyści.

W Rzymie i Florencji Michał Anioł zostawił po sobie pokolenie intelektualnych epigonów, niezdolnych do walki o ukształtowanie i zobrazowanie idei nowych. W Wenecji natomiast w drugiej połowie XVI w. malarstwo obfitowało w siły twórcze. Największym malarzem był wówczas po śmierci Tycjana Jacopo Tintoretto. Olbrzymią większość swych dzieł poświęcił tematowi religijnym, którym dawał coraz to nowe ukształtowanie.

Szczytny temat chrześcijaństwa, raj czyli wizję królestwa niebieskiego malował artysta dwa razy w przeciągu dziesięciu lat. Oba te obrazy są do siebie pod każdym względem niepodobne. Raj Tintoretta w Pałacu Dożów podlega dziś wprawdzie często krytyce, w przeszłości bywało jednak inaczej, skoro Velasquez był gorącym wielbicielem tego dzieła, a Ruskin nie wahał się nazwać je najpotężniejszym obrazem świata. Co do Paradisa, wiszącego dziś w Luwrze, to krytyka odnosiła się doń zawsze jednomyślnie, uważając je za jedno z najdoskonalszych dzieł artysty.

Na czym więc polegają te różnice w ujęciu tematu i jakie mogły być powody tak zasadniczych zmian?

Aby móc na te pytania odpowiedzieć choć w części, musimy przystąpić do analizy obu dzieł.

I

W roku 1577 przy wielkim pożarze Pałacu Dożów uległ poważnemu uszkodzeniu fresk Guarienta z Padwy z XIV w. Przedstawiał on raj, a właściwie koronację Matki Boskiej, i umieszczony był na głównej ścianie sali del Maggior Consiglio, nad ławami Wielkiej Rady. W 1578 roku rozpisano konkurs na nowe Paradiso; udział w nim brali wszyscy wybitni malarze Wenecji, a więc między innymi Paolo Veronese, Tintoretto, Bassano, Palma Giovane. Ridolfi, który nam o tem wszystkim donosi¹, pisze, że były trudności, intrygi i spory i że wreszcie otrzymali zamówienie Veronese i Palma, którzy to olbrzymie dzieło mieli razem wykonać². Bardi w swoim opisie Wenecji nazywa w r. 1587 Veronesa i Bassana twórcami Paradisa w Pałacu Dożów. Jest to dowodem, że zamówienie wówczas było jeszcze w ich ręku, Bardi nadmienia przytem, jakoby to dzieło było już wykończone, nie chcąc widocznie, aby jego przewodnik stał się

¹ Ridolfi, *Delle maraviglie dell'arte o vero delle vite degl'illustri pittori Veneti e dello Stato, Wenecya 1648*. Wydanie krytyczne z komentarzem: Hadeln, Ridolfi, Berlin 1914. II. 61 P; Hadeln, *Zur Vorgeschichte von Tintoretto's Paradiso im Dogenpalaste, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* XL; Ruskin, *Michelangelo and Tintoret, New-York* (bez daty); Osmaston, *The Paradiso of Tintoretto, Londyn 1910*, 3, 10 n, 23 n. 34, oraz przede wszystkim Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst, Monachium 1928*, II. 161 n.

² Hadeln, *Zur Vorgeschichte*, skąd wynika, że górną część miał wykonać Veronese, a dolną Palma.

wkrótce przedawnionym¹. Lecz, mówi dalej Ridolfi, »le loro maniere erano difficili da accordarsi«, i gdy w r. 1588 umarł Veronese, dzieło nie było nawet rozpoczęte. Z ponownych walk i zabiegów wyszedł zwycięsko Tintoretto, liczący wówczas 70 lat. »Non mancò d'ogni artificio a conseguirlo«, użył wszystkich środków, aby zamówienie otrzymać i zwykł mówić, że będąc już bardzo starym pragnie, malując raj, zarobić sobie na raj dla własnej duszy. Z tego wynika, jak zależało sędziwemu artyście na zdobyciu zamówienia. Olbrzymiego dzieła mimo późnego wieku dokonał, a w wykonaniu szczegółów pomagał mu syn Domenico.

