

ŚWIĄTYNIA ZAGADKOWA
LIONARDA DA VINCI

NAPISAŁ

JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ.





La sperienza fa bona regola.

Lion. da Vinci, *Cod. paris. A. 33 r.*

Na autora poczynającego rozprawę od katalogu nie może spaść podejrzenie zbyt nieskromnego kaptowania benewolencyi czytelników. Ale katalog krytyczny dzieł Lionarda da Vinci (1412—1519) do dziś przechowanych — a za taki niniejszy chce uchodzić — bywa zazwyczaj krótki. Mój należy do najkrótszych: obejmuje dziewięć a właściwie tylko siedm obrazów i jedną rzeźbę.

Za obrazy autentyczne wielkiego mistrza uważam następujące:

I. Epoka florentyńska, co najmniej do r. 1483.

1. Najwcześniejszem dziełem około 1475 (?) jest Zwiastowanie, Paryż, Louvre, Galerie du bord de l'eau.

2. Kilka lat później, lewa strona w obrazie jego mistrza Verrocchia, (1435—1488): Chrzest w Jordanie, Florencya, Akademia (Krajobraz i postać jednego a może i drugiego klęczącego anioła).

3. Między 1478 a 1483: Pokłon trzech Króli, Florencya, Uffici.

II. Epoka Medyolańska, r. 1483—1499.

4. 1483—5: Portret młodej kobiety (Cecylii Gallerani) z gro-nostajem¹⁾, Kraków, Galerya ks. Czartoryskich.

5. 1494 (?): Madonna w grocie, Paryż, Louvre. Obraz ten odnoszę z całą stanowczością do epoki medyolańskiej.

6. Od 149? conajmniej do r. 1497: Wieczera Pańska, Medyolan, Refektarz klasztoru Sta Maria delle Grazie.

III. Epoka podróży i drugi pobyt Florentyński, r. 1499—1506.

7. 1502—4: Karton do Św. Anny, Londyn, Royal Academy. Obraz Luwru mojem zdaniem nie jest oryginałem, lecz wolną kopią tego kartonu, wykonaną prawdopodobnie przez Luiniego, może z pomocą Lionarda.

8. 1504—1505: Portret Mony Lizy, Paryż, Louvre.

9. ? ? : Święty Hieronim, Rzym, Pinakoteka watykańska. Obraz ten podmalowany i jak najgorzej zachowany liczą zwykle do pierwszej epoki florentyńskiej. Z tem zgodzić się nie mogę. Rozwinięte formy, misternie opatowana mechanika sięgania i dźwigania, a przede wszystkim typ modelu każą mi przypuszczać, że jest współczesnym z paryskim kodeksem K. i kartami anatomicznymi kodeksu atlantyckiego. Powstał więc ten obraz najwcześniej w Medyolanie a najprawdopodobniej podczas drugiego pobytu we Florencji.

Mamy więc dziewięć dzieł; jeżeli z tego tak krótkiego szeregu wyjmemy karton do Św. Anny, będący przecież tylko dziełem przygotowawczym i wykreślimy jeszcze z szeregu wolnych kompozycji postać Anioła i części krajobrazu w obrazie Verrocchia, to pozostaje nam siedm obrazów.

Kto kiedykolwiek zajmował się Lionardem da Vinci, ten wie, że zestawienie i datowanie jego dzieł malarskich jest już poniekąd szkieletem samodziśnie pojętej biografii artystycznej. Ale taki szkieleć jest żywy i — zbrojny jak szkieleć w Tańcu Śmierci — uderza na prawo i lewo w rozmaite hipotezy. Mój spis jest ze wszystkich dotychczasowych najkrótszym a i w nim jeszcze figurują dwa dzieła, na które nie wszyscy się godzą: Zwiastowanie paryskie, oraz — czego już wprost nie pojmuję — portret galeryi Czarto-

¹⁾ Porów. mój referat w Pamiętniku III. Zjazdu historyków polskich 1900 r.

ryskich. Przytoczę tylko najświeższy przykład. P. Eugène Müntz, którego wielkich zasług dla zewnętrznej historii dzieł sztuki nikt nie zaprzeczy, trzyma się¹⁾ co do paryskiego Zwiastowania wygodnej zasady »N'appeyez pas, glissez là-dessus« i oprawia ten cudny obrazek, odkryty bystrym wzrokiem A. Bayersdorfera, w ramki zdobne pytańnikami.

W sądzie zaś o obrazie galeryi Czartoryskich, znajdującym się »weit unten in der Türkei« bo aż — w Krakowie, jest o wiele śmielszym. Nie uznając go godnym garmontu, załatwia się z nim w tekście petitowym, w końcowych notatach dzieła, niejako za kulisami świata naukowego: »La pauvreté de la physionomie et la mesquinerie de la facture parlent contre Léonard«²⁾. Taka stanowczość sądu u tego mistrza w nierozstrzygnięciu kwestyj spornych tem bardziej mi imponuje, że obraz ten już od lat dwudziestu blisko nie jest w Paryżu, ... może go w ogóle p. Müntz nigdy nie widział. O ile wiem, to tylko w hazardzie »pali się« kartę *ab invisis*. Z równą stanowczością, z jaką za moją listą obstaję, »odi et arceo« cały szereg Pseudo-Lionardów, żeby wymienić tylko najbardziej znane, najbardziej sławne lub osławione: w Rzymie w San Onofrio Madonna z donatorem i Madonna z galeryi Borghese; we Florencyi w Ufficyach Zwiastowanie; w Petersburgu (galerya Eremitażu) Madonna Litta (Bernardino de' Conti); w Monachium (stara Pinakoteka) Madonna z dzieciątkiem Jezus (obraz ten już przez Morellego dostał dosadną odprawę); w Berlinie (Muzea królewskie) Wniebowstąpienie ze Św. Leonardem i Św. Łucyą (dzieło wprawdzie niewątpliwie pędzla włoskiego, a nie, jak chciał senator Morelli, obraz niderlandzki, ale dzieło w którym Lionardo jest doprowadzony *ad absurdum*; jest to rodzaj »pasticcia«, artystyczny pasztet z Lionardowego »podróbku«, z odpadków jego pomysłów i szkiców, podany à la milanaise); w Londynie (National Gallery) Matka boska w grocie (Ambrogio de' Predis); w Paryżu (Louvre) St. Anna samotrzeć (Luini), Bakchus, La belle ferronière i — z ciężkim sercem: Św. Jan. Długo się wahałem, czy ten tak piękny, ale tak niemęski obraz wolno z dzieł mistrza wyłączyć. Niewątpliwie stoi bardzo blisko Lionarda, pochodzi ponoś nawet z zamku Amboise i z pracowni samego mistrza a może nawet wprost z jego kartonu lub rysunku, tak samo jak Św. Anna tejże galeryi; ale technicznie nie może on być jego dziełem, jest raczej owocem przedelikaconej, wyrafinowanej, Corregieskiej manieri jego ukochanego ucznia Melziego³⁾.

¹⁾ *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*. Paris 1899, str. 49.

²⁾ l. c. str. 511.

³⁾ Uzielli, (w *Ricerche intorno a Lionardo da Vinci*, 1-sze wydanie II. 460) podaje relację kardynała Aragonii o odwiedzinach u Lionarda w zamku Amboise w r. 1516. Jest

W obrazie tym jest więcej Mony Lizy niż świętego Jana; zauważył to już Théophile Gautier; ma on się do tego nieporównanego dzieła jak mistyfikacya do mistyki, jak kuglarstwo do cudu.

Tyle co do obrazów. Co zaś do rzeźb, to przedewszystkiem chciałbym zwrócić uwagę, że tragicznej pamięci pomnik Franciszka Sforzy jest jedynem dziełem rzeźbiarskiem, do którego po pierwszej epoce florentyńskiej czy to obszerniejsze studia, czy rysunki lub dokumenta¹⁾ się przechowały. W kodeksach znajdzie się wprawdzie tu lub ówdzie »una fantasia«, jakiś pobieżny pomysł rysunkowy do wodotrysku n. p., lub jakaś figurka dekoratywna, ale to są jednodniówki. Żaden z tych pobieżnych pomysłów plastycznych nie staje się przedmiotem dłuższego badania, lub rozwoju. Są to raczej modele i wzory dla przemysłu niż samoistne dzieła.

W »libro di pittura« przypadającym na lata dziewięćdziesiąte XV w., wyraża się mistrz z wielką niechęcią o rzeźbie. W kodeksie lorda Ashburnham, który Jean Paul Richter odnosi do roku 1492²⁾, przyznaje on malarstwu absolutną wyższość nad rzeźbą³⁾. Obu tych enuncyacji, tak współczesnych, tak silnie popartych materiałem rysunkowym, nie mogą bynajmniej uważać za objaw chwilowej niechęci ku rzeźbie. Biorę je zupełnie na seryo, jako ważne enuncyacje o głębokim podkładzie życiowym. Elementa rzeźbiarskie wkraczają w jego technikę malarską i dają jej wyższe życie. W tym procesie metempsychozy dusza jednej sztuki ulatnia się i przenosząc się w drugą, zdwaja jej siły i zaszczepia w niej zdolność jeszcze wyższej i bogatszej twórczości. Analogiczna transfuzya żywotnych soków z jednej sztuki do drugiej objawia się w życiu Michała Anioła po skończeniu kaplicy sykstyńskiej w r. 1512, tylko w kierunku przeciwnym; tu momenta malarskie przenoszą się do rzeźby. Dla wewnętrznego rozwoju Lionarda rzeźba po r. 1483 nie ma już większego znaczenia; ona mu się już wówczas ze swych najgłębszych tajemnic wypowiadała. Analogicznie ma znowu malarstwo dla Michała Anioła po r. 1512 już tylko znaczenie drugorzędne. Lionardo pojmuje i kształtuje swój wielki fresk Wieczerzy w Santa Maria delle Grazie jak płaskorzeźbę, Michał Anioł wydobywa dłutem w postaciach grobowców Medyceuszowych wrażenia czysto malarskie. Co obaj jeszcze później w tych zarzuconych już przez siebie gatunkach nam dają, stworzyli może raczej »der Noth gehorchend, nicht dem eig'nen Trieb«. Nie wyłączam

tam mowa o jego sparaliżowanem ramieniu i o pewnym gentilhuomo, który głównie pod jego kierunkiem rysuje. Tym gentilhuomo jest wspaniały, bogaty i świetnie uzdolniony Melzi.

¹⁾ Mamy wprawdzie także bardzo obszerny dokument do pomnika Trivulzia; ale ten pod względem formalnym miał być niejako powtórzeniem tylko pomnika Sforzy.

²⁾ *The literary Works of Lionardo da Vinci*, 2 tomy, Londyn 1883. I. 7.

³⁾ *Ashburnham Codex* I. fol. 10 b i Richter, l. c. 655.

ani pomnika Sforzy 1485?—1499 i Trivulzia (1500), ani »Sądu ostatecznego« 1532, względnie 1534—1541.

