

KAROLINA LANCKOROŃSKA

NIEZNANY OBRAZ PIAZZETTY NA WAWELU

Na Zamku wawelskim wisi mały obraz, przedstawiający Zwiastowanie Matki Boskiej. Pochodzi z daru Leona hr. Pinińskiego i tworzy część fundacji wawelskiej jego imienia.

Scenę Zwiastowania przedstawił artysta z wielkim, głębokim patosem. Matka Boska siedzi na ławeczce w prawym dolnym rogu obrazu, w prawej ręce trzyma otwartą książkę, którą opiera o klęcznik. Widać, że właśnie była zatopiona w czytaniu, lecz teraz spuszcza głowę i przymyka oczy, olśniona światłem nadziemskim. Blask bije na nią z niebios, które wtargnęły do komnaty; nad nią w aureoli światła, obłoków i aniołów widnieje Gołębica. Główna jednak postać w tym obrazie — to archanioł Zwiastun. Na obłoku staje przed Dziewicą Gabrjel.

Egressus fuit magnificus,
A vertice coelorum
Sermo vero Deificus
Cum Domina Angelorum.
Robustus rex in praelio
Mariae portam intravit
Quae tremens in subsellio
Viri vocem expavit¹.

Nieomal w samym środku obrazu stoi Zwiastun, patetycznym gestem wyciągniętej ręki wskazuje na Gołębicę. Po biodra obnażona młodzieńcza postać opiera się o olbrzymi krzyż, wyłaniający się z obłoków. Prawa ręka trzyma tradycyjną lilję. Skrzydła roztwarte okalają głowę i włos rozwiany. Kła-

¹ Barbier de Montault X. Mgr., *Oeuvres complètes*, 16 vol. (Poitiers, s. d.), t. XII, str. 161, cytuje powyższy hymn, który odnalazł w brewiarzach weneckich z lat 1481 i 1521.

syczne, idealizowane rysy twarzy i formy ciała kontrastują ostro z typem Marji, przedstawionej jako prosta dziewczyna z włoskiego ludu.

Kompozycja opiera się jedynie na światłocieniu bez jakiegokolwiek konstrukcji przestrzeni oraz lokalizacji w ustawieniu postaci. Nie widać komnaty, w której się scena odbywa, tylko w lewym dolnym rogu fragment muru ją oznacza, a ławeczka i klęcznik Matki Boskiej znikają w ciemności i obłokach. Tego rodzaju budowa obrazu wskazuje na to, że musiał on powstać dopiero w XVIII wieku. Styl wysoce malarski, koloryt intensywny, płomienisty, a przytem złotawe światło, w którym cały obraz jest skąpany, wskazują na to, że dzieło musiało powstać w Wenecji. Kontury miękkie, naznaczone nie rysunkiem, lecz kolorem, to również dziedzictwo Wenecji. Wysoki gatunek artystyczny i śmiałość kompozycji zdradzają, że mamy do czynienia z dziełem wielkiego malarza. Ręki największego przed Tiepołem Wenecjanina XVIII w. G. B. Piazzetty¹ posiadamy sporo obrazów, z których niejeden wykazuje duże podobieństwo ze Zwiastowaniem na Wawelu. W pierwszym miejscu należy tu wymienić wizję św. Filipa czyli t. zw. Madonnę della Fava (ryc. 1), znajdującą się do dziś dnia na ołtarzu kościoła S. Maria della Fava. W tym obrazie, powstałym w latach 1724—1727, widzimy kompozycję zbudowaną na tych samych zasadach, co Zwiastowanie. Św. Filip klęczy w dole, a nad nim po tamtej stronie obrazu zjawia się Matka Boska, stojąca na obłoku. Jej płaszcz, podobnie jak krzyż na Zwiastowaniu wawelskim, przecina kompozycję w kierunku przeciwnym do osi diagonalnej, którą tworzą postacie. O ile na tym obrazie anioł, trzymający świecę w lewym rogu, oraz po drugiej stronie stopnie, na których klęczy św. Filip, dają kompozycji silniejszą strukturę, niż na naszym obrazie, o tyle w późniejszych dziełach Piazzetty i ta reszta konstrukcji znika zupełnie. W obrazie z roku 1732, przedstawiającym wizję św. Franciszka (ryc. 2), żadna z obu postaci głównych nie dotyka ziemi, jedynem ich oparciem są

¹ Por. artykuł Fiocca w słowniku Thieme-Beckera, t. XXVI (1932) oraz monografię Pallucchiniego, *L'Arte di Giovanni Battista Piazzetta* (Maylender, Bologna, 1934). Ze względu na dość obszerną, w części mało wartościową, literaturę o Piazzecie por. bibliografię Pallucchiniego, l. c., str. 115 n.



