

Originalveröffentlichung in: *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 15 (1935), S. 5-25

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009646>

779. Lanckorońska Karolina: Z badań nad loggiami Rafaela. Problem loggii Rafaela jest prawie nieopracowany. Wiadomo, że ich budowę rozpoczął Bramante (um. 1514), a dokończył Rafael. Zdobienie trzynastu loggij zwanych loggiami

Rafała dokonali współpracownicy i uczniowie Rafała w latach 1517 do 1519.

Niniejszy referat zajmuje się wyłącznie problemem pochodzenia architektury fikcyjnej, która zdobi cztery sklepienia w loggiach. Tamtych dziewięć sklepień pokrywa płaszczyznowa dekoracja, zbliżona mniej lub więcej do wzorów starożytnych (typu dekoracji sklepień w Domus Aurea Neronis). Wszystkie dekoracje sklepień otaczają po cztery sceny figuralne w każdej loggii, z których składa się sławny cykl zwany Biblią Rafała. Obrazy te są tak umieszczone, jakoby się znajdowały poza płaszczyzną sklepienia. Wrażenie to osiąga dekorator zapomocą fikcyjnych, perspektywicznie widzianych, wycięć w sklepieniu. Cztery sklepienia z architekturą fikcyjną odróżniają się od innych tem, że poza (względnie ponad) obrazami z Biblii Rafała, ujętymi tutaj w brązowe malowane ramy, wznosi się jakoby kontynuacja rzeczywistej budowy, nad którą jest przedstawiony błękit niebieski z ptakami i chmurami. Owa fikcyjna budowa składa się w dwóch wypadkach głównie z kolumn, w dwóch innych z filarów, formy zdobnicze są zawsze doryckie.

Starożytność, która wywarła tak silny wpływ na zdobienie loggii, nie zna takich dekoracji sklepiennych, ścienne natomiast malowidła, rozszerzające fikcyjnie zamkniętą przestrzeń sali zapomocą malowanej architektury, są bardzo rozpowszechnione (Domus Liviae).

Renesans już w XV w. zajmował się intensywnie temi problemami. Najstarsze tego rodzaju freski to dekoracja t. zw. Biblioteca Graeca w Watykanie (dziś Floreria Apostolica). Te freski powstały za Mikołaja V (um. 1455) i przedstawiają architekturę widzianą w perspektywie, specyficznie rzymską w swych formach. Nieznany malarz tych fresków przejął się duchem wielkiego renowatora sztuki rzymskiej na dworze Mikołaja V-go, Leona Battisty Alberti'ego, którego należy uważać za duchowego ich twórcę.

Później w tymże Rzymie powstaje znowu, ręki Mantegni czy jego uczniów, dekoracja sali del Mappamondo w Palazzo di Venezia. Tam w sposób zasadniczo odmienny, jeszcze bardziej zbliżony do wzorów starożytnych, dekoruje artysta ścianę, jak gdyby ona została przesunięta w tył, a miejsce, gdzie się w rzeczywistości ciągnie ściana, zajmuje szereg kolumn. Dekorację podobną widzimy np. w Pompei (Villa dei Misteri).

Z początkiem XVI-go w. około r. 1516 powstaje w willi Farnesina, bezpośrednio po pracach Rafała i jego szkoły, w sali di Psiche t. zw. Sala delle Colonne. Dekoracja tej sali wywołuje wrażenie, jakoby wcale już nie było ścian. Po obu długich bokach sali zamykają ją rzędy filarów, a po krótkich sala otwiera się na fikcyjną terasę z marmurowymi kolumnami o doryckich kapitelach. Pomiedzy kolumnami i fi-

larami wokoło całej sali widzimy krajobraz, przedstawiający Rzym i jego okolicę. Jest to pierwsze monumentalne *trompe l'oeuil*, które powstało tak długo przed rozkwitem baroku. Twórcą tej dekoracji był Sienneńczyk, Baldassare Peruzzi.