Rzeźbiarza Lionarda mamy głównie szukać we Florencyi przed r. 1483; współczesne rzeźby florentyńskie powstające w kierunku i pracowni Verrocchia otwierają domysłom bramę na oścież. Stajemy się świadkami cudu! Wybitny mistrz od chwili, kiedy Lionardo da Vinci wstępuje do jego pracowni, wyrasta nagle na geniusza. Czyż rzeczywiście mamy w tych cudnych dziełach noszących imię Verrocchia widzieć tylko wpływ a nie także rękę genialnego ucznia? Już trzy lata temu, gdym pierwszy raz wykładał Lionarda, zwróciłem dobitnie uwagę na bardzo prawdopodobny jego współudział w ówczesnych rzeźbach Verrocchia a cieszy mnie bardzo, że najnowszy biograf Lionarda tak obszerne uwagi tej kwestyi poświęca. Tych kopciuszków Lionarda da Vinci należy zdaniem mojem przedewszystkiem szukać wśród owego szeregu kilkunastu biustów z terrakoty, idealnych lub portretowych, które chodzą przeważnie pod imieniem Verrocchia lub jego pracowni. Krytyka taka hojna w narzucaniu imienia Lionarda obrazom drugorzędnym lub wprost potwornym (Madonna Pinakoteki Monachijskiej!), jest dziwnie wstydliwą i wstrzemięźliwą wobec rzeźb.

Jednakże nie mógłbym bez silnych restrykcij zgodzić się z dyrekcyą *South Kensington Museum*, która w swym biuście św. Jana z terrakoty¹⁾ widzi dzieła młodzieńczej ręki Lionarda. Ale mam innego kandydata:

Sławny zbiór Stroganowa w Rzymie posiada biust z terrakoty, przedstawiający również Św. Jana Chrzciciela²⁾. W ciężko opadłych powiekach, w przychylonej na lewe ramię głowie, w półotwartych niemych ustach, w boleśnie ściągniętej wyschłej krtani, we wychudłej, szczupłej łopatce i piersi i w kurczowo czepiających się palcach widzimy niewysłowiony ból fizyczny, tortury pragnienia i głodu, ale za tą bolesną zasłoną przebija się światło wielkiej myśli, siła niezłomnej woli, entuzjazm najwyższego posłannictwa. Zdaniem mojem jest to najwspanialsze, najbardziej realistyczne i idealne zarazem dzieło całej plastyki XV w. Tak samo obrazu Lionarda w galeryi Czartoryskich nie waham się nazwać najznakomitszym portretem całego wczesnego renesansu. Niestety wykonanie odlewu, który tak bardzo dla mego nowo powstającego gabinetu nabyć chciałem, okazało się z powodu kruchości materiału niemożliwym.

Nadto biust marmurowy »damy z fiołkiem« w Bargellu florentyńskim mógłby mieć niejaką pretensyę do dłuta Lionarda, zwłaszcza jeżeli się

¹⁾ Publikowany u Müntza, l. c. str. 49.

²⁾ Redakcyja publikacyi *Klassischer Skulpturenschatz* wydała go temu dwa lata (Nr. 183). Serdeczne dzięki; ale chcieć widzieć w tej tak artystycznie indywidualizowanej twarzy portret zamordowanego Giuliana Medyceusza jest chyba żartem — nie na miejscu.

zważy nieco ostentacyjny typ i ruch rąk; twarz jednak daje czysty i znany typ pracowni Verrocchia. Jest to w najlepszym razie zbiorowa praca mistrza-ucznia i ucznia-mistrza¹⁾.

Zsumujmy rezultat tych może zbyt długich rozważań krytycznych: Co nam zostało do dziś dnia po Lionardzie da Vinci? Siedm obrazów, z których dwa są ledwie podmalowane a największy i najslawniejszy — Wieczera medyolańska — w oczach nam ginie, oraz jedno dzieło plastyczne i to z nietrwałego materiału, z kruchej terrakoty, cudem do dziś dnia przechowane²⁾.

Ale na szczęście został nam inny skarb nieoceniony po nim, przechowały się jego dzieła naukowe i literackie; zostało czterdzieści dwa wielkich kodeksów rękopiśmiennych, pomijając już trzynaście pomniejszych ułamkowo zachowanych. Anatomia ciała ludzkiego i anatomia konia; badania nad okiem człowieka i zwierząt; zoologia i fizyologia; botanika dla użytku malarzy; teoria malarstwa, zwłaszcza perspektywy ciał i barw; teoria barw; teoria światła i cienia, teoria mechaniki i akustyki; teoria rzutu, statyka i dynamika; lot ptaków i aeronautyka; hydrostatyka i hydrodynamika (wodo-ciągi, kanalizacje, młyny); architektura (kościół, pałace, miasta, fortece, parki); geografia opisowa i fizyczna — oto główne przedmioty tych kodeksów, w których rozwój pojedynczych materij nieraz śledzić możemy od najpierwszych błysków, od pomysłów embryonicznych aż do wszechstronnie wypracowanej teorii.

Zapewne, że dziwnie nienawistny los ścigał jego dzieła malarskie i plastyczne, psując je lub całkowicie niszcząc; zapewne, że oprócz małego i mało-znaczącego »Zwiastowania« w Luwrze żadne z jego dzieł nie przechowało się w stanie pierwotnym; zapewne, że dzieła te od *injuriy temporum*, od barbarzyństwa restauratorów i od zbyt zapalczywych *restytucyj in integrum* nieskończenie wiele ucierpiały, jednakże dzieł tych nigdy nie było tyle, jak nam podają nowsze biografie.

¹⁾ Niewątpliwie spotykamy się z tym samym modelem w sławnym portrecie bladej damy na tle palm w galeryi ks. Liechtensteina we Wiedniu. Jednakże nie może ten pyszny ale sztywny portret mieć żadnego prawa do autorstwa Lionarda. Już Morelli stanowczo go od tego odsadził, nie podając jednak autora. Jest nim, sędzę, Piero di Cosimo; porównajmy go tylko z jego oboma portretami w Hadze!

²⁾ Podczas druku niniejszej rozprawy spostrzegam się, że nie zacytowałem katalogu dzieł Lionarda w Berensona *Italian Painters, Florentine school*. Moje zapatrywania na autentyczne dzieła Lionarda i ich chronologiczny porządek najbardziej się zbliża do katalogu Berensona. Ale B. nie zna krakowskiego obrazu, a ja nie mogę wydać sądu stanowczego o portrecie kobiecym ongi u Signory Minghetti w Rzymie, dziś w Ameryce, znanym mi tylko z fotografii a przyjętym przez Berensona. Portret ten jest czysto profilowy, już ten wzgląd czyni go w mych oczach bardzo podejrzanym.

Opierając się jedynie na pierwszorzędnych źródłach i posługując się niemi krytycznie, przychodzę do przekonania, żeśmy wprawdzie ponieśli straty niezaprzeczenie bardzo wielkie, ale że liczebnie biorąc, cała działalność artystyczna Lionarda sumowała się mniej więcej czternastu obrazach i kilku rzeźbach. Jak na długi, bo blisko 70-letni, pełen sławy i wziętości żywot, jest to niewątpliwie bardzo mało. Powodu nie szukajmy ani w rzekomem kunktatorstwie, ani też w niekorzystnych warunkach życia; leży on raczej w jego organizacyi umysłowej. Lionardo nie jest tylko, to jest wyłącznie artystą jak Raffael, jego duch nie zamyka się we więzach cudnej formy, słowem jego duch nie jest czystą formą, jak u twórcy Stanc i Madonny Sykstyńskiej, który każdy dług życia spłaca ekwiwalentem waloru formalnego; duch Lionarda nie jest także czysto indywidualną, wyłączną, od świata i ludzi niezależną psychą jak duch Michała Anioła. Lionardo artysta jest nieodłączny od Lionarda teoretyka, od optyka i architekta. Lionardo pisze w swych kodeksach *de omni re scibili* a jego sztuka jest tylko częścią składową tej wszechwiedzy. Wszystkie jego marzenia i hipotezy, jego arcydzieła i maszyny, wszystkie jego lotne pomysły i fakta długoletniem badaniem sprawdzone, wszystko co pomyślał, stworzył, zdziałał, wszystko co mu jest abstrakcyjnem lub konkretnem, ma jeden ogólny mianownik, jest podzielne przez jedną praliczbę: nazywa się ona doświadczeniem, — *la sperienza*. Dzieła jego myśli i dzieła jego twórczości, to tylko dwojakie owoce rosnące na jednym drzewie, na drzewie znajomości prawdy i fałszu.

W oczach Lionarda warunki powstawania, rozwoju lub upadku są te same dla sztuki co dla nauk doświadczalnych. I tak paralelizuje on n. p. rozwój wiedzy matematycznej i sztuki malarzkiej. »Malarstwo« mówi on »nigdy nie stanie wysoko, jeżeli ograniczy się do naśladowania dzieł obcych, jak to jasno widać z rozwoju tej sztuki *dopo i Romani*, kiedy to upadało coraz niżej, póki nie zjawił się Giotto, który przecież jako pasterz poznał kształt i ruchy zwierząt; poczem znowu sztuka podupadła przez ustawiczne naśladownictwo dzieł drugich malarzy, aż wreszcie przyszedł Tomaso Fiorentino, zwany Masaccio: on to jasno pokazał, że wszyscy, którzy na naśladownictwie innych poprzestawali, daremnie się trudzili. Tak chcę powiedzieć, postępują i matematycy, którzy zagłębiają się tylko w dzieła obce, a nie w dzieła natury; ci »son ... *nipoti, non figlioli* d'essa natura, maestra de'boni altori. O di summa stoltizia di quelli i quali biasimo coloro che' inparano de la natura, lasciando stare li altori, discepoli d'essa natura«.

Ustęp ten, przygodne *credo* umysłu wyznającego jednolitość wszelkiej pracy duchowej, znajduje się na karcie 141 r^o b sławnego rękopisu biblioteki Ambrozyańskiej w Medyolanie; kodeks ten dla niezwykłych rozmiarów i zdumiewającej wielostronności tematów nosi dumną nazwę kodeksu

atlantyckiego. Sławna Accademia dei Lincei podjęła była 12 lat temu myśl godnego wydania tego kodeksu, znanego dotąd tylko z wyjątków.

Tytuł tej publikacyi brzmi: »Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano reproduutto e pubblicato dalla Regia Accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del Re e del Governo. Milano, Ulrico Hoepli«; pierwszy fascicolo wyszedł w r. 1894, do grudnia zeszłego roku 1899 wyszło 16 fascicoli, obejmujących dopiero pierwsze 194 kart.

Z kodeksem tym możemy artyście towarzyszyć przez całe jego życie; widzimy go szesnastoletnim młodzieńcem we Florencyi, nie wprawnym jeszcze w rysunku i regułach perspektywy i odnajdujemy go w końcu życia we Francyi, ze szkicami do ostatniego obrazu.

»Umysł jego objawia się tutaj wszechstronnie: sztuka wojenna, statki wojenne (pomiędzy nimi interesujące próby statków parowych), fizyka, uwagi nad światłem, akustyka, maszyny do obrabiania drzewa i marmuru, wskazówki dla układania podłóg z glazury, dla konstrukcyi machin tkackich, machin do odlewania bronzów, dla malarstwa: studia nad perspektywą z uwagami nad metodą malarstwa; studia do pokłonu Trzech Króli, szkice do św. Jana, projekty do pomnika konnego Franciszka Sforzy, pomysły do pomniejszych rzeźb, do Ledy i do sławnego portretu kobiety, w Ambrozianie [?].