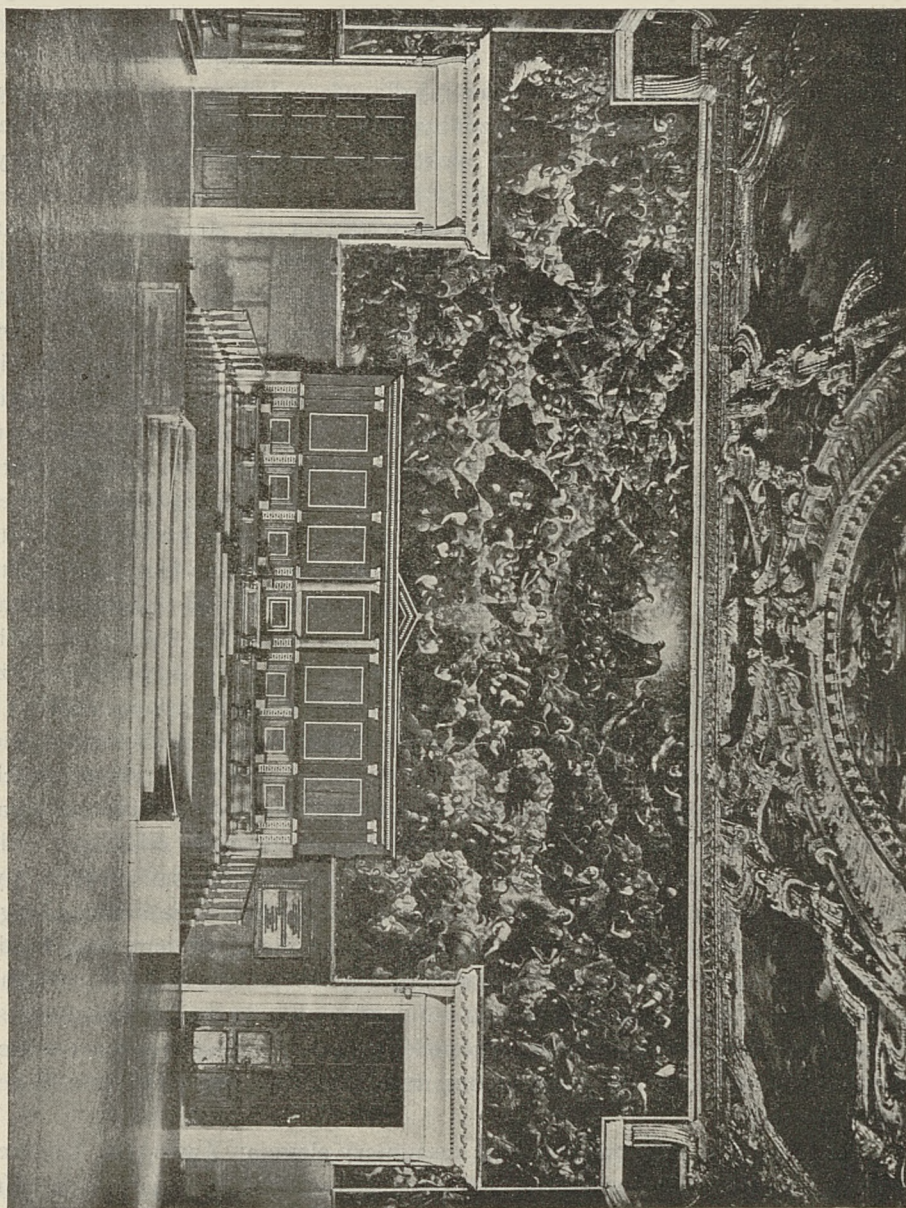
Pomimo ogromnych wymiarów obrazu (ryc. I na str. 4)² oko od razu obejmuje całość i ogarnia niezmierną ilość postaci krążących w około ośrodka mocno zaakcentowanego, Chrystusa z Matką Boską. Chrystus w purpurę i granat ubrany — »cuius regni non erit finis« — króluje na chmurze z aniołów. Lewa Jego ręka spoczywa na kuli ziemskiej, prawa otwiera się ku tym niezliczonym, na których spoczywa Jego spojrzenie pełne uмиłowania. Przed Nim klęczy Jego Matka, a pod Nim w przestrzeni nieskończonej błogosławieni, których imię legion. Wszystkie te postacie są w ruchu, spoczywa tylko Chrystus i Matka Boska. Mówiąc tu o ruchu, nie myślimy o silnej gestykulacji wielu z nich; chodzi tu o ruch każdej postaci z osobna i wszystkich razem, o rotacyjny ruch całości. Jedne klęczą, drugie się wznoszą, trzecie lecą ku Chrystusowi, lecz ich gesty są skoordynowane i szarmonizowane w rotacji wspólnej wszystkim postaciom, krążącym wokoło grupy centralnej. Ta wydaje się jakby szczytem owej piramidy przestrzennej, której boki tworzą kręgi postaci, rozszerzające się ku dołowi. Nawet klęczące wśród nich lub siedzące nie spoczywają, bo są niesione przez aniołów, których widzimy tu tak wiele. W przeciwieństwie do nich aniołki o płomiennych skrzydłach, na których spoczywa Chrystus i Matka Boża, tworzą zbitą masę, jakby nieruchomą chmurę. Koła pod nimi nie zamykają się w obrazie; im bardziej schodzą ku dołowi, tem lepiej się od strony widza otwierają. Wydaje się dzięki temu, jakoby wszyscy, w tej sali obecni, byli w ten ruch krążący ujęci i nim objęci. Ruch ten łączy formalnie każdą z błogosławionych postaci z centrem, staje się już nietylko pierwiastkiem, lecz fundamentalną zasadą kompozycji, którą można nazwać kompozycją ruchu. Niema on ani początku, ani końca, co mu w stosunku do treści daje doniosłe znaczenie, gdyż symbolizuje nieskończoność, wieczność samą, będącą tematem obrazu. Służy więc on tak samo celom treści i formy, nierozzerwalnie w tem dziele złączonych.

Podobną rolę odgrywa tu drugi zasadniczy element, światło. Tematem obrazu jest też światłość wiekuista, tworząca w pojęciu chrześcijańskim jedno z ideą raju.

¹ Bardi, Delle cose notabili della città di Venetia 1587.

² Umieszczamy obok niej na str. 4 ryc. 2, jako szkic tegoż obrazu, dla porównania, mimo że omówienie szkicu nastąpi dopiero w końcowej części pracy.

Jedynym źródłem światła w obrazie jest aureola Chrystusa promienna i promieniująca zarazem. Głowę Matki Boskiej natomiast otacza wieniec z siedmiu



Ryc. I.

gwiazd. Promienie, bijące od aureoli Chrystusowej, padają na wszystkich, przede wszystkim na postaci najważniejsze w kompozycji i w treści, na bohaterów idei chrześcijańskiej. Jedna postać rzuca cień na drugą, stąd odrysowanie się jednej od drugiej, oraz niezmierna różnorodność efektów świetlnych i kolory-

stycznych, a zarazem przestrzennych. Wrażenie przestrzeni powstaje skutkiem wypuklenia i uplastycznienia pojedynczych postaci przez światło i cień. Za nimi zaś, aż po nieskończone głębie niebieskie, miliony postaci zdają się tonąć w świetle. Owe światło, w miarę oddalania się od widza, pokrywa postacie coraz to gęstszą mgłą świetlną, co daje wrażenie niezmiernej dali, a sieć promieni obejmuje cały obraz aż po ostatnie jego brzegi. Chrystus zaś jest jakby słońcem, dającym światło wszystkim tym niezliczonym planetom, krążącym wokoło niego.

Światło gra tu podobną rolę jak ruch, centralizuje całą kompozycję w Chrystusie (ryc. 3 na str. 6).

Pod tym względem istnieje bliski związek tematowy z Rajem Dantego. W obu dziełach błogosławieni są przedstawieni w ruchu, wiecznie krążącym przed obliczem Boga i oświeceni światłem od Boga idącym.

XXX 100—102

Lume è lassù, che visibile face
Lo Creatore a quella creatura,
Che solo in lui vedere ha la sua pace;

112—114

Si, soprastando al lume intorno intorno
Vidi specchiarsi in più di mille soglie,
Quanto di noi lassù fatto ha ritorno.

118—123

La vista mia nell'ampio e nell'altezza
Non si smarriva, ma tutto prendeva
Il quanto e il quale di quell'allegrezza.
Presso e lontano li nè pon nè levava
Che dove Dio senza mezzo governa
La legge natural nulla rileva¹.

Ryc. 2.



¹ O stosunku obrazu do Boskiej Komedyi wspominają ogólnikowo: Thode, Tintoretto, 1900, oraz Osmaston, The Paradiso of Tintoretto i Mayer-Bercken, Tintoretto, [Monachium 1923. 225, zestawiając dowolnie tercyny z pieśni XXX i XXXI i wywołują w ten sposób fałszywe

Wiersze powyższe wykazują, że związek tematowy niewątpliwie istnieje, jednak należy stwierdzić, iż wpływ dzieła literackiego na sztuki piękne, o ile chodzi o prawdziwie twórczego artystę, bardzo rzadko bywa decydującym. Dzieło poetyckie może wpłynąć, jak w tym wypadku, raczej na nastrój obrazu, niż na układ całości, gdyż podstawą powstania dzieła malarskiego jest zawsze jedność optycznej wizji artysty. U Dantego natomiast mamy cały szereg obfitujących w wiedzę intelektualną opisów wizyjnych. Przedstawić je sobie wzrokowo jest rzeczą niezmiernie trudną, a ująć je w jeden obraz byłoby wprost niemożliwym. Tymczasem Tintoretto daje bezprzykładną jedność wizji artystycznej i religijnej zarazem.



Ryc. 3.

O ile więc dla całości Boska Komedia nie może być uważaną za źródło natchnienia, o tyle w pewnym szczególe możemy stwierdzić bezpośredni, zapewne świadomy artyście, wpływ Dantego, a mianowicie w sposobie ugrupowania aniołów wokoło Chrystusa.

wrażenie o wiele większego podobieństwa między jednym dziełem a drugim, gdyż wiersze te w oryginale należą do różnych wizyj, od których koncepcja Tintoretta odbiega daleko.