Takiem otwieraniem muru, rozszerzeniem zamkniętej przestrzeni jest dekoracja czterech wspomnianych loggii. Tak samo jak w sali delle Colonne widzimy tu różnobarwne doryckie kolumny i filary, tak samo jak tam, mur i sklepienie istnieć przestaje. Zachodzi teraz pytanie, kto mógł stworzyć podobną dekorację. Dollmayer (*Raphaels Werkstätte, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1895) przypisuje całą dekorację z wyjątkiem większości scen figuralnych Giovanniemu da Udine. Jednak w dziełach, o których wiemy z całą pewnością, że je stworzył Giovanni (np. dekoracja malarska na pierwszym piętrze pod loggiami Rafaela), system zdobniczy jest zasadniczo odmienny. Giovanni pokrywa tu sklepienie fikcją altany roślinnej, rozwiązuje więc problem w sposób czysto malarski. Z drugiej strony sala dei Pontefici w pałacu Watykańskim oraz dekoracja willi Madama, świadczą o tem, że Giovanni i w tych dziełach trzymał się dekoracji czysto płaszczyznowej. Nikt z innych współpracowników Rafaela nie wchodzi tu w rachubę, prace Giulia Romana (przede wszystkim jego wielkie dekoracje w Mantui) nigdzie nie wykazują momentów perspektywicznych. To samo powiedzieć można o pracach Perina del Vaga w zamku św. Anioła i w Genui. Inni mniejsi artyści, Polidoro da Caravaggio i Bolgna byli za młodzi. Dochodzimy więc do wniosku, że z wymienionych przez Vasari'ego artystów nikt nie wykonał tej zasadniczej części loggii. U Vasari'ego jednak znajduje się wzmianka, że w loggiach poza wymienionymi artystami pracowali i inni.

Wśród malarzy, którzy w owym czasie malowali w Rzymie, znajduje się jeden tylko sławny z malarstwa perspektywicznego, u którego widzimy te same perspektywiczne ramy, względnie wycięcia, co w loggiach. Baldassare Peruzzi, twórca fresków w sali delle Colonne, tak dekorował w tej samej Farnesinie sklepienie sali di Galatea. Peruzzi'ego kilkakrotnie spotkał Rafael na swej drodze, raz się z nim zetknął, gdy Peruzzi dekorował część sklepienia w Stanza d'Elidoro, potem przy budowie Farnesiny, przy dekoracji sali di Galatea. Właśnie w czasie pracy w loggiach Peruzzi jako architekt był zajęty przy budowie św. Piotra, na czele której stał Rafael. Peruzzi jako Sienneńczyk był talentem tego rodzaju, że się zawsze i wszędzie podporządkowywał i dostosowywał, gdy chodziło o wielką sztukę, samodzielny był tylko w dekoracji. Przemożny wpływ Bramantego, później Michała Anioła i Rafaela cechuje twórczość Peruzziego, o ile chodzi o sztukę figuralną i architekturę. W dekoracji jest bardzo samodzielny,

także wobec starożytności, którą zna doskonale i stale posługuje się jej motywami, przeistaczając je dla siebie.

Twierdzimy więc, że od Peruzzi'ego pochodzą owe malowane architektury w loggiach i poza tem, co jest równie ważne, sam stosunek scen figuralnych do sklepiennej dekoracji, gdyż o stosunku tym stanowią właśnie owe perspektywicznie widziane wycięcia z ram względnie z malowanego kamiennego sklepienia.