Z obszernego wstępu podaję tu tylko najważniejsze daty: Testamentem z 23 kwietnia 1518 zapisuje mistrz wszystkie manuskrypta, obrazy i instrumenta swemu ukochanemu Franciszkowi Melzi'emu, który za nim poszedł na dobrowolne wygnanie do Francyi. Po śmierci mistrza, która w rok później (2 maja 1519) nastąpiła, przenosi Melzi wszystkie te nieocenione skarby do sławnej willi rodzinnej w Vaprio. Po śmierci Melzi'ego (w r. 1570) przechodzą rękopisy wskutek niezbyt godziwych a conajmniej zupełnie niejasnych machinacyj domowego pieczeniara Gavardiego za wiedzą Alda Manucyusza (syna) na własność niejakiego Mazzenty, późniejszego Barnabity, a bardziej niedbały niż hojny Orazio Melzi darowuje mu w dodatku jeszcze wszystko, co się w willi we Vaprio znajduje: szkice, modele plastyczne, rysunki anatomiczne itd.

Zjawia się wówczas Pompeo Leoni, ulubiony rzeźbiarz Filipa II, — (ojcem jego był Leone Leoni 1509—1590 twórca znanych przedziwnie żywych bustów portretowych). — Zapalony zbieracz gromadzi w swym pałacu medyolańskim okazały zbiór dzieł sztuki, pomiędzy niemi liczne rysunki wielbionego Lionarda. Za jego namową odzyskuje Orazio Melzi od Mazzenty z 13 zabranych przynajmniej 7 kodeksów (są to obecne kodeksy Paryskie), a trzy dalsze kupuje od niego Leoni. Rozdziela tedy Leoni lub, raczej, rozdziela owe 3 kodeksy i łączy je razem ze swym bogatym zbiorem rysunków Lionarda w jeden ogromny tom (67 cm. na 45 cm.), obejmujący

402 kart i przeszło 1700 rysunków. Tak powstaje il *Codice Atlantico*. W ten sposób tłumaczy się dziwny fakt, że w tym kodeksie niektóre wielkie rysunki są porozcinane, inne znowu dowolnie od tekstu odłączone; wielkie folia na brzegach obcięte, inne mniejsze karty i rysunki nalepione na karty białego papieru formatu kodeksu itd.

Obecny skład i nieład tego sławnego kodeksu jest więc właściwie dziełem medyolańskiego introligatora. Stało się to prawdopodobnie podczas dwuletniego pobytu Leoniego we Włoszech w latach 1587—9. Droga legatu a następnie kupna (szczegóły pomijam) przechodzi ten kodeks do hr. Galeazza Arconatego; wreszcie aktem darowizny z 22 stycznia 1637 do kardynała Borromeusza, który go wciela do swej nowo założonej biblioteki Ambrozyjskiej. Tam spoczywa on do r. 1796; 26 fiorila, roku IV. wkraczają wojska Napoleońskie do Medyolanu, 4 dni później wychodzi edykt nakazujący wydanie dzieł artystycznych. Denon i Tinet ekspedują już 29 maja kilkanaście pak z pierwszorzędnymi obrazami galerij medyolańskich... a z niemi razem wędrują także wszystkie rękopisy Lionarda w liczbie 16, między nimi i kodeks atlantycki do Paryża. Przychodzi wreszcie rok 1815. Komisarzem austriackim do odebrania uprowadzonych z Austrii i Lombardyi dzieł sztuki jest baron Ottenfels, największy obok Franciszka I. dobroczyńca Luwru; bo dzięki jego bezgranicznej... naiwności, dzieła większych rozmiarów, »by nie powiększać kosztów transportu«, zostały we Francji. Dopomina się wprawdzie skutecznie wydania kodeksu atlantyckiego i 25 listopada kwituje jego odbiór wraz z trzema innymi kodeksami, które atoli ku niemałemu zdziwieniu okazują się w Medyolanie zupełnie bezwartościowymi odpisami sporządzonymi na prędcie w Paryżu; dwanaście manuskryptów Lionarda zostaje jako — bezwartościowy balast w Paryżu, w przechowaniu Institut de France pod sygnaturami: A-M. Dziś już są zupełnie wydane przez Karola Ravaisson-Mollien w sześciu tomach: I. A, II. BD, III. CEK, IV. F, V. GH, VI. ILM.

Naczelne kierownictwo wydania kodeksu atlantyckiego spoczywało pierwotnie w doświadczonem ręku prof. Goviego, ale umierając już w r. 1889 mógł ledwie pracami przygotowawczemi pokierować; obecnym wydawcą naukowym jest p. Giovanni Piumati, z którego metodą wydawniczą, zwłaszcza z odsądzeniem od autentyczności prawie wszystkich ustępów pisanych ku prawej¹⁾, tylko trudno godzić się mogę; również możnaby się domagać zestawienia ułomków łączących się treścią lub chwilą powstania. Z tem wszystkim jest to publikacya absolutnie pierwszorzędna, niezbędna

¹⁾ Jak wiadomo, Lionardo mańkut pisał i rysował lewą ręką a pismo jego biegnie od prawej ku lewej. Jednakże jest znaczna liczba fragmentów, pochodzących zdaniem mojem od niego a pisanych ku prawej.

tam, gdzie studia nad umysłowością i sztuką renesansu mają postępować szybszym i samoistnym krokiem. Niestety żaden zbiór, żadna biblioteka naszego kraju jej nie posiada. Z każdego wyjazdu zagranicę musimy co roku kilka dni na studyowanie dalszych zeszytów odkładać.

Wertując ten kodeks w Bibliotece Ambrozyańskiej, stajemy się towarzyszącami pracy mistrza, wchodzimy równocześnie do pracowni, do biblioteki, do atelier Lionarda da Vinci, do jego modelarni i warsztatu. Z każdą nową kartą podziw nas zrośnie, cześć nasza się wzmacnia, bierze nas prawie lęk, jak gdybyśmy dotknęli siły nadprzyrodzonej, jak gdybyśmy demonowi w oczy zajrzeli. Ale w tej samej Bibliotece Ambrozyańskiej jest także karton Rafaela do »Szkół ateńskiej«, i ku temu dziełu wzrok nasz wnosimy z jakimś dziwnym uczuciem skupienia, graniczącym z religijną czcią. Zdaje się nam, jak gdyby istniał tajemny związek, jak gdyby ten kodeks był dziełem zbiorowym wszystkich tych mędrców i mistrzów, których Raffael Santi pod wyniosłe sklepienia swej »Szkół« powołał.

Zamknijmy na chwilę ciężkie okładki z czerwonego safianu i stańmy przed kartonem. Czy jest drugie dzieło o równej umysłowej jedności? Kilkadziesiąt postaci męskich i tyleż indywidualności rozmawia tu i rozprawia, uczy się i wyklada, pisze, bada i słucha. Ale są one w dziwnej łączności ze sobą; ich odrębność indywidualna jest wprost cudownym sposobem złagodzoną, prawie pokonaną przez konieczność wzajemnego ludzkiego towarzyskiego stosunku.

Tylko najwyższy »corteggiano«, tylko przyjaciel Baldassara Castigliona, dworzanin Juliusza II. i Leona X. mógł tę trudność pokonać. Patrząc na Szkołę Ateńską zdaje się nam, jak gdyby moment negatywny nie istniał, jak gdyby nie egzystowały różnice, tylko co najwięcej odmiany, jak gdyby nie było braku wiary lub jej różnic. Świat Szkoły ateńskiej jest światem wielkiej wspólności bez rozterki, bez sprzeczności i przeciwieństw; nie ma tam stronnictw, są tylko grupy; nie ma tam dyssonansów, są tylko akordy, które systemem kontrapunktu łączą się w jeden wielki hymn na cześć wspólności i jedności myśli ludzkiej.

Wróćmy teraz znowu do kodeksu atlantyckiego. To, cośmy na kartonie podziwiali jako fikcję, jako obraz — »ein Schauspiel nur«, — urzeczywistnia się tu na wielkich kartach tego kodeksu. Z nich, z tych wielorakich, wszechstronnych prawie działań i zagadnień i kształtów zdaje się przemawiać ta sama jedność, nietknięta przeciwieństwem życia, nie naruszona sprzecznością spraw ludzkich, jedność wielka i święta.

I jego myśli żyją ze sobą w przedziwnej towarzyskiej łączności, zbiegają się w grupy a grupami w całość. Wyłączyć ich nie można, można conajwyżej tę lub ową chwilowo izolować, ale po to tylko, żeby się przekonać,

że ona się łączy z drugą i trzecią w jedną grupę, ta znowu łączy się do grupy sąsiedniej, tak, że nimeśmy się spostrzegli, doszliśmy już do całości i jedności.

Drobny i pozornie mało ważny fragment, który za tytuł i punkt wyjścia tej rozprawy wybrałem, najlepiej nas o tem pouczy. Od luźnego pomysłu architektonicznego, — szkicowanego słowami, który nazwałem »zagadkową świątynią« przejdę do całego ważnego szeregu pomysłów, do jednej wielkiej ważnej grupy jego myśli, której znaczenie będę się starał wykazać i daty jej ustalić. Od niej zawiedzie mnie złota nić jego fantazyi do jego twórczości artystycznej do sztuki, której chyba nikt nie zaprzeczy, że jest najprawdziwszym, najgłębszym, najbardziej jednolitym wyrazem ducha ludzkiego.

Opis tej »zagadkowej świątyni«, znajdujący się w *Cod. atl.* 280a brzmi jak następuje (w pisowni oryginału):

»Per dodici gradi di sala al magno tempio si saliva, il quale otto cento
»braccia circundava, e con ottâgulare figura era fabricato, e sopra li otto
»anguli otto gran base si posava alte a u br. e mezo, e grosse 3, ellungha 6
»nel suo sodo, coll angholo imezo, sopra delle quali si fondavano 8 grā pila-
»stri; sopra del sodo della basa si levava per ispatio di 24 br, e nel suo ter-
»mine era stabilito 8 capitelli di 3 br luno, e largo 6, sopra di questi seguiva
»architrave fregio e cornice con alteza di 4 braccia e $\frac{1}{2}$, [el simile] il quale
»per retta linia d'all'un pilastra all' altro s'astendeva, e cosi con circhuito
»dotto cento br il tempio circundava infrallū pilaastro ellaltro (;) per sostenta-
»chulo di tal mēbro era stabilito dieci gran colōne dellalteza de' pilastri e cō
»grosseza di 3 br sopra le base, le quali erā alte vnbr e $\frac{1}{2}$.

Daję tu tłumaczenie ile możności dosłowne, słowa wtrącone przezemnie dla lepszego zrozumienia tekstu daję w nawiasach [].