Paradiso, XXVIII, 97—129.

E quella, che vedeva i pensier dubi
Nella mia mente, disse: »I cerchi primi
T'hanno mostrati i Serafi e i Cherubi

Così veloci seguono i suoi vimi,
Per simigliarsi al punto quanto ponno,
E posson quanto a veder son sublimi.

Quegli altri amor; che intorno gli vonno,
Si chiaman Troni del divin aspetto,
Perchè il primo ternaro terminonno.

E dei saper che tutti hanno diletto,
Quanto la sua veduta si profonda
Nel Nero, in che si queta ogn'intelletto.

Quinci si può veder come si fonda
L'esser beato nell'atto che vede,
Non in quel ch'ama, che poscia seconda.

E del veder è misura mercede,
Che, grazia partorisce e buona voglia;
Così di grado in grado si procede.

L'altro ternaro, che così germoglia
In questa primavera sempiterna
Che notturno Ariete non dispoglia.

Perpetualmente »Ossana« sverna
Con tre melode, che suonano in tree
Ordini di letizia, onde s'interna.

In essa gerarchia son le tre dee;
Prima Dominazioni, e poi Virtudi;
L'ordine terzo di Podestati èe.

Poscia ne'dua penultimi tripudi
Principati ed Arcangeli si girano;
L'ultimo e tutto Angelici Ludi.

Questi ordini di su tutto rimirano,
E di giù vincon sì che verso Dio¹
Tutti tirati sono e tutti tirano.

Nie można sobie wystawić dokładniejszego zobrazowania tych wierszy, niż tutaj, gdzie krążące wokół Chrystusa grupy aniołów zdają się jakby coraz bliżej, coraz silniej doń przyciągane. Tak samo, jak u Dantego, można tu rozróżnić chóry, a mianowicie:

¹ Osmaston, The Paradiso of Tintoretto, 11.

Serafini. Napis ten widnieje jasnymi literami na ciemnych skrzydłach aniołów po obu stronach centralnej grupy.

Cherubini. Słowo to umieszczone na skrzydłach dwóch aniołów, nadlatujących z lewej strony. Jako aniołowie mądrości niosą księgi, za nimi inni trzymają miecze w rękach. (Miecz jest tu symbolem wygnania Adama i Ewy z raju).

Throni z prawej strony z wagami w rękach.

Dominationes ze strony lewej za Cherubinami. Pomimo że napisu nie mają, można ich poznać po berłach, symbolach władzy.



Ryc. 4.

Virtutes nie są na obrazie widoczne.

Potestates nadlatują z prawej strony za Tronami, niosą w rękach kryształowe kule ziemskie z krzyżami.

Principatus w koronach poza poprzednimi. Jeden z nich ma napis na skrzydle.

Archangeli unoszą się w przestrzeni przed samym tronem Bożym. Są to jedyne w obrazie postacie odwrócone od widza. Michał, jako archanioł sprawiedliwości po stronie Chrystusa, Gabryel, jako archanioł zwiastowania, po stronie Matki Boskiej.

Angeli, rozproszeni po całym obrazie, szczególnie nad grupą centralną, do której tworzą jakby tło, na dole nad ławą Wielkiej Rady, oraz z boku, na

wązkich pasmach między drzwiami a kątami sali. Jest to jedyny ważny moment, w którym możemy stwierdzić bezpośredni wpływ Dantego, nie tylko na ikonografię, lecz i na układ kompozycji.

Przystępując do opisu reszty obrazu, podnieść należy bardzo doniosły fakt ikonograficzny, który tworzy jedno jeszcze zasadnicze podobieństwo z Rajem Dantego. Ogromna ilość zebranych tutaj postaci składa się z osobistości indywidualnych, historycznych. Nawet najmniej już widzialni, w promieniach tonący święci i święte, mają jeszcze swój symbol, swoją atrybucję¹.



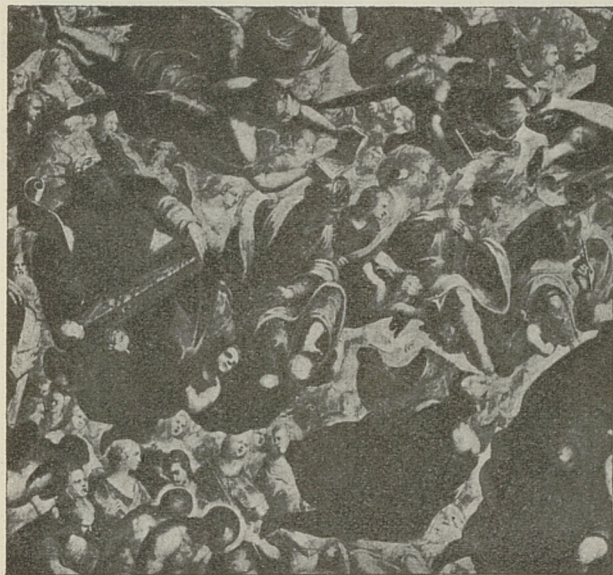
Ryc. 5.

W wiekach średnich raj czyli koronacja Matki Boskiej (oba te tematy zlewały się wtedy w jedno) bywał bardzo często malowany. Błogosławieni są wówczas tam zawsze przedstawiani w grupach męczenników, wyznawców, rycerzy, eremitów, biskupów, a najznamięnsi przedstawiciele tych grup widnieją na ich czele. Tak malowali n. p. Fra Angelico i Fra Filippo, a przed nimi jeszcze w Pałacu Dożów sam Guariento². U Tintoretta tymczasem jest wręcz przeciwnie.

¹ Gdy będzie więcej fotografii poszczególnych grup, nie wątpimy, iż każdą niemal postać uda się zidentyfikować. Dla wszystkich ważniejszych postaci można to już dziś uczynić.

² Por. opis i reprodukcje: Testi, Storia della pittura veneziana, I. 263 n. fig. 271.

Przed samym tronem widzimy zwiastunów Słowa Bożego, ewangelistów (por. ryc. 3). W środku tej grupy wznosi się anioł, a raczej człowiek skrzydlaty. Jest to symbol św. Mateusza, którego ewangelia zaczyna się od genealogii Jezusa, jako potomka szczepu Dawidowego. Silne zaakcentowanie tej postaci w tym miejscu dałoby się może wytłómaczyć tem, że jest ona symbolem człowieczeństwa Chrystusowego, któremu wszyscy tu obecni zbawienie swoje zawdzięczają. Ruchy ewangelistów są patetyczne, uroczyste, kontury otwarte. Św. Marek (ryc. 4 na str. 8) w płaszczu granatowym, podnosi pióro, jako symbol swego dzieła; oczy patrona Wenecyi patrzą w dół, a kierunek jego spojrzenia wychodzi z płaszczyzny obrazu. Lew, symbol Rzeczypospolitej, tu na bardzo ważnem



Ryc. 6.

miejscu, pojęty jako żywe stworzenie, jako towarzysz św. Marka, nie jako prosty atrybut rozpoznawczy, jak n. p. wół św. Łukasza lub orzeł św. Jana (ryc. na str. 9 5). Stylizowany ten orzeł, podobny do pulpityw ambon średniowiecznych, tworzy zakończenie owej grupy przynależnej postaci swego Ewangelisty, wpatrzonego w Logos.