Skąd Peruzzi miał tę koncepcję? Otóż sklepienie kaplicy Sykstyńskiej jest tak skomponowane, że wielkie sceny z Genezy dzieją się gdzieś jakoby poza i ponad ową konstrukcją marmurową, dzielącą sklepienie na liczne pola. I tutaj architektoniczna konstrukcja (zresztą realnie niewykonalna, bo konstrukcyjnie niemożliwa), jest widziana w perspektywie, a poza nią bez żadnych skrótów, bo nie w rzeczywistości, lecz w świecie idei, sceny stworzenia świata i pierwszych pokoleń ludzkości. O ile nikt nigdy nie śmiał i nie mógł tej koncepcji naśladować, o tyle ona oddziałuje ciągle pośrednio na sztukę od chwili odsłonięcia sklepienia Sykstyń. Oddziaływała też na koncepcję loggii Rafaela i zdecydowała o stosunku sceny figuralnej do dekoracji całości. Koncepcja ta u Michała Anioła była wyrazem jego przekonań platonicznych. Poprzez ową konstrukcję marmurową widzimy świat idei, rzeczy dziejące się poza obrębem naszej rzeczywistości. W loggiach przejęty jest ten sam system, ale zrozumianą jest tylko jego strona formalna, a nie jego treść, wobec tego w czterech kopułach, o których tu głównie mowa, maluje Peruzzi architekturę w skrócie, a więc naturalistycznie w naszej rzeczywistości się znajdującą, a maluje ją w ten sposób, że sceny figuralne dzieją się przed nią, tak że z nich pomimo perspektywicznych wycięć w ramach, stają się znowu obrazy w sensie obrazu sztalugowego, podobnie jak w starożytności, gdzie scena figuralna nigdy nie przestaje być obrazem. A nad tą architekturą maluje jeszcze Giovanni da Udine ptaki najróżniejsze, a więc nie nieskończoność, tylko firmament nad naszą ziemią z ptakami i chmurami.

Tak z surowej filozoficznej koncepcji Michała Anioła powstaje w loggiach dekoracja, która miała się rozwinąć dalej w malarstwie monumentalnem XVI i XVII w. Dość wspomnieć tu tylko o dziełach Pellegrina Tibaldie'go, przedewszystkiem o dekoracji Palazzo Poggi w Bolonji. Freski te są dlatego dla późniejszego rozwoju nadzwyczaj ważne, że jak to udowodnił Tietze, wpłynęły bezpośrednio na koncepcję Carraccich w Galleria Farnese. Tam w rogach wielkiego sklepienia widzimy te same pochodzące z loggii perspektywy architektoniczne. Wywołują one wrażenie, jakgdyby ta balustrada obiegała naokoło sali poza obrazami.

Tenże sam Pellegrino Tibaldi maluje w tym samym pałacu w sali di Fetonte perspektywę architektoniczną, która wyraźnie wykazuje swe pochodzenie z loggii.

Fakt, że to w loggiach właśnie znajdujemy pierwszą dekorację sklepienną, przedstawiającą architekturę fikcyjną, jest znamiennym. Dotąd uważano loggię za dzieło przedstawiające najświetniej prąd naśladowujący sztukę starożytną w renesansie. Otóż i owe architektury fikcyjne mają związek ze sztuką starożytną, ale związek ten nie opiera się na dążeniu naśladowczem. Widzieliśmy, jak sztuka rzymska posługiwała się często dekoracją podobną, ale tylko dla ścian, a nigdy dla sklepień. Alberti, jako pierwszy kieruje w Rzymie na dworze Mikołaja V-ego, papieża-humanisty, prądem bardzo silnym, dążącym ku odrodzeniu monumentalnej sztuki klasycznej. Nie jest też przypadkiem, że z tej epoki i z tego środowiska pochodzi pierwsza znana nam malowana architektura renesansu. Dzieło to różni się bardzo zasadniczo od swych poprzedników ze sztuki rzymskiej. Różnica polega na tem, że artysta renesansu posługuje się odmienną perspektywą i że ta nowa perspektywa ma nietylko w sztuce, ale w całym życiu duchowem epoki funkcję nadmiernie ważną. Odmienność jej polega na jej matematycznej słuszności i ściśłości. O ile starożytne malarstwo wykazuje świadomość zmniejszania się przedmiotów oraz zbiegania się równoległych linii w odległości, to nie zna i nie szuka jedności punktu woddali i w oku ludzkim, gdzieby się te linje zbiegały. Perspektywa w XV wieku staje się (z małemi poprawkami, które wniósł XVIII w.), tem, czem jest dzisiaj, t. j. naukowym sposobem przedstawienia otaczającego nas świata. Perspektywa staje się elementem tak wielkim, tak ważnym, że niektóre środowiska artystyczne uważają jej studjum za zasadniczy, najważniejszy punkt swego programu. O tych dążeniach świadczą bardzo liczne dzieła teoretyczne, tak samo jak życiorysy artystów. Problemy te zajmują wielkie miejsce w dziełach Alberti'ego, Piero della Francesca napisał traktat o perspektywie, Fra Luca Pacioli dał swemu traktatowi wiele mówiącą nazwę: *De divina proportione*, i zażądał, aby perspektywę zaliczono do nauk wyzwolonych. Jej personifikacja też zasiadła wśród nich na grobowcu Sykstusa IV. Mantegna pisał o perspektywie, Leonardo poświęcał się jej specjalnie, Dürer głównie dla niej do Włoch pojechał.