»Po dwunastu stopniach wschodów wstępowało się do wielkiej świątyni,
»która miała ośmset łokci obwodu i była zbudowana w kształcie ośmioboku;
»na ośmiu rogach ustawionych było ośm baz (plint) [wysokich] na półtora
»łokcia, 3 łokcie grubych, o długości 6 łokci, z kątem w środku, na których
wznosiło się 8 wielkich pilastrów; wznosiły się one [licząc] od wierzchu
»bazy na przestrzeń [wysokość] 24 łokci, a na ich końcach ustawione były
»głowice, każda na 3 łokcie (wysoka), szeroka 6 [łokci], po nad niemi nastę-
»pował (biegł) architrav [wraz z] fryz[em] i karnisz[em], wysoki $4\frac{1}{2}$ łokcia
»ciągający się w równej linii od pilastra, otaczając [w ten sposób] całą świą-
»tynię ośmset-łokciowym obwodem.

»Jako podpora tej [górnej] struktury było ustawionych (służyło) dziesięć
»wielkich kolumn o wysokości pilastrów, i grubości 3-ech łokci nad podstawą
»wysoką na półtora łokcia.

Na tej samej karcie następuje drugi opis, nieco dokładniejszy, mojem

zdaniem mylnie przez Richtera odpisany ¹⁾. Ponieważ muszę robić dwie konjektury, dla tego odpisuję oryginał litera za literą, odstępując i tu od nieco denaturalizowanej transskrypcji.

«(1) Salivasi acquesto tenpio per 12 gradi disscale il quale tempio era sopra il dodecimo grado fondato in figura otta (2) tangulare [e inf]e sopra ciascuno angulo nasceva vn gran pilastro; e infralli pilastri era inframeso dieci colonne (3) cola medesima alteza de' pilastri i quali si levaua sopra del pavimento 28 br. e $\frac{1}{2}$; (4) sopra di queste sta medesima alteza si posaua architraue frego e corice che collungeza dotto ceto br. cigea il tenpio; a una medesima (5) alteza circuiua dentro attal circuito sopra il medesimo piano, icirco il centro del tenpio; per ispatio di 24 br. nasscie (6) le conrispondentie delli 8 pilastri delli angoli, e delle [ottamta] colonne poste a esse prime facce essi (7) leuauano alla medesimn alteza sopra [di que] detta, e sopra tal pilastri li architraui perpetui (8) ritornauano sopra li primi detti pilastri e colonne».

Początki linii (wierszy) oznaczone są małemi liczbami; mój tekst oddaje całą chwiejność pisowni (tempio tenpio), abrewiatury (br-braccia, ceto-cento), łączenie dwóch lub trzech słów: disscale=di scale, attal=a tal, collungeza=con lunghezza; infralli=infra gli); pomyłki (corice-cornice) zwłaszcza przy końcach wierszy (otta-tangulare=ottangulare) i wszystkie słowa przekreślone, ujęte w (), zachowuję też wszędzie singularis czasownika mimo liczby mnogiej rzeczownika (era inframeso dieci colonne itd); Lionardo stale tak pisze. W dwóch punktach czytam i rozumiem tekst zupełnie odmiennie od Richtera: w wierszu 4. Richter czyta: »cho collungeza« uważając pierwsze słowo jedynie za »lapsus calami« i dlatego wtrąca przed »cigea«, słowo »e« którego w tekście niema; ja zaś czytam nie »cho« (=con), które w tej pisowni wogóle u Lionarda się nie znajduje, lecz »che« (=które); w wierszu 5. zamiast zupełnie niezrozumiałego iciere Richtera, które on równie dowolnie przepisuje na in giro(!), czytam icirco=in circo, co Lionardo zaraz poprawia i precyzuje w słowie: in centro; Richter tłumaczy też błędnie »all round the centre of the temple«. Ten drugi ustęp rozumiem więc w sposób następujący:

»Wchodziło się do tej świątyni wschodami o 12 stopniach; świątynia »ta, wznosząca się [więc] na tym dwunastym stopniu miała kształt ośmioboku »(a pomiędzy) na każdym rogu wznosił się wielki pilaster; pomiędzy pilastry »wstawione były słupy, po dziesięć, równie wysokie jak pilastry, które »rżyły [licząc] od posadzki, 28 łokci i pół; na tej równej wysokości biegł architraw, fryz i karnisz, które pasem o długości ośmiuset łokci biegły dokoła »całej świątyni. Wewnątrz świątyni wznosił się jej środek na

¹⁾ l. cit. II. str. 64.

»tym samym poziomie i w tej samej wysokości, w kształcie
»koła stosownie do jej obwodu, [a mianowicie:] w odstępie dwudziestu
»ośmiu łokci wznosiły się podpory odpowiadające (le correspondentie)
»[wspomnianym powyżej] ośmiu pilastrom (ośmdziesięciu) słupom i naprze-
»ciwko nich [t. j. na ich promieniu] ustawione i równie wysokie; a ponad
»nimi biegł architrav, który nieprzerwany powracał do wyżej wspomnianych
»pilastrów i kolumn«.

Mamy więc budowę centralną wznoszącą się na ośmiobocznem założeniu o kolosalnej i wyniosłej kopule. Lionardo wprowadzie kopuły nie wymienia, wogóle na podaniu systemu podpór opis swój urywa, ale idea kopuły jest przecież konsekwencyą naturalną centralnego założenia i jest zupełnie przygotowaną i zapowiedzianą tem, że twórca tego pomysłu cały system zewnętrznych podpór złożony z ośmiu pilastrów i ośmdziesięciu słupów stanowiących kąty i boki ośmiokątnego założenia jeszcze raz wewnątrz, a to w odstępie 24 łokci równającym się wysokości jednego pilastra (bez plinty i głowicy) powtarza.

W obec tak zupełnie jasno rozwiniętego systemu tej zagadkowej świątyni podwójnie musi dziwić czytelnika sąd o tym opisie wychodzący od tak znakomitego znawcy Lionarda jakim jest p. Jean Paul Richter; otóż pisze on (l. c. II 64):

»Either this discription is incomplete, or, as seems me highly probable, it refers to some ruin. The enormous dimensions forbid our supposing this to be any temple in Italy or Greece. Syria was the native land of colossal octagonal buildings, in the early centuries A. D. The temple of Baalbek and others are even larger than that here described. (Albo opis ten jest niedokładny, albo prawdopodobnie odnosi się do jakiejś ruiny; kolosalne rozmiary nie pozwalają przypuszczać, by to była jakaś świątynia we Włoszech lub Grecyi. Syria (!) była kolebką kolosalnych budowli ośmiokątnych w pierwszych wiekach naszej ery. Świątynia w Balbeku i inne są nawet większe jeszcze od tej tu opisanej)«.

A więc aż do Syryi wysyła nas pan Jean Paul Richter. Niech mi znakomity znawca Lionarda, któremu i ja tyle zawdzięczam, wybaczy, że jego rady nie usłucham i we Florencyi zostanę. Wątpię bardzo, bym tam na Wschodzie natrafił na ślady Lionarda i zagadkowej jego świątyni. W całej tej sprawie jest pan Richter na błędnej drodze. Ale nie tylko on; błądzi z nim razem, albo raczej może sprowadza go na manowce, baron Geymüller, najznakomitszy może znawca architektury renesansowej; on to mając poruczoną sobie redakcyę partyi architektonicznej w tych »dziełach literackich Lionarda da Vinci«, włącza te ułamki do prac architektonicznych wielkiego mistrza, odnosząc je tem samem do jakiejś faktycznie istniejącej

budowy na Wschodzie. Richter i Geymüller przypuszczają tem samem, że Lionardo tę świątynię widział, a więc, że był na Wschodzie.

Bardzo wbrew mej woli dotknąłem się osiego gniazda, kontrowersy tak zwanej »podróży wschodniej Lionarda da Vinci«. Pan Müntz i tu zadowalnia się zestawieniem zdań przeciwnych i zostawiając »les pour et les contre« niezbadane, odracza głosowanie do następnej sesyi; konkluzję swą zamyka w następujących chwiejnych »słowach«: *Quelque séduisante que soit l'hypothèse de M. Richter, quelque approbation que lui aient donné les savants autorisés, je crois qu'il faut l'accueillir avec une réserve extrême*¹⁾. — Ale osie gniazda zalewa się ukropem, a nie letnią wodą.

Przebieg kwestyi pobytu Lionarda na Wschodzie podaję w skróceniu wedle szczegółowego zestawienia Uziellego w jego znakomitym zbiorze dokumentów do biografii Lionarda²⁾: »Figaro« paryski z 2. lutego 1881 przynosi w sensacyjnym artykule wiadomość o wynalezieniu przez p. J. P. Richtera w manuskryptach paryskich dowodów na to, że Lionardo odbył podróż na Wschód, że tam żył w przyjaźni z Diodarem, t. j. ministrem Sułtana Babilonu (t. j. obecnego Kairu), który go zamianował głównym inżynierem swych fortec... w Małej Azji i że Lionardo — późniejszy twórca Wieczery Medyolańskiej — przyjął wiarę muzułmańską! We dwa tygodnie później występuje p. Richter z obszernym artykułem w *Zeitschrift für bildende Kunst*, cytując w nim liczne wyjątki z manuskryptów, zwłaszcza z kodeksu atlantyckiego. Pan Ravaisson-Mollien, wspomniany powyżej wydawca kodeksów paryskich, zabiera w tymże roku kilkakrotnie głos w tej sprawie bardzo sceptycznie. Wprost przeczące stanowisko zajmuje Gilberto Govi w 5-tym tomie III seryi *Atti della R. Accademia dei Lincei* (sprawozdanie z 5. czerwca 1881). Streszczam je w krótkości: »Notatki Lionarda o Taurze, Armenii i Azji Mniejszej, pochodzą zdaje się od jakiegoś geografa lub podróżnika współczesnego (zobaczmy że na tym punkcie Govi się myli). Indeks niedokończony wskazuje, że L. chciał napisać większe dzieło, które zostało fragmentem. W każdym razie niepodobna w tych fragmentach doszukać się jakiegobądź dowodu na podróż wschodnią lub zmianę wiary. L. lubił namiętnie geografję; nie jest nieprawdopodobnem, że stworzył sobie plan rodzaju romansu w listach, romansu, który się miał odgrywać w Małej Azji, o której prace współczesne a może i opowiadania podróżujących przyjaciół dostarczyły mu wiadomości mniej lub więcej fantastycznych«.

¹⁾ l. c. str. 84.

²⁾ Gustavo Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Serie prima. Volume primo con una fotolitografia e due acqueforti. Edizione seconda corretta e molto ampliata. Torino. Ermanno Loescher 1896 str. 70—76.

Dwa lata później wydaje Ravaisson Mollien w jednym tomie (drugim całej publikacji) oba kodeksy paryskie B i D; B, dający się porównać pod względem objętości (86 kart) i znaczenia chyba tylko z kodeksem atlantyckim, zawiera przedewszystkiem szkice do pomnika konnego Franciszka Sforzy i nader ważne pomysły architektoniczne, datuje więc z lat 1490—1500, co zresztą tytuł »duca«, dany tam Ludwikowi Sforzy a przysługujący mu dopiero od r. 1494, i list datowany z 30. 6. 1497 potwierdzają. W tym kodeksie też znajdują się główne pomysły do aëronautyki i lotu człowieka, w których już powołuje się na swój kodeks del volo degli uccelli (o locie ptaków).