Drugie za tą grupą półkole dzieli się na dwie części, odpowiadające sobie i w kompozycji i w treści. Są tu prorocy i apostołowie. Z przeciwstawieniem tem spotykamy się często na por-

talach nie tylko gotyckich, lecz już i romańskich. Na czele grupy proroków Dawid król, niesiony przez aniołów ku Chrystusowi (ryc. 6). Zdaje się on śpiewem wiecznym chwalić Pana Niebios. Kontury ekstatycznie naprężonej postaci są zupełnie zamknięte, w przeciwieństwie n. p. do postaci św. Jana, gdzie wewnętrznemu polotowi ducha odpowiada ruch zewnętrzny. Skrzydło cheruba ponad Dawidem rzuca cień na całą jego postać. Światło pada tylko na oczy, wpatrzone w Chrystusa, oraz na rękę, grającą na strunach. Tenże sam anioł dotyka księgę, trzymaną w rękę, głowy drugiego proroka. Ruskin, zapewne słusznie, nazywa go Salomonem. W dwóch dalszych widzi Eliasza i Amos. Za nimi siedzą sybille. Z drugiej strony na pierwszym miejscu widzimy Piotra apostoła (ryc. 7 na str. 11), wspartego o olbrzymi klucz, zaczytanego w rozwartej księdze. Przy nim siedzi św. Bartłomiej z nożem w rękę, dalej młody apostoł,

k którego symbol trudno rozpoznać, nad nim starszy z włócznią (św. Filip?). Wyraźnie rozpoznać można kątomicz św. Tomasza; za nim postać naprzód pochylona, podobna w ruchu i w typie do św. Jana, może św. Jakób młodszy, przy nim z kijem pielgrzyma św. Jakób starszy.

Przed rzędami proroków i apostołów widzimy dwie postacie znacznie od innych większe, silnie w kompozycji zaakcentowane. Przeciwwstawił tu Tin-

toretto Mojżesza (ryc. 8) po stronie proroków i św. Pawła (ryc. 9 na str. 12) po stronie apostołów, prawodawców Starego i Nowego Zakonu, budowniczych starego i nowego Kościoła. Niegdyś też Michał Anioł chciał przeciwstawić ich sobie, jako olbrzymie figury narożne na grobowcu Juliuszowym. Mojżesz ciężkością i bryłowatością postaci przypomina Boga Ojca ze Stworzenia Ewy w Sykstyнії. Wydaje się, że przyciąga go gwałtownie dośrodkowa siła postaci Chrystusa. Paweł apostoł płynie jakoby w przestrzeni. Herkulesowe jego barki (w których również widnieje wpływ Michała Anioła) są obnażone; księgę trzyma opartą o biodro, miecz ma u boku, a kierunek jego spojrzenia, tak jak u Św. Marka, wychodzi z płaszczyzny obrazu.

Pod wymienionymi grupami, przy samych ewangelistach, przedstawił Tintoretto z jednej strony Adama i Ewę, a naprzeciwko Noego z arką. I to zestawienie ma swoje znaczenie, gdyż Noe był drugim po Adamie rodzicem ludzkości. Za Dawidem zwraca się namiętnym ruchem ku Chrystusowi Abraham; jedną ręką obejmuje syna, drugą podnosi



Ryc. 7.



Ryc. 8.

nóż. Dalej, na lewo i nad grupą męczenników i wyznawców, św. Jan Chrzciciel, św. Helena, św. Roch, św. Sebastyan, św. Katarzyna i Justyna Padewska. Św. Jerzy (ryc. 10 na str. 13) i Krzysztof (ryc. 11 na str. 13) przeciwstawieni są sobie z obu stron przy drzwiach. Św. Jerzy był jednym z patronów Wenecyi; kult jego przybył tu z Bizancjum i na krótko przedtem dał podniętę do budowy wspaniałego



Ryc. 9.

kościół Palladia San Giorgio Maggiore. Św. Krzysztof był specjalnie czczony w Pałacu Dożów. Jako patrona, mającego bronić od nagłej śmierci, wymalował go tutaj sam Tycjan. Przy św. Krzysztofie uderza harmonijna grupa św. Felicji z siedmiu synami. Jasne główki dziecięce tworzą jakby aureolę wokoło ciemnej głowy matki.

Jedną z grup najdoskonalszych, kompozycyjnie z całością w sposób nierozdzielny złączoną, zarazem zaś w sobie zamkniętą, tworzą Ojcowie Kościoła (ryc. 9). Tintoretto wyposażył ją całym przepychem mieniących się kolorów purpury, granatu, złota i srebra, jakim rozporządzało malarstwo Wenecyi.

Z nagich bark anachorety Hieronima zwisa kardynalski płaszcz purpurowy, obok Augustyn, wpatrzony w Pawła apostoła, na którego podwalinach gmach swego dzieła wybudował, potem Ambroży, a nad nimi całość tę jakby zamykający, ostatni z nich, Grzegorz Wielki.

W samych rogach, przy ścianach, przeciwstawił sobie artysta znowu dwie postacie wielkiej wagi, wyznawców pokory i pokuty, a zarazem płomiennej miłości Chrystusa: św. Franciszka z Asyżu i św. Maryę Magdalenę (ryc. 12 i 13 na str. 14). Aniołowie zdają się unosić tę ostatnią, podczas gdy ona wzbrania się przed ich służbą. Na różową, mieniającą się szatę



Ryc. 10.



Ryc. 11.

o purpurowych cieniach padają jej złote włosy; św. Franciszek wstępuje do raju, a ruch jego ręki wyraża, jakby był tego niegodny. Pomimo iż cała jego postać jest bardzo ciemna, artysta samem wybranem dla niej miejscem, rozmiarami jej i rubinowemi światłami, które padają na krzyż w ręku świętego, silnie ją zaakcentował.

W środku, nad ławami Wielkiej Rady widzimy anioła w postaci staro-chrześcijańskiej Orans (ryc. 14 na str. 14). Ruskin w swoim krótkim, niestety, opisie obrazu daje wytłómaczenie tej postaci i z nim klucz do zrozumienia całego dzieła. Nazywa ją aniołem morza, modlącym się za Wenecję. Za Wenecję

modlą się oni wszyscy, czego potwierdzeniem jest powiedzenie Ridolfiego: »Si vede nel mezzo la Vergine orante al Figlio per la Republica«. Modlą się za Wenecję i aniołowie obok owej »Orans« i św. Marek, jej patron, i Justyna



Ryc. 12.