Perspektywa ma w XV w. olbrzymie znaczenie w dziedzinie teorii poznania. Jeśli sztuka potrafiła przedstawić otaczający nas świat tak, aby robił wrażenie rzeczywistości, to znaczyło, że nauka wzięła ten świat w posiadanie, bo w epoce jedynej w naszej kulturze, w której nauka i sztuka tworzyły nierozzerwalną jedność, poznanie równało się możliwości przedstawienia. Patrząc z tego punktu widzenia na malowane architektury renesansu, widzimy, jak się w tych dziełach wyrażają

dwa dążenia istotne tej epoki: historyczne w stosunku do sztuki przeszłości, którą chciano odtworzyć, oraz dążenia związane z olbrzymim wysiłkiem renesansu na polu matematyczno-przyrodniczym.

Z dążeniem odtworzenia otaczającego nas świata jako rzeczywistości, łączy się oczywiście najściślej rozwój realistycznie pojętego teatru i jego dekoracji. Nie jest też bynajmniej przypadkiem, że pierwsze sławne „scenografie perspective” stworzył Włoch, Baldassare Peruzzi. Są one znane i zostały rozpowszechnione w sztychach już w XVI w. Tenże Peruzzi malował dekorację w sali delle Collonne, w której po raz pierwszy malowana architektura bez figur łączy się z krajobrazem, t. zn. pierwszy raz tu chodzi o całkiem przeprowadzony iluzjonizm. Perspektywa tu już nie jest też celem sama w sobie, jak w XV wieku. Odtąd już i przedewszystkiem w baroku jest ona jednym z głównych środków dekoracyjnych. W loggiach Peruzzi waży się na krok o bardzo dużych konsekwencjach dla malarstwa XVI i XVII w., przenosząc architekturę malowaną ze ściany na sklepienie. Tego starożytność nie znała i nie szukała, jej dekoracje sklepienne są zawsze i wyłącznie płaszczyznowe. Z tą chwilą otwierają się możliwości dla iluzjonizmu sklepiennego, którego ostatnim wyrazem są prace Andrea Pozzo. Nie barok otworzył sklepienia sal czy kościołów tylko uczynił to renesans, a barok potem rozbudował te możliwości dla swoich celów.

Peruzzi już pod kierownictwem Bramantego pracował nad budową, św. Piotra dlatego też formy architektoniczne owych dekoracji żywo przypominają formy doryckie Bramantego. Pomiary, jakie w dużej ilości robił Peruzzi na budynkach i ruinach starożytnych, stanowiły podkład pod jego znajomość członów architektonicznych. Nie był zaś pierwotnie architektem tylko malarzem, a sposób, w jaki się temi wiadomościami posługiwał, nie był konstrukcyjny. Świadczy o tem jego nadbudowa z kolumn mniejszych na wielkich kolumnach Bazyliki laterańskiej (por. Krautheimer w Zeitschrift für Kunstgeschichte II). Że zaś był malarzem i przedewszystkiem genialnym dekoratorem więc pojął funkcje architektury malowanej w dekoracji.

Fakt, że ta architektura w niczem nie razi i nie rozrywa jedności loggii, ma powód inny. Powstały one pod patronatem Rafaela, którego sztuka spełniła jeden z najistotniejszych postulatów renesansu: dążenie do harmonji.