We wstępie do tego kodeksu B (kodeks drugi D, liczący tylko 10 kart, jest wagi podrzędnej) pisze wydawca w odpowiedzi na (zdaniem mojem niesłusznie ostrą) krytykę Richtera o jego wydawnictwie¹⁾: »Le dissentiment qui s'est élevé, entre MM. Govi et Richter au sujet de cette hypothèse d'un voyage en Orient, dont il a été tant parlé, prouve que je n'avais pas tort d'estimer qu'il était sage de ne pas considerer encore la question comme résolue pour ou contre«.

Równocześnie prawie wychodzi drugi tom wspaniałego wydawnictwa Richtera *The literary works of Leonardo da Vinci*; tam str. 385—394 i tabl. CXVI—CXIX stacza wydawca walną bitwę w sprawie podróży wschodniej Lionarda, wynosząc z niej pyrrhusowe zwycięstwo. Daje najpierw tekst dwu fragmentów z *Codice atlantico* 143^b i 211^b; na tych to kartach podanych także w pysznych heliograficznych faksymilach znanej oficyny Dujardina w Paryżu, znajdują się te sławne, a względnie osławione listy Lionarda »al Diodario di Siria Locotente del Sacro Soltano di Babilonia«. Krajobraz i część tekstu z karty 143^b znajdzie czytelnik w reprodukcji przy końcu tej rozprawy.

Oto początek pierwszego listu:

»Nowy wypadek [elementarny] w tych naszych okolicach północnych »[nostre parti settentrionali], który, pewny jestem, nie tylko ciebie, ale świat »cały przerazi, i który ci opowiem porządkiem, podając najpierw przyczynę »a potem jej wskutek«... tu się rękopis urywa. Dalej czytamy: »Bawiąc »w tych częściach Armenii [Erminia], by z całym zamiłowaniem i całą »uwagą poświęcić się sprawie, dla której mnie tu wysłałeś i zaczynając od »tych okolic, które zdawały mi się najstosowniejsze dla naszych planów,

¹⁾ *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, Les Manuscrits BD de l'Institut publiés en fac-similés avec transscription littérale et traduction française par M. Charles Ravaisson Mollien. Paris, Quantin 1883, str. 2.

»wstąpiłem do miasta Kalindry (Chalindra)¹⁾, w pobliżu granic; miasto to
 »leży u stóp tej części góry Tauru, którą rzeka Eufrat rozdziela na zachodzie
 »od wielkiej góry Tauru [t. j. od głównego jej stoku]. Szczyty te są tak wy-
 »sokie, że zdają się sięgać niebios, tak że wyższych nie masz na całym
 »świecie, i że promienie słońca ich dotykają na cztery godziny przed wscho-
 »dem. A ponieważ skały [tej góry] są zupełnie białe, oddaje ona zamieszka-
 »łym tam Ormianom [a questi Ermini] usługi pięknego światła księżycowego
 »pośród ciemności. A dzięki swej wysokości sterczy ona na 4 miglie ponad naj-
 »wyższe chmury; w linii prostej widać szczyt jej z zachodu przez całą trze-
 »cią część nocy; ją - to nieraz, gdyśmy byli razem, mieliśmy za ko-
 »metę, a w ciemnej nocy zdaje się mienić w rozmaitych kształtach, zdaje
 »się dzielić na dwie lub trzy części, zdaje się wyciągać i kurczyć. Powodem
 »tego są chmury, które się ścielą pomiędzy słońce a części tej góry, a prze-
 »cinając promienie słoneczne, światło tej góry łamie się przez masy różno-
 »rodnych chmur i dla tego świetlna jej przestrzeń kształt swój zmienia«.

»Podział dzieła:

- »Kazanie i wyznanie wiary (persuasione della fede),
- »Nagły wylew aż do jego końca
- »Zniszczenie [ruina] miasta
- »Śmierć mieszkańców i rozpacz
- »Poszukiwania za kaznodzieją, jego uwolnienie i życzliwość
- »Opis przyczyny takiego oberwania się skał
- »Szkody wyrządzone
- »Lawiny [ruina di neve]
- »Odnalezienie proroka
- »Jego proroctwa
- »Zalanie nizin zachodniej Armenii, spowodowane przez rozdzielenie się góry Tauru
- »Prorok wykazuje, że »questa ruina« stała się wedle jego przepowiedni
- »Opis góry Tauru i rzeki Eufrates
- »Dlaczego szczyt góry świeci przez połowę lub jedną trzecią nocy i wydaje się jak kometa dla tych na zachodzie, a przeciwnie przed wschodem słońca dla tych na wschodzie

¹⁾ Richter przyznaje, że tego miasta nie można identyfikować z miastem portowem Cylicyi, ale dodaje: the position of this city is so exactly determined (?) between the valley of the Euphrates and the Taurus range, that it ought to be possible to determine it. [It] must certainly have lain more to the Nord West, probably somewhere in Kurdistan.

»Dlaczego ta kometa wydaje się zmieniać swój kształt, i wydaje się naprzemian okrągła to znowu wydłużona, podzielona, roszczepiona na 2 lub 3 części, lub jednolita, i kiedy się to zjawisko powtarza [e quando si rivede].

Następuje potem dłuższy ustęp zatytułowany »Qualità e quantità del Monte Tauro« str. 390—392, wreszcie 392—394 zaprojektowany w powyższym planie opis wylewu, którego choćby początek (w trzech próbach przechowany), przytoczę:

»Zapoznawszy ciebie kilkakrotnie z wypadkami tu zaszłemi, nie zda-
»wało mi się odpowiedniem, bym zamilczał o nowym wypadku ostatnich
»dni, który...

»Zapoznawszy cię kilkakrotnie.....

»Uradowawszy się już kilkakrotnie twem powodzeniem, o którym mi
»donosisz, wiem, że dziś [odwrotnie] Ciebie jako przyjaciela zasmucę, dono-
»sząc ci o nieszczęsnem mojem położeniu. A mianowicie w ostatnich dniach
»byłem w takim niepokoju, strachu, niebezpieczeństwie i nieszczęściu, razem
»z tymi biednymi mieszkańcami, którzy powinni by zazdrościć umar-
»łym... i t. d.«

poczem opowiada w zgodzie z powyższym programem o zniszczeniu miasta sprawionem przez szalony huragan, lawiny i powodzie. Wreszcie mamy czwartą wersję początku listu:

»Wiem, że ty jako przyjaciel zasmucisz się mojem nieszczęściem, tak
»samo jak ja w listach okazywałem ci radość z twego powodzenia.....«

Tyle co do tekstu. Jak widzimy argumenta, przemawiające zbyt silne, za pobytem Lionarda na Wschodzie, z tego tekstu wyciągnąć się nie dadzą; przeciwnie czysto literacki charakter tych listów zdradza się — zdaniem mojem — w każdym słowie. Nie mogę zamilczeć natomiast, że w notach rozwija Richter taki zasób wiadomości, taką siłę argumentów, i przytacza fakta pozornie tak dziwnie są zgadzające a ostatecznie na tak pierwszorzędnym świadków się powołuje, że i mniej łatwowierny dałby mu się chętnie przekonać. I tak wyjaśnia Richter najpierw, czym jest Diodar=dévât-dâr, przytacza świadectwo głośnego orientalisty De frémérie, podaje nazwisko tego sułtana Babilonii, (jest nim Kaït-Bey panujący w Kairze 1468 do 1496), powołuje się na list samego Jakóba Burckhardta, który dosłownie pisze, że »o b o k Lionarda, najczynniejszym inżynierem Kaït-Beya był Niemiec, który w r. 1487 budował port w Aleksandryi«, co więcej udowadnia, że ten Kaït-Bey sam w r. 1477 odbył podróż inspekcyjną do Antiochii i nad brzegi Eufratu i Tygru, a więc właśnie do okolic, skąd Lionardo wrzekomo pisze. Nie dość na tem! Orientalista Schéfer (membre de l'Institut) dostarcza mu wiadomości, że w r. 1484 były rzeczywiście dwa znaczne trzęsienia

ziemi w tych okolicach wspomnianych przez Lionarda, a wreszcie z bardzo odległego dzieła Coriolana Cippica wygrywa ostatniego atuta, wiadomość, że po wojnie Wenecyan z tą samą tu wzmiankowaną prowincją »jakiś« rene-gat włoski, »niejaki«..... Leonardo Boldo prowadził negocyacye pokojowe.

Dichter, wohin versteigst Du Dich?!

Tak więc idąc metodą tego obłądu, trzeba nam będzie ponoś widzieć w krajobrazie Mony Lizy owe »spiagge di quella parte del monte Tauro«, i stanowczo uwierzyć, że twórcą Wieczerzy w Santa Maria delle Grazie jest »da Venci-Bey« lub »Lionardo-Pasza«.

Ze strony przeciwnej wskazano na trudność wynalezienia pomiędzy datami, stwierdzającemi jego pobyt we Florencyi lub Medyolanie, dostatecznego czasu, w którymby mógł tę daleką podróż odbyć, wskazano dalej na najzupełniejszy brak jakichkolwiek bądź szkiców, rysunków z typów lub budów wschodnich.

Oba te argumenty są słuszne, ale słabe. Bo, jeżeli n. p. jakieś nego-cyacye listowne poprzedziły jego ewentualną podróż, to czas 9—14 miesięcy do tej podróży zupełnie wystarcza, a łatwo przysłoby mi wskazać na dwie lub trzy jeszcze większe lakuny, w których żadnej daty nie mamy; co do dru-giego punktu zaś zwracam uwagę, że Lionardo w ogóle w najrzadszych tylko razach chwycił ołówkiem obiektywnie i zimno widoki, architektury lub typy; jego daleko więcej interesowała absolutna indywidualność niż narodowo lub lokalnie warunkowany typ; nawet jego karykatury, które w zeszłym wieku jedynie z pośród dzieł jego szeroką publiczność interesowały, są pozbawione narodowego lub lokalnego typu; są to fizyonomie absolutne, a po-dane przez Richtera na tabl. CXX trzy typy wrzekomo ormiańskie niczegoby niedowodziły, ani za ani przeciw, nawet gdyby były niewątpliwem dziełem ręki Lionarda, na co z trudnością tylko bym się zgodził.

Natomiast rozstrzygającym tę kwestyą wydaje mi się sąd angielskiego historyka geografii, Douglasa Freshielda, wygłoszony w r. 1884 na posiedzeniu król. angielskiego towarzystwa geograficznego¹⁾. Oto brzmienie referatu: »Dr. Richter believes, that Leonardo spent two years in Armenia »(circa 1484—5) and that there are genuine records of travel, a belief Mr »Freshield could not share for the following reasons.