Ryc. 13.

i Jerzy i Krzysztof. Oczy ich są skierowane ku tym, którzy na ławach pod obrazem obradują nad losami Rzeczypospolitej. Niektórzy nad nią wyciągają ręce, jakby ją chronić chcieli od wszystkiego złego. Osmaston występuje tu



Ryc. 14.

przeciwko Ruskinowi i mówi, że anioł ów nie może się modlić za jedno tylko miasto. Wszędzie indziej w epoce późniejszej od wieków średnich byłoby to nieprawdopodobnem, tutaj zaś w Wenecyi, gdzie właściwym władcą był św.

Marek, a doża tylko jego zastępcą i na tem miejscu, gdzie ważyły się losy tej właśnie Rzeczypospolitej, interpretacya ta niema w sobie nic zadziwiającego.

Dlatego też Tintoretto w ten sposób zbudował całą kompozycję, że wszyscy obecni w sali, przedewszystkiem zaś rząd Wenecyi, należą do tej *communio sanctorum*: dlatego obraz ten zajmuje też całą ścianę aż po drzwi, aby dać wrażenie, że jest to nie ściana, tylko przestrzeń niebieska, roztaczająca się nad Wenecją.

II

Posiadamy drugie jeszcze dzieło Tintoretta, przedstawiające raj, a mianowicie *modello* czyli szkic do obrazu w pałacu Dożów (por. ryc. 2 na str. 5, wiszący obecnie w Luwrze, dokąd go zawiózł Napoleon. Dawniej znajdował się w pałacu Bevilacqua, gdzie go widział Ridolfi i jeszcze Goethe. Pisze Ridolfi, że szkic ten powstał w latach 1588/89. Hadeln i Mayer-Bercken stwierdzili słusznie, iż tu zaszła pomyłka, *modello* bowiem pochodzi z czasów pierwszego konkursu 1579 r., gdyż styl jego jest identyczny ze stylem Tintoretta w owych latach. Wiemy¹ też, że Tintoretto również i w r. 1587 malował szkic do tego dzieła, który się nie zachował. Fakt ten dowodzi, iż ciągle miał nadzieję, że zamówienie otrzyma. Zresztą sam Ridolfi mówi: »Compose egli per tanto più di un *modello* per l'inventione, un dei quali si conserva in Verona nelle case dei Conti Bevilacqua«.

Najbardziej uderzającym na pierwszy rzut oka jest fakt, że szkic ten do wykonanego obrazu w pałacu Dożów nie jest w niczem podobny, poprostu nie mają one z sobą nic wspólnego. Widzimy tu obraz, przedstawiający koronację Matki Boskiej. Po obu stronach tej grupy zasiada po sześciu apostołów, pod nimi ewangelisci, w środku czterech starców, może Ojcowie Kościoła, potem Jan Chrzciciel, Mojżesz, chóry proroków, biskupów i męczenników, wśród tych zaś rozróżnić można świętych Piotra Męczennika, Wawrzyńca i Szczepana. Środek obrazu zajmuje orkiestra aniołów, po lewej stronie z brzegu lśnią zbroje chóru rycerzy. Z nielicznymi wyjątkami (św. Heleny, Katarzyny, św. Franciszka, Adama i Ewy, Eliasza) indywidualnych postaci rozpoznać nie sposób. Naturalnie, być może, iż symbole, charakteryzujące pojedynczych świętych, na szkicu nie zostały umieszczone, pomimo że je Tintoretto projektował dla wykonanego dzieła. Cały jednak układ przeciwko takiemu przypuszczeniu przemawia. Wystarczy zresztą nadmienić, że postacie na pierwszym planie w dole, są wszystkie bezimienne, od widza odwrócone.

Tintoretto przyjął tu tradycyjną ikonografię raju, koronację Matki Boskiej, podwójnie tradycyjną w tem miejscu, gdzie przez tyle lat widniał fresk Guarienta. Przy tej uroczystości asystują błogosławieni, ugrupowani chórmi. Niektórych z nich indywidualizuje artysta dowolnie i bez hagiograficznego programu, dla urozmaicenia kompozycji. Większej różnicy z wykonaniem później dziełem

¹ Pittaluga, *L'attività del Tintoretto in palazzo ducale*, *L'Arte* 1922.

być nie może. Przedewszystkiem szkic nie jest kompozycją ruchu, to znaczy ruch w nim nie jest pierwiastkiem, a raczej zasadą układu. Błogosławieni siedzą, leżą, klęczą na chmurach (z wyjątkiem jedynie Mojżesza, lecącego ku Chrystusowi), a chmury te są podstawą kompozycji i pozostałyby nawet po odjęciu figur. Chmury te tworzą koła, zmniejszające się stopniowo ku górze, które zamykają się w obrazie tak, że widz pozostaje poza tem, co się tam dzieje. Ugrupowanie figur nie jest tu zależne od tematu, od znaczenia danych postaci, tylko od punktu widzenia czysto malarskiego. Pełnia kompozycyjnego mistrzostwa Tintoretta uwydatnia się w tem dziele, w którym pozornie bez schematu i symetrii obie połowy obrazu są w najzupełniejszej równowadze i harmonii. Światło jest bardzo intensywne, lecz rozproszone i wpada ze wszystkich stron. Dalsze postacie rozplývają się w złotej jasności. Perspektywiczna jedność punktu widzenia sprawia, iż górna grupa prawie ginie w oddali. Wszystko to nie ma nic wspólnego z obrazem wykonanym, gdzie treść przeważa nad przymiotami malarskimi, a treść ta stworzyła sobie również nową formę. Zamiast jednorazowej wspaniałej uroczystości, na którą zebrali się wszyscy błogosławieni i na której przygrywa orkiestra aniołów, przedstawia Tintoretto w pałacu Dożów ideę wieczności. Uwydatnia ją nie mający początku i końca ruch tych, co wiecznie w obliczu Chrystusa przebywają.

W Luwrze akcja koronacji widnieje na obrazie, zamkniętym w sobie: podkreśla to wyraźnie grupa postaci na dole, zwrócona plecami do widza, podczas gdy w pałacu Dożów wszyscy bierzemy udział w chwaleniu Boga. Tam rzecz się dzieje w niebie, na obłokach, tworzących jakby dekoracyę, a nawet zamykających przestrzeń scenicznie u góry, jak sufit; tu już chmur nie ma, bo i one są materją, która w wieczności istnieć przestaje, tylko u dołu obrazu unoszą się jakby ponad ziemią, łągodząc w ten sposób przejście między obrazem a architekturą sali.

Na miejscu malarskiego i malowniczego ugrupowania widzimy układ, wynikający z tematu. Wreszcie grupa centralna, dzięki temu, że artysta rzekł się malarskiej zasady perspektywy, w wymiarach swoich jest dużą i nie ginie już w obłokach. Matka Boska, również w przeciwieństwie do szkicu, gdzie, siedząc obok Chrystusa, jest mu w kompozycji równa, tu klęczy przed Nim jako pierwsza już tylko z błogosławionych, jako *figlia del suo figlio*, a Chrystus jest ośrodkiem obrazu, centrem i ruchu i światła, obu fundamentów kompozycji.