Ryc. 1.

Wizja św. Filipa czyli t. zw. Madonna della Fava

G. B. Piazzetta

Kościół S. Maria della Fava w Wenecji



Ryc. 2.

Wizja św. Franciszka

G. B. Piazzetta

Pinacoteca civica — Vicenza



Ryc. 3.

Zwiastowanie Matki Boskiej

G. B. Piazzetta

Ze zbiorów Leona hr. Pinińskiego na Wawelu

obłoki. Ostoją kompozycji jest tu jedynie sylweta zaczytanego mnicha, fragment postaci, widniejącej w lewym rogu w dole.

Zarówno oba wymienione obrazy, jak i Zwiastowanie na Wawelu, są zbudowane kompozycyjnie na systemie wręcz antyklasycznym, na osiach skośnie przecinających obrazy, a na światłocieniu traktowanym jako element konstrukcyjny. Ten światłocień, a raczej komponowanie obrazu na stopniowaniu kontrastu światła i cienia, należy do najważniejszych zasad artystycznych Piazzetty. Już w pierwszych jego dziełach moment ten występuje bardzo wyraźnie. Świadczą o tem źródła nawet z epoki, z której się obrazy nie zachowały. Albrizzi, przyjaciel i biograf mistrza, pisze, że Piazzetta wrócił z Bolonji ¹ *fattosi... un particolar suo modo di dipingere, notabile per la macchia forte e risoluta, e per l'ingegnoso contrasto de lumi* ². Problem światła więc zajmował Piazzettę od pierwszych początków jego twórczości. Jest ono u niego zarówno głównym elementem kompozycji, jak i głównym środkiem ekspresyjnym. Pytanie o pochodzenie tego światła w jego obrazach równa się prawie pytaniu o źródła sztuki Piazzetty w ogóle. Z życiorysów niewiele się o tem możemy dowiedzieć. Biografia Albrizzi'ego wspomina o wyjeździe do Bolonji na studia, nie wymienia zaś mistrza, u którego Piazzetta pracował. Pierwsze wzmianki o tem, że był uczniem Crespi'ego, pochodzą z końca XVIII w. Nowocześni badacze przyznają Crespi'emu decydujący wpływ na rozwój Piazzetty. Wpływ ten objawia się wyraźnie i w Zwiastowaniu wawelskim. Typ Marji, przedstawionej jako brzydka prawie dziewczyna z ludu, pochodzi od Crespi'ego. Od niego to wziął Piazzetta ujęcie nie heroiczne postaci ludzkiej także w obrazach religijnych. Jednym z powodów, dlaczego ten obraz robi tak silne wrażenie, jest właśnie ów kontrast między typem Matki Bo-

¹ Nie znamy daty tej ważnej podróży. Piazzetta urodził się w r. 1682 w Wenecji, umarł tamże w r. 1754, w Bologni musiał być przed rokiem 1711, gdyż od tego czasu przebywa w Wenecji.

² Albrizzi G. B., *Memorie intorno alla vita di Giambattista Piazzetta, Venezia, 1760* (przedmowa do „*Studj di pittura già disegnati da G. B. Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri pubblicati a spese di G. B. Albrizzi*“). Dalej pisze Albrizzi: „Tra le prime sue pitture che meritano l'universale aggradimento ed estimazione vien mentovato un picciol quadro... rapresentava un'azione notturna, con le figure illuminate soltanto da una lucerna“. Obraz ten się nie zachował.

skiej oraz idealizowanemi rysami archanioła. Crespi, także w swych obrazach religijnych, jest twórcą nowego typu włoskiego obrazu rodzajowego. Przedewszystkiem odnosi się to do sławnej serji siedmiu Sakramentów w Dreźnie; istotę ich tworzy naturalizm nowy, zupełnie odrębny od stylu Caravaggia, który był naturalistą tylko w przeciwieństwie do klasyków renesansu i do manierystów końca XVI w. Monumentalny styl Caravaggia jest niczem innem, tylko nową heroizacją natury, z tą różnicą w stosunku do renesansu, że natura nie jest idealizowana. Crespi zaś zgodnie z ogólną tendencją sztuki XVIII w., dążącej do intymnego nastroju, tworzy dzieła prawdziwie już rodzajowe. W tem wpłynął bardzo silnie na Piazzettę. Wślad za Crespim tworzy też Piazzetta szereg małych obrazów, których nie należy uważać wyłącznie na szkice do monumentalnych dzieł; chodzi tu o formę intymnej dekoracji wnętrz, odpowiadającej dążeniom XVIII w.¹