»1. The names and descriptions given in Leonardos map and letters are »not such as would hare been used by a medieval traveller, and understood »by any oriental official. They are for the most part classical, many of them »taken from Ptolemy; as for exemple, Pariardes Mons, Anti-Taurus, Gordis »Mons, Argeo Mons, Celeno Mons. The three words transcribed by Dr. Rich-

¹⁾ *Proceedings of the Royal Geographical Society and monthly record of Geography*, New monthly series London, 1884. 323—325

»ter (as Leonardo wrote not only badly but backwards, transcriptions are
»far from a matter of certainty, and Dr. Richter has obviously gone wrong
»elsewhere in several cases) Goba, Arnigasar, Carunda, are not as the learned
»author suggests, names of mountain peaks, but probably Gora or Gori, Ar-
»machea or Armactica, and Karuna (Erzerûm). The discription of the situ-
»ation of Chalyndra seems to be obscured by not translating *spiaggie* in the
»sense of sea coasts given it by Dr. Richter elsewhere. The story about
»the Caucasus shining by night is found in Aristotles Me-
»teorologica (book 1, chap. XIII.), which, with Ptolemy's works, is fre-
»quently quoted by Leonardo.

»2. Leonardo was in the habit of stimulating his imagination by putting
»together descriptions as well as by making tentative sketches of scenes and
»catastrophes he proposed to represent, storm and landslips in particular
»had as fascination for him. There are several specimens of such
»fancy literary compositions in Dr. Richter's volumes, and this report
»resembles them in being based on a series of headings, »The divisions of
»the Book«, which look like the skeleton of a fiction rather than the basis
»of an official document. One of these fancy sketches (1354) resembles the
»Armenian letters in being addressed to an individual. The knowledge of the
»country shown is not such as a traveller would gain. It is literary know-
»ledge. The Taurus and Caucasus are confused as they are in ancient authors,
»and the stories told of them are old world fables. There is in the letters no suf-
»ficient proof that Leonardo had visited Armenia, for he displays frequently
»in his writings considerable knowledge of countries he had certainly never
»visited«.

Referat zaś kończy się słowami:

»This view is taken by the Italian critics, Prof. Govi and Signor Morelli;
»while M. Ravaisson-Mollien and Signor Frizzoni on the whole(?) follow
»Dr. Richter. There is no doubt something to be said for either view, and it is
»to be hoped that the question having been raised will be fairly threshed out
»by competent scholars. Dr. Richter does not lay claim to any particular
»knowledge of old-world geografy, nor would his notes support such a claim;
»and his opinion ought not to be accepted by geographers without further
»inquiry«.

Mówi nam więc p. Douglas Freshield, 1) że użyte przez Lionarda nazwiska gór, miast i rzek w Małej Azji nie są takie, jakichby by użył podróżnik około r. 1500, że są to poprostu te same, które znajdujemy w geografii starożytnej, zwłaszcza u Ptolomeusza, 2) że zjawisko świecącego się Tauru jest zaczerpnięte z *Metereologikón* Arystotelesa.

Tak więc jedyne dwa realne, pozornie na zbadanej rzeczywistości oparte momenta są zaczerpnięte z książek, z literatury starożytnej. Jeżeli jeszcze

u któregoś z czytelników cały ów czysto literacki ton tych opisów, ubranych w szatę przyjacielsko-urzędowych raportów, nie zdołał usunąć wszelkiej wątpliwości co do czysto fikcyjnego ich charakteru, to sędzę, że argumenta angielskiego uczonego stanowczo go o tem przekonały.

Ale cóż stanie się teraz z naszą »zagadkową świątynią«? Czyż i ona nie należy do rzędu orientalnych fantazji Lionarda razem z owe-
mi »ruine delle città, spaventose piogge, lauine e terremuoti«? Stanowczo: tak! Ta wielka świątynia, ten »magno tempio«, jest tak samo fikcją Lionarda jak ów »kościół do kazań (chiesa di predicare)« i owe precudne mauzoleum, o których obu poniżej jeszcze będzie mowa. I właśnie ten jej fikcyjny charakter, stanowi całą wyjątkową wartość tego opisu. Co archeolog traci, badacz renesansu zyskuje w dwójnasób.

Rozważmy tylko: Oba opisy wprawdzie zgadzają się ze sobą co do wymiarów, różnica wysokości pilastrów jest tylko pozorną (w drugim opisie wynosi wysokość pilastra $28\frac{1}{2}$ łokci florentyńskich (po 0.589 m.), w pierwszym tylko 24, jeżeli zaś doliczymy wysokość plinty $1\frac{1}{2}$ łokcia i wysokość głowicy 3 łokcie, to otrzymamy ($1\frac{1}{2} + 24 + 3 = 28\frac{1}{2}$) ten sam wymiar, ale te miary są absolutne, i nie dałyby się w rzeczywistości powtórzyć, nie tylko z powodu kolosalnych rozmiarów ale i z powodu swej idealnej bezwzględności, dla której nie ma żadnych warunków otoczenia i przeszkód terenu. To nie jest relacya o istniejącej budowie, ale poniekąd opis modelu. Wiare w możliwość istnienia budowy wschodniej lub klasycznej przechowanej do końca *quattrocenta* w dziewiczej czystości pierwotnych rozmiarów, rozwijających się w okrągłych setkach i to właśnie w setkach florentyńskich bracciów (!) — muszą pozostawić umysłom naiwniejszym i mniej zepsutym. Ja to między bajki włożę, a to tem bardziej, że twórca tej idealnej budowy i tak myślą i uczynkiem zbyt ciężko grzeszy przeciwko kanonowi architektury starożytnej, jak on mu z dzieła Witruwiusza, i tylko z tego dzieła, mógł i musiał być znany. Nie ma tu miejsca na ekskurs o stosunku Lionarda do znanego kodyfikatora późnoklasycznego budownictwa. W badaniach nad tą sprawą doszedłem do wniosku, że Lionardo pięć pierwszych ksiąg traktujących ściśle o architekturze i ostatnią (dziesiątą, poświęconą hydrostatyce) zupełnie sobie przyswoił i że w obec wielu kwestyj zajmuje świadomie odmienne stanowisko. W pierwszych słowach opisu z ostentacyjną prawie stanowczością zaznacza swą odrębność w obec Witruwiusza; gdy ten n. p. nieparzystą ilość stopni uważa jako stałą regułę¹⁾, podnosi

¹⁾ »Gradus in fronte ita constituendi sunt, ut sint semper impares: namque cum »dextro pede primus gradus adscendatur, item in summo primus erit ponendus«. M. Vitruvii Pollionis, *de architectura libri decem*. Liber tertius, Caput IV (vulgo III) ed. Schneider. Vratislavlae 1840, str. 206.

Lionardo w obu opisach, że dwanaście stopni do jego świątyni prowadzi.

Zastanawia następnie brak wszelkiej wskazówki co do materiału, — rodzaju kamienia, barwy; z jakiego punktu ją weźmiemy, przedstawia się ona jako czysto idealno-schematyczne rozwiązanie architektonicznego problemu. Cała ta świątynia wznosi się w Utopii, jest bezbarwną i — bezimienną!

Obu opisom brak tchnienia rzeczywistości i przekonującej prawdy, tak samo jak n. p. Letarouillego znanym idealnym rekonstrukcyom kościoła św. Piotra wedle domniemanych planów Bramanta.

»Il magno tempio« więc nigdy i nigdzie nie istniał; mimo przypuszczeń p. Jean Paul Richtera nie odnajdziemy go ani we Wielkiej Grecyi ani w Małej Azji, ani w »Calindrze« ani Baalbeku! Powiedziałem już, że to jego znaczenia nie zmniejsza.

Przedewszystkiem pamiętajmy o tem, że ten »opis nieznanej świątyni« jest jednym z nader nielicznych renesansowych projektów architektonicznych, zachowanych nam we formie literackiej, a jedynym tego rodzaju u Lionarda da Vinci¹⁾.

Przejdźmy teraz od projektu podanego drogą fikcyjnego opisu literackiego do świetnego szeregu projektów świątyń, które Lionarda na najrozmaitszych kartach swoich kodeksów genialną i prawie marnotrawną ręką rozrzucił.

Baron Geymüller ugrupował je i ważniejsze z nich reprodukował w heliografurach lub sumiennych szkicach w dziele Richtera II. tabl. LXXXIV do XCVII. Grupuje on je w dwóch działach; w pierwszym bezporównania liczniejszymi nas tu bliżej obchodzącym, zestawia świątynie wznoszące się na motywie krzyża greckiego (równoramienne), w drugim zaś zbudowane w kształcie krzyża łacińskiego. W dziale pierwszym rozróżnia cztery grupy: 1) założenie kołowe, 2) założenie w kształcie krzyża, 3) założenie na krzyżu i czterech filarach, 4) założenie na ośmioboku, 5) założenie oparte na motywach kościoła świętego Wawrzyńca w Medyolanie.

Kiedy grupy 1) 2) 3) i 5) liczą po kilku, co najwięcej kilkunastu reprezentantów, podaje Geymüller aż czterdzieści ośm przeróżnych projektów świątyń centralnych, wychodzących z ośmiokątnego założenia, a jeszcze całego materiału — co zresztą nie było jego zamiarem — nie wyczerpał; sam *Cod. paris. B.* przechował nam liczne inne warianty tego motywu założenia widocznie przez Lionarda najwyżej cenionego. Widzimy więc jasno, że on w »magno tempio« poniekąd w kolosalnem powiększeniu własne projekta

¹⁾ W kodeksie *Ash.* II. 7a znajduje się wprowadzie (Richter II. 50, Nr. 756) jeszcze drugi fragment architektoniczny ale tam tekst jest tylko objaśnieniem szkicowanego rzutu i przekroju. Jest to idealne powtórzenie kościoła San Sepolcro w Medyolanie.

architektoniczne powtarza, że ten »tempio« jest niejako obrazem świetlnym jego własnych świątyń rzuconym w kilkakrotnym powiększeniu na jakiś bezludny plac dalekiego wschodu. W latach dziewięćdziesiątych pracuje Lionardo w Medyolanie, równocześnie a może wspólnie z Bramantem¹⁾ i Fratem Łukaszem Pacciolim nad pomysłami architektonicznymi, albo powiedzmy raczej, nad wyidealizowaniem architektury drogą stworzenia klasycznego typu budowy centralnej. On i Bramante podają w r. 1488 dwa odrębne projekta na wieżę katedry medyolańskiej²⁾, powstający wówczas kościół Santa Maria delle Grazie wedle projektu Bramanta jest nader pokrewnym pomysłem Lionarda. Z obcych budow wpływają na pomysły Lionarda do kopuł i ośmio-kątnych świątyń najbardziej kopuła florentyńska Brunellesca i zaczęta przez niego kaplica »degli Angeli«, następnie »Santa Maria in perticha« w Pawii (której rzut poziomy, analogiczny z »magno tempio« na punkcie wąskiej kolonady i ogromnej kopuły szkicuje w *Cod. paris. B 55*), a w dalszym stopniu kościoły medyolańskie San Sepolcro, San Lorenzo i Bramanta zakrystya przy kościele Santa Maria presso S. Satiro. W Pawii był Lionardo o ile wiem raz jedyny, w lecie r. 1490³⁾.