Dziwnem jest, że wobec różnic tak zasadniczych oba te dzieła często porównywano ze stanowiska ich wartości. Ocena ta zawsze wypada na korzyść szkicu. Jeszcze Hadeln zadaje sobie pytanie, dlaczego rzecz o tyle mniej wartościowa powstała później i dla wyjaśnienia tego problemu konstruuje *»einen tragischen Fall«*. Mianowicie Tintoretto został, według niego, zmuszony do owego *»schematycznego i nudnego ujęcia«* tematu przez Wielką Radę i uległ przymusowi. Hadeln zapomina przytem o ciągłych, usilnych staraniach, jakie czynił Tintoretto, aby otrzymać zamówienie. O względy finansowe chodzić nie mogło, nie grały u niego nigdy żadnej roli, zresztą wiemy od Ridolfiego, że

za wykonanie Paradisa wziął znacznie mniej, niż mu ofiarowano. Hadeln opiera swoją tezę o fakt niezaprzeczony, że na szkicach konkursowych innych malarzy widzimy podobny schemat ikonograficzny, co w Pałacu Dożów. Zachowały się nam szkice Veronesa, Palmy i Bassana. Szkic Veronesa znajduje się w Lille, Bassana w Ermitażu, a Palmy w prywatnym zbiorze w Wenecji. Nie udało się jednak uzyskać dobrych zdjęć, a na podstawie tych, które reprodukuje Hadeln, tylko tyle powiedzieć można, że grupy centralnej nie widać w ogóle, i że nie chodzi tu o kompozycję ruchu. U Veronesa błogosławieni królują majestatycznie i schematycznie na obłokach, u Palmy (będącego pod bezpośrednim wpływem Tintoretta) wyciągają ręce ku Chrystusowi i silnie gestykują.

Druą podstawa tezy jest, że Hadeln między szkicem a wykonaniem dziełem nie widzi »organicznego rozwoju«. Otóż Tintoretto jest artystą, którego, zdaje się, miarą, opartą na pojęciu materialistycznym »organicznego rozwoju«, mierzyć nie sposób. Droga takiego rozwoju nie prowadzi też od obrazów, przedstawiających Ostatnią Wieczerzę w S. Polo lub S. Trovaso do owej ostatniej Wieczerzy w S. Giorgio Maggiore, którą stworzył sędziwy Tintoretto już po ukończeniu Paradisa, w samym roku swej śmierci. Nic go już tu nie obchodzi prócz treści metafizycznej, dla wyrażenia której powstała ta nowa kompozycja. Tak samo tam, w Palazzo Ducale, przewaga treści spowodowała zmianę, bo nie chodzi tu tylko o schemat ikonograficzny. Ten, oparty zresztą w części, jak mówi Ridolfi, na litanii Wszystkich Świętych, zawarty mógł być w zamówieniu. Chodzi przede wszystkim o ujęcie tego schematu w taką właśnie, a nie inną kompozycję i o nowy do jej treści stosunek.

III

Jedną w swoim rodzaju możliwość zapoznania się z rozwojem myśli kompozycyjnej Tintoretta daje nam odkrycie, które zrobił niedawno J. Meder¹. Znalazł on bowiem w Studienbibliothek w Salzburgu szkic kompozycyjny Tintoretta do Paradisa w Pałacu Dożów (ryc. 15 na str. 16). Na rysunku tym kompozycja różni się zasadniczo od obu omawianych obrazów. Fakt tego odkrycia staje się tem donioślejszym, że nie znaliśmy dotychczas ani jednego szkicu rysunkowego do kompozycji Tintoretta. Wspaniały zbiór rysunków, który reprodukuje Hadeln² w swem zbiorowym dziele, wykazał całą wielostronność artysty, o ile chodzi o liczne rodzaje rysunków, przedstawiających pojedynczą postać ludzką, natomiast szkiców kompozycyjnych brak tam zupełnie. Fakt ten utrudnia poniekąd krytyczne opracowanie nowo odkrytego rysunku, do którego nie mamy materiału porównawczego. O autentyczności jednak wątpić nie możemy. Meder

¹ Meder, Tintoretto's erster Entwurf zum »Paradies« im Dogenpalaste, Die Graphischen Künste 1931, zeszyt 2/3, 75. Autor nie zna artykułu Hadelna, Zur Entstehungsgeschichte, popełnia też omyłkę, twierdząc, że wedle Ridolfiego, sam Veronese miał malować Paradiso, gdy okazała się współpraca z Bassanem niemożliwa. Ridolfi takiej wiadomości nie podaje.

² Hadeln, Zeichnungen des Tintoretto, Berlin 1928.



Ryc. 15.



Ryc. 16.

zwraca słusznie uwagę na właściwy artyście sposób zaznaczania muskulatury ciała falistą linią, oraz tworzenia konturu z małych, łączących się krzywych. Wskazuje dalej na odwrotną stronę rysunku (ryc. 16 na str. 19). Widzimy tam już bardziej szczegółowy szkic do jednej z grup Paradisa, oraz przede wszystkim dwie duże postacie, zawieszone jakby w powietrzu. Wiemy, że Tintoretto miał zwyczaj przymocowywania laleczek woskowych do sufitu zapomocą nitki, aby odtworzyć sobie wszelkie możliwe pozycje i skręty ciała ludzkiego. Hadeln opublikował zresztą kilka rysunków najzupełniej podobnych. Nie może tu chodzić o kopię, ewentualność tę wyklucza śmiałość w wykonaniu. Jesteśmy więc w tem niezwykle szczęśliwem położeniu, że odkrycie Medera pozwala nam wglądać w tajnie twórczości Tintoretta. Rysunek oddaje stadium przejściowe między jednym a drugim z omówionych obrazów. Nie przedstawia on już koronacyi Matki Boskiej, lecz Chrystusa, królującego na chmurach. Przed nim klęczy Matka Boska, która zdaje się ręką wskazywać na błogosławionych¹. Te dwie główne postacie nie tworzą tu jeszcze zharmonizowanej i zamkniętej w sobie grupy. Z boków nadlatują dwaj aniołowie, którzy również z grupą centralną nie łączą się formalnie. W Pałacu Dożów te same cztery postacie tworzą już nierozdzielalną całość kompozycyjną, wiążącą się zarazem z resztą obrazu. Tutaj grupa ta jest jeszcze zupełnie odosobniona, otoczona promieniami, zdaje się nie mieć nic wspólnego z dolną częścią kompozycji. Pod nią spoczywają na chmurach liczne postacie, naszkicowane jeszcze bez szat, jako akty, tak samo zresztą jak i sam Chrystus.

Całość nie jest jeszcze ujęta w jedność ruchu, choć nieruchome kulisy z chmur na obrazie w Luwrze zamieniły się tu na małe już tylko kłęby, na których siedzą błogosławieni. Tem samem grupy świętych wydają się bardziej już ruchome². Nie wypełniają one też, jak w Pałacu Dożów, całego obrazu, wobec tego że wokoło grupy centralnej powstaje wolne miejsce. Naszkicowane tu promienie wskazują na to, iż artysta wtedy już pracował nad rozwiązaniem problemu światła, idącego od Chrystusa.