Nie zdaje się nam natomiast, aby się Piazzetta wzorował na Crespi'm, o ile idzie o ujęcie problemu światła. Jest ono tam bardziej rozprószone i przedewszystkiem bardziej srebrzyste. Największy wpływ na Piazzettę i na jego stosunek do problemów świetlnych oraz do roli światła jako wartości ekspresyjnej miał nikt inny, tylko Rembrandt². O wiele głębiej od Crespi'ego, najsilniej, zdaje się, z artystów włoskich przejął się sztuką Rembrandta Piazzetta. Sam Rembrandt nie był wolny od wpływów włoskich, ujęcie światła i cienia jako środków artystycznych tak samo kompozycyjnych, jak i ekspresyjnych, tworzy przeszło 100 lat przed Piazzettą jedną z podstaw sztuki Caravaggia. Przez grafikę i przez obrazy Elsheimera sztuka wielkiego odnowiciela malarstwa włoskiego wywarła głęboki wpływ na Rembrandta, a teraz geniusz Rembrandta kształci i wzbogaca możliwości artystyczne Wenecjanina. Zwiastowanie wawelskie nie mogłoby było powstać bez Rembrandta. Postać archanioła w świetle niebieskiem, ciemna

¹ Z obrazów Piazzetty, w których najsilniej widnieje wpływ Crespi'ego, wyliczyć jeszcze należy obrazy rodzajowe w Berlinie u Sir Horace Rumbolde oraz Noc wigilijną w Muzeum w Padwie.

² Benesch O., omawia wpływ Rembrandta na Piazzettę, lecz przypuszcza raczej, że go Piazzetta przejął w dziedzictwie po Crespi'm (Rembrandts Vermächtnis, str. 139 n., Belvedere, nr. 6, 1924), oraz Maulbertsch, Zu den Quellen seines malarischen Stiles, str. 112 n., (Städel-Jahrbuch 1924, t. II).

sylweta jego wyciągniętej ręki, odrysowująca się na tle blasku świetlnego, — oto środki artystyczne, dobrze znane z pierwszych lat twórczości Rembrandta. Wystarczy przytoczyć tu jako przykład postać Chrystusa w Emaus z obrazu w Musée Jacquemart-André w Paryżu. Ciemna sylweta Zbawiciela na świetlistem tle tworzy centrum obrazu. Lecz sztuka Rembrandta, widziana oczami Wenecjanina, stapia się w nim z tradycją rodzinną, wielką i bogatą, zarówno wenecką, jak i ogólnie włoską. Obraz na Wawelu zawdzięcza tej ostatniej klasycyzm postaci archanioła¹.

Jest w tym obrazie jeszcze jeden moment specyficznie wenecki, mianowicie ujęcie treści. Sposób przedstawienia Zwiastowania uległ wielu zmianom z biegiem stuleci sztuki chrześcijańskiej, a nawet samej tylko sztuki włoskiej². Droga daleka prowadzi od Giotto, który przeciwstawia sobie dwie postacie posągowe do intymnej rodzajowej sceny XV w. U Fra Angelica anioł pokorny, a nawet słodki, zbliża się łagodnie do Dziewicy Pańskiej. Słowa Ewangelji „Ne timeas Maria“ zdają się zapomniane; nie widać na tych obrazkach zaniepokojenia czy przerażenia u Matki Boskiej. Dopiero „maniera grande“ XVI w. heroizuje i tę scenę. Anioł o potężnych często kształtach wbiega do komnaty czy ogrodu, a rozwiane draperje jego szat zdają się wnosić niepokój do nastroju sceny, którą Tycjan opromienia blaskiem swego patetycznego kolorytu.

W baroku anioł zwiastujący staje się wizją widzianą już tylko w świetle niebieskiem. Nie staje on już na ziemi, ani nie przybiega do Dziewicy Pańskiej, lecz zjawia się na obłokach, a za nim całe grupy aniołów³ tworzą aureolę wokoło Gołębicy. Na tych obrazach anioł i Dziewica są przedstawieni jako postacie idealizowane, klasyczne. Tak przedstawiają tę

¹ Pallucchini dopatruje się w twórczości Piazzetty silnych wpływów Guercina. Można by wymienić i wielu innych artystów, choćby przy analizie tego jednego obrazu, nie wydaje mi się to jednak istotne, gdyż jest rzeczą jasną, że po 400 latach rozkwitu sztuki włoskiej obraz musi mieć genealogję artystyczną długą i różnorodną. Wiadome jest również, jak silnie wpłynął na Piazzettę drugi poza Rembrandtem wielki, niewłoski malarz, Jan Lys.