Tak staje »il magno tempio« jako niepoślednie ogniwo w tym świetnym rozwoju idei budowy centralnej i jest jedną z najciekawszych kart tego kodeksu opowiadającego półtorawiekową historią jednej idei estetycznej, poczynając od pierwszych prób Brunellesca aż do tytanicznych rzutów Michała Anioła dla kościoła Św. Piotra.

Brunellesco, Alberti, Luca Paccioli, Lionardo, Bramante, Raffael, Antonio i Giuliano da San Gallo, Baldassare Peruzzi i Michelagnolo Buonorotti, oto tytuły najważniejszych ustępów tego dzieła. Budowa centralna staje się najszczytniejszym wyrazem myśli ludzkiej, odzywającej się niemą muzyką miar i stosunków tektonicznych, bo jest absolutem formy nie warunkowanym żadnym miejscowym, narodowym, doczesnym względem, bo jest tak czystym, tak ściśle osobistym przekształceniem się duszy we formę zewnętrzną jak ją jeszcze chyba tylko muzyka symfoniczna lub struktura dramatu dać może.

¹⁾ G. L. Calvi *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorivano in Milano*, III, 20. Gdyby to dzieło więcej czytano, byłoby by znacznie mniej »Lionardów« po galeryach i mniej przedziwnych bałamuctw w historii sztuki. Sapienti sat. Mniej poinformowanych odsełam do Berlińskiego »Zmartwychwstania« Nr. 90 A, które pan Strzygowski stawia teraz na czele całego rozwoju malarstwa — florentyńskiego!

²⁾ Czy i jaki był stosunek osobisty między oboma wielkimi mistrzami, nie mogłem dojść. Lionardo wspomina dwukrotnie dzieła Bramanta: w *Cod. atl.* fol 222^a notuje pomiędzy rozmaitemi drobiazgami i projektami, do których jeszcze powrócę, »Gruppi di Bramante«, drugim razem notuje pokrótce »Edifiti di Bramante« (w *cod. L. ó.* po r. 1500.)

³⁾ Malespina *Il duomo di Favia*, pag. 221 podaje dokładną datę 21 czerwca 1490.

Są cele, które tylko drogą piękna spełnione być mogą. Εὐσέβεια, część Boga, a zaraz po niej część ducha ludzkiego, domaga się absolutnego piękna jako ekwiwalentu i zewnętrznego wyrazu. Wtedy jest czas, żeby przemówił człowiek, on sam, człowiek tylko, czysta, niezależna, beczasowa indywidualność, indywidualność cała i wolna, bez domieszki Włocha, Rzymianina, Florentyńca. Wtedy to wyobraźnia twórcza, nasycona ideą, żądna nieskończoności, rodzi dzieła wyższe nad prawdę, nad rzeczywistość, nad naród.

A z dzieła jej tchnie jakoby powiew ducha bożego, który tysiące i tysiące mimo ich płytkości, ograniczenia i ślimaczej skorupy napęnia wiarą w to dzieło, ufnością w jego wyższą prawdę, czemś graniczącym prawie ze zrozumieniem tajników sztuki. O wiele głębiej, niż bym mógł powiedzieć, czuję w tej chwili całą intuicyjną prawdę słów młodego Goethego wypowiedzianych pod tumem gotyckim w Strassburgu ¹⁾: »Długo musi być sztuka wpierw charakterystyczną nim się stanie piękną«. Dwie wielkie prawdy leżą w tem lapidarnem zdaniu, jedna, że punkt ciężkości u sztuki będącej jeszcze w okresie rozwojowym leży w momencie narodowym, lokalnym, niejako zewnętrznym, a druga, że absolutne piękno, które jest kwiatem na tej łodydze charakterystycznego rozwoju, wszystkie te momenta narodowe, lokalne i t. d. do pewnego stopnia przytłumia lub przetrawia, stając się jedynie wyrazem wewnętrznej twórczej konieczności. W twórczości Goethego znamionnym objawem pierwszego okresu narodowego i popularnego jest Goetz, Tasso zaś staje się idealnym wyrazem czystego indywidualizmu twórczego. Architektura gotyku stoi w tym samym stosunku do architektury renesansu.

Tak! charakterystycznym jest gotyk i wielkim, jako nie wymownie szczery, prawie bezwiednie i koniecznie — popularny wyraz warunków umysłowych, społecznych i lokalnych jego genezy.

Coraz silniej napinają się obręcze średniowiecznego miasta, co raz boleśniej wrzyna się pas muru w jego żywy organizm. W samym środku miasta, na wązkim, nieraz i nieregularnym placu, cisną i zbiegają się tysiące i na skąpo odmierzonej przestrzeni, której każda piędź wydarta mieszkańcom więcej boli, niż strata całej roli, rąk tysiące znoszą, ciosają i piętrzą. Samą siłą nacisku świątynia się wznosi i rośnie, sklepienia preżają się, okna się wydłużają, wszystko przeciąga się i szczupleje, dawne okrągłe łuki z trzaskiem pękają i, jak ramiona rwące się w namiętnych modłach, pną się ku górze, chwy-

¹⁾ *Von deutscher Baukunst 1772.* (Hempel. Berlin 28, 345) »Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, grosse Kunst, ja oft wahrer und grösser, als die schöne selbst... Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre«.

tając się jakoby palcami w nowe zamki, mury coraz cieńsze zamieniają się prawie w same barwne okna, natomiast coraz silniej napinają się muszkuły budowy, stającej się teraz organizmem z sercem żywym, z krwią wartko pulsującą, z muskulaturą nieco jednostronnie wyrobioną. Przez obcisłą »bruoch«, przez cienki barwny »surcôt« przebijają muszkuły naprężonego ramienia i uda; jak na siłacza-ekwilibrystę, igrającego największym ciężarem, patrzę na gotyk prawie z oddechem zapartym, widok tej ustawicznie naprężonej siły prawie boli. Entuzjazm tysiącznych piersi, praca niezliczonych rąk oddały się na usługi niewidomego twórcy, któremu na imię — konieczność.

Gotyk może się tu i ówdzie objawiać fundacją, środkami, inicjatywą, jako dzieło arystokracji: W gruncie rzeczy pozostanie on zawsze sztuką w szerokim i pięknym tego słowa znaczeniu nawskróś demokratyczną, miejską, popularną i narodową.

Ale nagle z poza kulis z czerwonej cegły, na tle wąskich okienek i ganeczków, ciasnych wschodków i cynków, szczupłych wieżyczek i fantastycznie chudych spluwaczy wynurza się we Włoszech biała świątynia o kształtach wyniosłych i spokojnych, w której żaden punkt nie jest wynikiem przypadku lub zachcianki, budowa, która cała jest tylko organizmem rozwijającym się jednolicie, szczęśliwie, prawie z boską wolnością. Nie sięga ta świątynia wieżami, fialami, szczytami, każdym nerwem budowy po nieskończoność niebios jak gotyk, przeciwnie promieniami kopuły powraca ku ziemi. Przed takim dziełem czystym, wielkim, na wskrós prawdziwym, przed takim odbłaskiem dojrzałej myśli, wielkiej a spokojnej inteligencji, stajemy wołając z dumą: Patrzcie to dzieło jednego człowieka. Ale ten jeden staje wobec was nie przeciwny im jeszcze, ale już obcy. Ich mowa już nie jest jego mową, ich świat nie jego światem. Odosobnienie się Lionarda jest zapowiedzią rozdzielenia Michała Anioła.

Świątynia centralna staje przed nami jak piękne ciało nagie, jak duchowo i fizycznie jednolicie rozwinięty organizm ludzki, jak jeden z owych »ignudi« Michała Anioła w kaplicy sykstyńskiej ze swą »zbędną« pięknnością, ze swym zbytkiem nieużytej siły. Pytano się nieraz, zwłaszcza w kołach kościelnych, i nie bez słuszności: Czy dawna bazylika czy tum gotycki kultowi i nabożeństwu mas nie wystarczał lub może nawet bardziej nie odpowiadał? Na to pytanie tak słuszne, odpowiem pytaniem: Pocóż tym Apolinom i Tytanom w kaplicy Sykstyńskiej było się rodzić i to rodzić z myśli Platońskiej i żyć we wspomnieniu i pożądaniu wieczności? Czy po to, by tam w zawrotniej wysokości, czepiając się wązkich gzymsów, ciągnąć festony puszyste z liści dębowych, zdobne herbową żółędzią papieża?

Z powały kaplicy sykstyńskiej, ze sklepień budowy centralnej wionie duch jeden i ten sam i mówi nam raz jeszcze, że nie masz łącznika między ideałem a życiem, między absolutną wolą twórczą, a konkretną potrzebą

mas, że wielka sztuka wytwarza zawsze coś więcej, niż życie skonsu-
mować jest w stanie. Im potężniej pieśń ducha twórczego rozbrzmiewa, tem
donośniej słyhać ten roźdzwięk. To stanowi ponoś prastarą baśń rodu ludzkiego.

Ale wnet potem postać ludzka zaczyna się wstydzić swej nagości,
zaczyna się drapować. A i w architekturze przychodzą style strojne, nad-
chodzi barok potężnym majestatycznym krokiem w ciężkich brokatakach i wiel-
kich klejnotach, a za nim nadbiega w lekkim skoku rokoko w bladobarw-
nych jedwabiach, z agrafami i kitkami, — a potem przychodzi nasz wiek,
ze swą niemocą stylową. Wszystko co było powtarza się — potem raz drugi
i trzeci. Niejedna ulica, — jak nie licząca więcej 30 lat prezentuje się ze
swym neo-gotyckiem kościołem, z neo-romańską kaplicą, z barokowym gma-
chem i pałacym rokokowym jak architektoniczny festyn kostiumowy. Może
i tu niebawem przyjdzie radykalna zmiana, może nowa sztuka, która już tyle
zdziałała, wskrzeszając rzeźbę i uwalniając malarstwo od retrospektywnego
historyzmu, uwolni i architekturę od kłamstwa formy i hipokryzyi materiału.

Starałem się powyżej wskazać na zasadniczą cechę budowy centralnej
jako tektoniki wyłącznie artystycznej i indywidualnej w przeciwieństwie tak do
gotyku, jako budownictwa czysto organicznego, jak i do stylów późniejszych,
które nazwałem *strojnemi*. Powiedziałem również, że nasza »zagadkowa świąty-
nia« jest jedną z najciekawszych kart tego kodeksu obejmującego 150-letnie
dzieje budowy centralnej. Niestety, tak często na jednej karcie tego kodeksu
ręka pisarza się zmienia i notuje nieraz zamiast faktów same tylko pro-
jekty. Na najświetniejszej karcie, opowiadającej losy budowy kościoła Św. Pio-
tra, jest więcej drugich niż pierwszych. Więcej niż trzydzieści lat, od śmierci
Bramanta aż do objęcia imprezy przez Michała Anioła (1512—1546), bu-
duje się tylko na — pergaminie.

Ale budowa centralna, nim ona się w pierwszorzędných budowach
zrealizowała, święci już swoje tryumfy na obrazach, zjawia się na freskach
i na obrazach sztalugowych jako rodzaj próbnego druku.