Widzimy więc na rysunku już wszystkie pierwiastki kompozycyjne Paradisa w Wenecyi. Robią one wrażenie problemów, czekających na rozwiązanie, które Tintoretto znalazł później. Wysunął grupę główną bardziej ku górze, i zapomocą ruchu oraz światła stworzył kompozycję nową. Treść, dla której ta forma powstała, zdaje się być ta sama w rysunku, co w wykonanym obrazie. Wielu z błogosławionych trzyma w ręku jakiś przedmiot, a choć tych atrybucyj zwykle rozpoznać nie można, istnienie ich dowodzi, że artysta wtedy już miał zamiar przedstawić raj, jako zgromadzenie indywidualnych świętych.

Widać z tego, że program ikonograficzny obrazu w Luwrze był obalony już w chwili powstania omówionego rysunku.

¹ Meder reprodukuje jeszcze jeden rysunek, znaleziony również w Salzburgu, na którym widać kilka szkiców artysty do postaci Chrystusa, oraz do klęczącej Matki Boskiej.

² Na odwrocie rysunku widzimy dwa aniołki, podtrzymujące jedną z chmur, na której siedzą błogosławieni. W Pałacu Dożów te same aniołki przyjęły funkcję chmur i podtrzymują krążące postacie.

Zachodzi teraz pytanie, na jakim tle ogólnych przemian duchowych mogła zajść owa zmiana stosunku artysty do problemów religijnych w ogóle, i skąd u zamawiających obraz członków Wielkiej Rady i u samego Tintoretta powstało w owej chwili tak wielkie zainteresowanie dla hagiografii.

Głównem wydarzeniem w dziejach Kościoła było wówczas szczęśliwe zakończenie Soboru Trydenckiego. Sobór właśnie w swojej ostatniej, XXV. sesyi¹ nakazał biskupom kształcenie (erudiri) wiernych za pomocą obrazów religijnych, mających nie tylko przypominać im dobrodziejstwa Chrystusowe, ale i pobudzać do naśladowania świętych. Zwykle fakt ten uważa się za powód zmiany w pojęciach o zadaniu obrazów treści religijnej², tak jednak nie jest, gdyż wiemy, iż te zmiany zachodziły już wcześniej³. Odnosi się więc wrażenie, że sam dekret Soboru nie jest powodem, tylko również jednym z objawów, symptomem zasadniczej zmiany pojęć, a zatem kryzysu duchowego, nurtującego wszystkie siły twórcze tej epoki. Pojawiają się też (częściowo jako komentarze do dekretu) w drugiej połowie XVI w. liczne rozprawy o sztuce i o jej nowych zadaniach⁴. Fakt, że autorami tych prac są zawsze prawie osoby duchowne (podczas gdy w renesansie o sztuce pisali artyści i humaniści) przemawia za siebie. W rozprawach, o których tu mowa, nie chodzi o zasady artystyczne, tylko o wrażenie, jakie powinno wywołać dzieło sztuki religijnej, o zadanie sztuki, a nie o jej istotę⁵. Autorowie zwalczają »wybujaną umiejętność techniczną«, będącą jedynym celem artystów, którym nie chodzi o treść, to jest o stronę jedynie ważną w oczach tych autorów. Żądają kategorycznie dokładności historycznej w przedstawieniu nie tylko dziejów Starego i Nowego Zakonu, ale i żywotów świętych lub scen męczeńskich. Tego rodzaju dzieła teoretyczne, w większej zresztą części dosyć słabo napisane,

¹ De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus

² Dejob, De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, Paryż 1884.

³ Dvořák, Italienische Kunstgeschichte, II; Voss, Die Malerei der Späterrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920; Weisbach, Der Barok als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921; Pevsner-Grautoff, Barockmalerei der romanischen Länder, Handbuch der Kunstwissenschaft 1928.

⁴ Dejob, De l'influence, oraz Schlosser, Kunstliteratur, Wiedeń 1924, 378 n.

⁵ Same tytuły świadczą o tendencji tej literatury. N. p. Gilio D. Giov. Andrea, Dialogo degli errori dei pittori, Camerino 1564; Paleotti Card. Gab., Discorso intorno le immagini sacre e profane, Bologna 1584, po łacinie Ingolstadtii 1594 p. t. De imaginibus sacris et profanis libri quinque quibus multiplex earum abusus iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decreta deteguntur, ac variae cautiones ad omnium gentium picturas ex Christiana disciplina restituendas proponuntur; Comanini D. Gregorio, Can. Reg. Lateranen., Il Figino ovvero del fine della pittura. Dialogo ove quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'utile ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo, Mantova 1591; Possevino (ten sam jezuita, który był legatem w Polsce), De poesia et pittura ethnica vel fabulosa collatis cum vera, honesta et sacra, 1593.

nie mogły wywierać głębszego wpływu na sztukę, na twórczość prawdziwych artystów. Mogą nas one tutaj obchodzić jako dalsze symptomy wspomnianych już przemian głębokich, które uchwycić możemy tylko w ich objawach.

Do objawów tych zaliczyć należy rozwój hagiografii. Pokolenie ówczesne posiadało o wiele poważniejsze wiadomości historyczno-biograficzne o świętych, niż wiek humanizmu. Hagiografia dosyć dawno przed pojawieniem się wspomnianego dekretu Soboru zaczyna grać nową i ważną rolę¹. Głębszym tego objawu powodem jest zapewne stanowisko Kościoła wobec indywidualizmu. Kościół w chwili nowego rozkwitu przyswoił sobie jedną z największych zdobyczy renesansu. Dzieje swoje pragnął przedstawić w formie, która mogła wówczas wzbudzić największe zainteresowanie, t. j. w długim szeregu wielkich osobistości. Pierwsze krytyczne opracowanie żywotów świętych wydaje w roku 1551 biskup Lipomano. Nie chodzi tu, jak w średnio-wieczu, wyłącznie już o zbudowanie czytelnika. Sam tytuł², tak samo jak i glossy na marginesach są dowodem, że cel był dwojaki: apologetyczny i polemiczny, i że hagiografia odżyła jako wysoce użyteczna broń przeciwko heretykom. Po Lipomanie opracował żywoty świętych kartuz niemiecki, Laurentius Surius³, znacznie już od Lipomana krytyczniejszy⁴.

W tym samym czasie Grzegorz XIV polecił kardynałowi Baroniuszowi wydanie poprawionego *Martyrologium Romanum*⁵. Przedmowa Baroniusza do nowego wydania jest jakby krytyczną historią literatury o kulcie męczenników⁶. Cały ten ruch naukowo-historyograficzny miał niebawem znaleźć wyraz najpotężniejszy w tegoż Baroniusza *Annales Ecclesiastici*. W przedmowie do tomu I. (1593) mówi Baroniusz, że, gdy dla nauczania w oratorium zaczął

¹ Pastor, *Geschichte der Päpste* IX. 194.