² Mâle Emile, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, (Paris, 1932), str. 239 n.

³ Mâle (loc. cit) twierdzi, że na wcześniejszych obrazach występuje zawsze tylko sam Gabryel, tymczasem Agnolo Gaddi na obrazie, znajdującym się w Luwrze, przedstawia już Gabryela w towarzystwie dwóch innych aniołów.

scenę liczni malarze od Reni'ego do Batoni'ego. Pomimo wielu podobieństw Zwiastowanie wawelskie odróżnia się od tych obrazów pod niejednym względem, kontrast między nadziejską, a więc idealnie piękną, postacią Zwiastuna a rodzajowo ujętym ludowym typem dziewicy jest momentem zupełnie nowym, wywołującym silne u widza wrażenie. Najbardziej zaś uderza nas w tym obrazie olbrzymi krzyż za archaniołem, nadający w połączeniu z silnym rozkazującym gestem Gabrjela całej tej, niegdyś intymnej, scenie najwyższy dramatyczny patos. Inne przedstawienia Zwiastowania z krzyżem nie są dotychczas znane¹. Bywały na wcześniejszych obrazach tej treści aluzje do męki mającego się narodzić Zbawiciela, lecz koncepcja była inna. Znane są obrazy z XV w., gdzie nad Gołębicą w obłokach zjawia się Ojciec oraz Chrystus, który w postaci Dzieciątka z krzyżem na ramieniu zstępuje z nieba². Ten typ ikonograficzny spotyka się w XVII i XVIII w. z gwałtowną reakcją ze strony autorów dzieł hagiograficznych³, wreszcie samego papieża. Benedykt XIV bowiem występuje energicznie przeciwko temu sposobowi przedstawienia Zwiastowania⁴.

¹ K ü n s t l e K., *Ikonographie der christlichen Kunst* (Freiburg i. B. 1928), t. I, str. 340, twierdzi, że już w XI i XII w. archanioł Gabrjel na Zwiastowaniu trzyma krzyż. Jako przykład podaje Künstle rzeźbę na drzwiach kościoła S. Maria im Kapitol w Kolonji (por. Hamann, *Die Holztür zu St. Maria im Kapitol. Jahresgabe des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft für 1925, Marburg a. L., 1926, tab. II*). Künstle popełnia tu omyłkę, gdyż najwyraźniej chodzi o krzyż procesyjny; zresztą pisze Hamann (loc. cit., str. 10): „der Engel fasst einen Kreuzstab, es ist also eine feierliche Handlung“. Ten krzyż procesyjny w wielu wypadkach zastępuje w sztuce średniowiecznej kij pielgrzymi, np. na Zwiastowaniu w Codex Egberti (koniec X wieku); por. Detzl H., *Christliche Ikonographie* (Freiburg i. B., 1894), t. I, str. 158 oraz Goldschmidt A., *Die deutsche Buchmalerei* (München, 1928), t. II, str. 30. Beissel również uważa, że chodzi tu o krzyż procesyjny (Beissel Stephan S. J., *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters* (Freiburg i. B., 1909), str. 176. Bóg Ojciec w scenach stworzenia świata na mozaikach Bazyliki Florenckiej trzyma taki sam kij z krzyżem; jest to najlepszy dowód, że tu chodzi jedynie o podkreślenie uroczystości aktu, nie o krzyż jako symbol odkupienia.

² Przykłady: Giovanni Santi w Brerze w Medjolanie, Panetti w Ateneum w Ferrarze i in.; por. Venturi, *La Madonna* (Milano, 1900), str. 178 n., Künstle, loc. cit., Beissel S. S. J., *Un livre d'Heures appartenant a S. A. le duc d'Arenberg à Bruxelles* (Revue de l'Art Chretien, 1904, str. 437 n.).

³ Molanus Joh. S. Theol. Lovanii Prof., *De Historia S. S. Imaginum et picturarum pro vero carum uso contra abusum Libri III* (Lugduni, 1619), t. III, c. 13 oraz Interian de Ayala Joh. Ord. B. M. de Mercede, *Pictor Christianus* (Matriti, 1730), Lib. IV, cap. IV, p. 200 sq.

⁴ Epistola Summi Pontificis Benedicti XIV scripta Joseph Episcopo Augustano 1745, pag. XX. (Druk bardzo rzadki, korzystałam z egzemplarza, znaj-

Nas ten problem obchodzi tylko o tyle, iż jest faktem, że wymieniony wyżej sposób aludowania do Męki Pańskiej na obrazach Zwiastowania właśnie wtedy jest zakazany ostatecznie, gdy Piazzetta przedstawia archanioła na tle ogromnego krzyża. Może artysta o głębokiej potrzebie dramatyzowania tematu, który przedstawia, znalazł tę nową drogę pod wpływem owego zakazu¹. Zachodzi bowiem prawdopodobieństwo, że ją artysta odkrył sam, gdyż nie udało się natrafić na tekst odpowiedni w bogatej literaturze religijnej XVII i XVIII w.². Poza tem, gdyby tu chodziło o typ ikonograficzny, przedstawienie takie powtarzałoby się częściej. Siła inwencji, o ile idzie o ujęcie tradycyjnych scen religijnych w sposób nowy, zupełnie odrębny, była oddawna właściwością Wenecjan. Tintoretto w ciągu swej długiej i tak bogatej twórczości stworzył całą swoistą ikonografię Starego i przedewszystkiem Nowego Zakonu. Jemu tylko właściwy głęboki żar uczucia religijnego mógł wytworzyć takie kompozycje, jak w Scuola di S. Rocco, których treści ikonograficznej nikt nigdy po nim nie przejął, bo była zbyt indywidualna. Poza tem cechuje te dzieła fantazja zupełnie swoista — dziedzictwo Wenecji, zasilane przez nieprzerwany kontakt ze Wschodem.

Jednym z ostatnich wielkich malarzy weneckich, — ostatnim, o ile chodzi o sztukę głęboko i indywidualnie religijną, jest Giovanni Battista Piazzetta. W XVIII w., kiedy malarstwo religijne Włoch rozwija się coraz bardziej w kierunku raczej reprezentacyjnym, Wenecja raz jeszcze daje dowód swej odrębności. Piazzetta tworzy swe obrazy o indywidualnej treści religijnej wyrażonej z patosem, możliwym tylko w mieście Tintoretta.

dującego się w Bibliotece Vittorio-Emanuele w Rzymie, Misc. Val., 1832, 16). Künste twierdzi, że papież w tym liście również zakazuje przedstawiać krzyż na Zwiastowaniu. Niema o tem wzmianki.

¹ Książka Ayali wyszła w r. 1730. W tym czasie musiało powstać Zwiastowanie Piazzetty, gdyż Madonna della Fava została ukończona w r. 1727, a Ekstaza św. Franciszka powstała w r. 1732.

² Pewne tendencje do dramatyzowania sceny Zwiastowania znajdujemy u S. Piotra Kanizjusza, który się zresztą opiera na pismach św. Augustyna: „Nec dubitat Augustinus dicere, hunc Archangelum facie rutilante, veste coruscante, ingressu mirabili, aspectu terribili apparuisse, quum Virginem saluturus intraret (Canisius Petrus, De Maria Virgine incomparabili et Dei Genitrice sacrosancta libri quinque, Ingolstadii, 1577, str. 237). Słowa te przypominają treścią wiersze hymnu, cytowanego na wstępie, który pochodzi z weneckiego brewjarza.

Gdy prymat malarstwa europejskiego objęły w XVII w. po Włoszech Niderlandy, sztuka największego ich genjusza dotarła i do Włoch. Rzecz jasna, że najsilniej musiała się Rembrandtem przejąć Wenecja, nie tylko z powodu jej sąsiedztwa z krajami północnymi i podobnego jak Amsterdam kontaktu ze Wschodem, ale przede wszystkim dla jej odrębności w stosunku do reszty Włoch. Wenecja — to wielkie centrum twórcze sztuki włoskiej, które nie powstało na gruzach kultury starożytnej, w którym więc łatwiej elementy sztuki północnej mogły się przyjąć. Tak jak najwięksi Wenecjanie nauczyli się wiele, bardzo wiele, od Dürera, tak Piazzetta przejął się sztuką Rembrandta.

Obraz na Wawelu, któremu niniejsza rozprawka jest poświęcona, jasno o tem świadczy. Należy on wśród obrazów Piazzetty do najlepszych tak w kompozycji, jak w rozwiązaniu problemów świetlnych, a swoiste ujęcie treści zrobiło zeń jeden z najbardziej dramatycznych obrazów religijnych włoskiego settecenta.