² *Sanctorum priscorum patrum vitae numero centum sexaginta tres per gravissimos et probatissimos auctores conscriptae, et nuper per R. P. D. Aloysium Lipomanum episcopum Veronensem in unum volumen redactae cum scholiis eiusdem omnium praesertim haereticorum blasphemias et delyramenta profligantibus, Venetiae ad signum spei 1551.*

³ Laurentius Surius Carthusianus, *De probatis sanctorum historiis*, partim ex tomis Aloysii Lipomani, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus quarum permultae antehac nunquam in lucem prodire, Coloniae Agrippinae 1576. Drugie, znacznie rozszerzone wydanie wyszło już po śmierci autora († 1578), również w Kolonii, w roku 1618 pod tytułem: *De probatis sanctorum vitis quas tam ex. M. S. S. codicibus quam editis authoribus R. P. Fr. Laurentius Surius Carthusiae Coloniensis professus primum edidit et in duodecim menses distribuit etc.* Papież dzieło Suryusza specjalną otaczali opieką. Pius V wystosował breve do autora, który tom IV dzieła dedykował Grzegorzowi XIV. Por. Pastor II. 194.

⁴ Ukoronowaniem tych dążeń była oczywiście praca Bollandystów. W pierwszym tomie: *Acta Sanctorum* w prefatio generalis znajdujemy pochwały dla Lipomana, przede wszystkim zaś dla Suryusza. *Acta Sanctorum* zaczęły wychodzić dopiero w r. 1643. Tutaj zaznaczyć należy, że już w epoce powstania Raju Tintoretta zajmowano się żywo dziejami poszczególnych świętych.

⁵ Pastor, *Gesch. d. Päpste* IX. 204, oraz Lämmer, *De martyrologio Romano*, Ratisbonae 1878.

⁶ Baroniusz był oratoryaninem, a tem samem ulegał bardzo silnemu wpływowi św. Filipa Neri, którego kult dla katakumb i relikwii również tu wymienić należy.

się zajmować historią Kościoła »cum ergo ea de causa res gestas Ecclesiae atque vitas sanctorum legerem«, zebrał duży materyał »praesertim contra novatores nostri temporis, pro sacrarum traditionum antiquitate ac S. Romanae Ecclesiae potestate«.

Wyraźnie jest powiedziane tu, o co chodzi: o dokumentację początków Kościoła.

Wymienione dążenia i fakta wskazują na to, że przemiana, a raczej rozwój artystyczny Tintoretta, stwierdzony zapomocą analizy obu obrazów Paradisa, nie jest zjawiskiem jednostkowym, odosobnionem. Odwrót od renesansowego poglądu na świat, a z nim przeistoczenie pojęć o zadaniach sztuki wogóle, przeżyli i przewalczyli w sobie i Michał Anioł i Torquato Tasso, i wszystkie twórcze umysły epoki¹.

W tym zaś specjalnym wypadku, gdy chodzi o przedstawienie Raju, nowo-indywidualistyczne ujęcie hagiografii przeistoczyło się w nową, genialną koncepcję artystyczną. Temat należał w owej chwili do najbardziej rozpowszechnionych, zwycięski Kościół lubował się w rozmyślaniach nad Kościołem, tryumfującym w wieczności. Moment ten gra wielką rolę n. p. w Kontrowersjach Bellarmina², a św. Franciszek Salezy w swej »Philothei«, jednej z najbardziej poczytnych książek epoki, poświęca rozmyślaniom nad Rajem rozdział, któryby mógł służyć za opis obrazu Tintoretta.

»Considérez la noblesse, la beauté, la multitude des citoyens et habitants de cet heureux pays. Oh! que cette compagnie est heureuse! le moindre de tous est plus beau à voir que l'univers entier; que sera-ce de les voir tous? Mais, mon Dieu! qu'ils sont heureux! toujours ils chantent de doux cantiques de l'amour éternel, toujours ils jouissent d'une constante allégresse;... Considérez enfin quel bien ils ont tous de jouir de Dieu, qui les gratifie pour jamais de son aimable regard, et répand ainsi dans leurs coeurs un abîme de délices. Quel bien d'être à jamais uni à son prince! Ils sont là comme d'heureux oiseaux qui volent et chantent à jamais dans l'air de la divinité, qui les environne de toutes parts de plaisirs incroyables: là, chacun à qui mieux et sans ennui chante les louanges du Créateur: Béni soyez-vous à jamais, ô notre doux et souverain Créateur et Sauveur, qui êtes si bon pour nous et nous communiquez si libéralement votre

¹ W r. 1582 ogłosił sędziwy Bartolomeo Ammanati, Lettera agli accademici del disegno, w której nawołuje młodych artystów, aby nie szli za przykładem jego własnej młodości i wypiera się całej swojej przeszłości artystycznej; por. De Job, De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts, i Schlosser, Kunstliteratur. O tem, że tendencje te objawiały się wszędzie, nie tylko w sztuce, świadczy n. p. wymownie sposób, w jaki najpotężniejszy władca renesansu, Karol V, zeszedł z widowni dziejowej.

² Disputationum Roberti Bellarmini Politiani S. J. S. R. E. cardinalis de controversiis Christianae fidei adversus huius temporis haereticos, Venetiis, VII tomów, por. II. 333—462: Quarta controversia generalis de Ecclesia triumphante tribus libris explicata: Lib. I. De beatitudine et canonisatione sanctorum; Lib. II. De reliquiis et imaginibus sanctorum; Lib. III. De iis rebus, quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris peregrinante colitur.

gloire! Et, réciproquement, Dieu bénit d'une bénédiction perpétuelle tous ses saints: Bénis soyez-vous à jamais, dit-il, mes chères créatures, qui m'avez servi, et qui me louez éternellement avec si grand amour et courage!¹

Temat odpowiadał do tego stopnia potrzebom epoki, iż Grzegorz XIII chciał kazać zniszczyć Sąd Ostateczny Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej, aby na tem miejscu mógł Lorenzino Sabbatini wymalować Raj². Chciał tem samem zniszczyć dzieło, które przed pół wiekiem, tak samo, jak teraz Paradiso, było najwymowniejszym wyrazem przejść religijnych. Do wykonania zamiaru nie przyszło, Sąd Ostateczny ocalał, a Paradiso powstało nie w Rzymie, z ręki epigona, tylko w mieście najwyższego w tej chwili rozkwitu malarstwa, jako dzieło największego z żyjących wówczas artystów³.

¹ De Sales Fr., *La Philothée*, I-ère part. chap. XIV. Du paradis. Pierwsze wydanie wyszło w r. 1609.

² E a questo tanto elegante e modesto modo d'effigiare le cose sacre volle forse alludere il Santo Pontefice, quando toccò nel onore più dal decore et onestà dovuta a un sì gran luogo che dall'eccellenza dall'arte cercata solo dai pittori comandava che si buttassero abasso gl'indeceni nudi del Buonarroti nella capella di Sisto IV. e tutto si rifacesse quel giudizio dal suo Lorenzino che vi avrebbe fatto un paradiso tutto pieno di onestà e di nobilità non di oscenità e facchinerie, Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1841, I. 184.

³ Ryciny, użyte w tej pracy, zostały wykonane z fotografii następujących nakładców: nr 1. 3—14 Anderson'a w Rzymie; nr 2 Alinari'ego w Rzymie; 15 i 16 w Salzburgu.