W r. 1483 jedzie Lionardo da Vinci, »des Gottes voll«, do Medyolanu na
dwór Ludovica il Moro—to może też powód, że go pomiędzy twórcami dolnych
fresków kaplicy sykstyńskiej (1481—1483) nie znajdujemy. W tych samych latach
powstaje w tej kaplicy pierwsza już klasycznie skończona świątynia cen-
tralna na sławnym fresku Perugina, wyobrażającym Chrystusa wręczającego
klucze Św. Piotrowi, w latach 1502—4 zjawia się druga na freskach Pin-
turicchia w Syenie (do których rysunki pochodzą chyba od Raffaella) w scenie,
w której Eneas Silvio Piccolomini klęka przed wieńczącym go cesarzem Fryde-
rykiem, a w r. 1505 trzecia o formach młodzieńczo świeżych i dziewiczo-
czystych, na »Sposalizio« Raffaella. We wszystkich trzech dziełach zjawia się

ta świątynia, w perspektywicznym oddaleniu ponad głowami postaci głównych, centralizując całą kompozycją, stopniując nastrój, i przenosząc całą akcję ową wieczną i absolutną pięknoscią swych kształtów, wolnych od wszelkich lokalnych motywów, do sfer wyższej swobody i nadziemskiego szczęścia.

A jak często spotykamy ten motyw na obrazach innych szkół! U Ferrarezów n. p. w ich artystycznym pikniku, na wielkich freskach pałacu Schifanoja pod Ferrarą, u Bolończyków na analogicznie wspólnej ich pracy w Oratorio San Cecilia, u Umbro-florentyńców na tym tak oryginalnym obrazku w zakrystyi katedralnej w Urbino, gdzie na samym środku rynku nowo powstałego renesansowego miasta wznosi się wspaniała świątynia centralna. Obraz ten jest (niewątpliwie jak sądzę) dziełem Piera dei Franceschi, wielkiego Piera, którego nowa książka Wittinga wprawdzie ekshumowała, ale nie wskrzesiła.

A przypomnijmy sobie jeszcze jedno: nie pod gołym niebem, gdzieby natura odrywała od pracy, od wspólnej pracy duchowej, ani tam w długiej i niskiej sali posiedzeń, jaką n. p. widzimy jeszcze we freskach Syeneńskich ale pod nieboskłonem łuków i sklepień, pod dziełem najbardziej indywidualnie przekształconej abstrakcyi odbywa się to duchów obcowanie, zwane »Szkolą ateńską«. Rzucono pytanie, czy ta architektura »Szkół ateńskiej« tak abstrakcyjnie skończona, jest w ogóle dziełem Raffaella, czy nie jest raczej wielką — przyjacielską usługą Bramanta. Możliwem to jest, ale co najwięcej chyba tylko w pomysle lub pierwszym rzucie¹⁾. Karton medyolański co prawda jeszcze architektury nie ma²⁾.

Ale co więcej! Długo przed renesansem i długo po nim ucieka się fantazyja twórcza do idei budowy centralnej, ile razy chce dać symbol fantastycznego przybytku najwyższej świętości lub rozkoszy. Jako świątynię centralną n. p. wyobraża sobie mniej więcej na 300 lat przed Bramantem bujna lecz fragmentaryczna fantazyja średniowieczna przybytek świętego Graala i strzegącego go Titurela³⁾, do świątyni centralnej ucieka się z końcem XVIII wieku także fantazyja Chodowieckiego, trwożliwa i nieradna, gdy schodząc z deptaku codziennego życia i opuszczając pracownię

¹⁾ W każdym razie powinno by raz umiejętna ręka skonstruować idealny przekrój i rzut poziomy budowy centralnej, w której się odbywa szkoła ateńska, by je potem dopiero porównać z planem Raffaella do kościoła św. Piotra, podanym przez br. Geymüllera w *Les projets primitifs pour la Basilique de St. Pierre à Rome* 1875 i u Jovanovitsa, *Forschungen über den Bau der St. Peters-Kirche*, 1877.

²⁾ P. profesor Wickhoff wyraził raz w obec mnie domysł, że cały karton medyolański nie jest dziełem Raffaella do powstającej szkoły ateńskiej, lecz raczej może obcą kopią podług wykończonego dzieła.

³⁾ J. Burckhardt, *Gesch. d. Renaissance in Italien*. 1891³, str. 115.

modnego krawca, ma odtworzyć fantastyczne budowy turbanowych romansów XVIII wieku.

Idea budowy centralnej wreszcie nie jest obcą i rzeźbie, naturalnie rzeźbie płaskiej. Tak spotykamy się z nią nieraz na medalach z końca XV w., zwłaszcza na dziełach medajlerów Florentyńskich; ale tu jest ona poniekąd warunkowana formą przedmiotu samego. O wiele bardziej znamienne jest jej zjawienie się w tłach architektonicznych wielkich płaskorzeźb, gdzie świątynia centralna staje w samym środku obrazu tak, że jej centrum pada na punkt, w którym perspektywicznie zbieżne linie rzędów domów, drzew i t. d. się przecinają. Tak widzimy ją n. p. na płaskorzeźbach Donatella w kościele Św. Antoniego w Padwie, tak samo też na tej sławnej płaskorzeźbie z alegoryą »Niezgody«, której twórcą ma być — Lionardo da Vinci. Bardzo poważne głosy za tem się oświadczyły, p. Müller-Walde bez wachania, z tem szerokiem sercem, równie otwartem dla prawdziwych jak i fałszywych Lionardów, przypuścił i tego maluczkiego do siebie i dał świetną reprodukcję w swym »niedokończonym — poemacie« o Lionardzie da Vinci. Krytyka znudzona i zniechęcona tem ustawicznym produkowaniem jej fałszywych Dymitrów, o ile wiem tym razem nie zaprotestowała. Ale ja protestuję dziś najenergiczniej. O stronniczość nikt mnie chyba w danym wypadku nie posądzi, bo dla wykazania czysto fikcyjnego charakteru »del magno tempio«, nie chyba bardziej nie mogłoby mi być pożądanem nad istnienie tego motywu na tak dowolnym, z taką fantastyczną samowolą przeprowadzonym pomysle jak »Alegorya Niezgody« w South Kensington Museum. Co też to za nadużycie motywów architektury centralnej na tej płaskorzeźbie! W głębi za wysoko pociągniętą poprzeczną linią muru rodzaj ogromnej altany, złożonej w kształcie sześciokąta z belek i łąt a obie linie domów ku niej z prawej i lewej się zbiegające pokazują nam taką profuzją dziwnych, wprost dziwacznych budów centralnych i to w najrozmaitszych fasadach, galeryach, lodżjach, balkonach, schodach, pilastrach i słupach, że cała ta architekuralna część przedstawia się raczej jak zlepione kartki książki szkiców, należące do ciekawego i namiętnego wielbiciela architektury starożytnej. Czy może nim być Lionardo? Oko, ten najwyższy sędzia w rzeczach sztuki, mówi stanowczo, że nie. Ale ten sam sędzia nie poprzestaje na wyroku negatywnym, wskazuje on także na twórcę: Jest nim — Donatello; a choć pierwszy tę hipotezę stawiam, jestem sobie dość pewny. Kto kiedykolwiek widział i zapamiętał wspomniane powyżej płaskorzeźby padewskie, stanie w tej kwestyi, sądzę, po mojej stronie.

Na koniec notuję z *Cod. paris. B. fol. 39^b* ważne zdanie Lionarda, z którego widać, że za jedynie piękny uważa budynek stojący absolutnie wolno. Ale żądanie, by budynek wart był być widzianym dokoła, wymaga, żeby na każdym punkcie dawał niejako ekstrakt całości, i nie miał tak zwanych punktów martwych. Tym wymogom tylko budowa centralna zadość uczynić może.

Ważny ten ustęp brzmi: »Senpre uno edifitio vole essere ispichato dintorno a volere dimonstrare la sua vera forma«.

Po tej dygresyi, chyba nie zupełnie zbędnej dla wytłumaczenia, dlaczego tak wielką wagę przywiązuję do tych obu opisów Lionarda, podejmę koncowo myśl rzuconą przez Govi'ego i będę się starał zestawić szereg ułamków, które zdaniem mojem miały wejść w skład tej romantycznej podróży. Materiału bynajmniej nie wyczerpałem, całokształt tej podróży dopiero wówczas będzie można przedstawić, gdy wszystkie manuskrypta będą wydane. Fragmenta przezemnie zebrane dzielę na trzy grupy. W pierwszej przedstawia mistrz opowiadaniem lub rysunkiem fikcyjne budowy, wolne twory tektonicznej fantazyi, w drugiej opowiada o kataklizmach żywiołowych, wstrząsających całemi krajami i o cudach wschodniej przyrody; trzecia wreszcie grupa daje w szacie kazań i prorocstw wschodnich filozoficzne i satyryczne uwagi Lionarda nad rodem ludzkim, jak niemniej główne wyniki jego badań, bądź to już faktycznie osiągnięte, bądź też dopiero oczekiwane.

Mimo wielorakich i sprzecznych momentów, stanowią te fragmenta jedną całość, o jednym wspólnym charakterze stylistycznym; muszą więc należeć także do jednej epoki, muszą być w głównej swej części rezultatem pewnych lokalnie warunkowanych wrażeń i pobudek, i zamykać się w czasowych ramach jednego pobytu. To nie wyklucza możliwości lub nawet prawdopodobieństwa, że niektóre motywy literackie już w jego studyach o kilka lat przedtem się przygotowywały ani też z drugiej strony, że Lionardo jeszcze później nieraz może do tego pomysłu wracał. Ale zawsze widzę je jako całość, dającą się czasowo dokładnie oznaczyć.

Wchodzę tu na pole zaledwie tknięte, badań chronologicznych nad stosunkiem i rozwojem prac naukowych i literackich Lionarda. Najpierw jedna nwaga ogólna. Już sam fakt, że on w tym romansie daje ekstrakt długoletnich badań i doświadczeń każe w nim upatrywać nie pracę młodzieńczą, ale dzieło conajmniej lat dojrzałych: co najwcześniej więc może ten romans składać się po opuszczeniu Florencyi w r. 1483.

Ale możemy jednym zamachem *terminus a quo* rzucić zaraz o dalsze siedm lat naprzód.

Na karcie 222^a kodeksu atlantyckiego (u Richtera Nr. 1448, II. 434 por. tu str. 24,²) (znajduję długi spis spraw, pomysłów i prac, które w danej chwili umysł Lionarda żywo zajmują, dzieł, które chce poznać lub nabyć i t. d. W tem »memorandum« notuje on »Meteora d'Aristotile vulgare«. Szuka więc dopiero za włoskiem tłumaczeniem Arystotelesowych *μετεωρολογικῶν* a wiemy, że właśnie pewien ustęp tego dzieła jest substratem jego opisu zjawisk świetlnych wrzekomo przezeń widzianych u stóp »Tauri Montis«.

Spis ten powstaje jeszcze w Medyolanie, więc przed r. 1499, bo wymienia tam także »Algibra, ch'è apresso i Marliani fatta dal loro padre («alge-

bra, która jest u Marlianich, dzieło ich ojca)»; Marlianowie to znany, wygasły dziś ród medyolański. Również mogę dowieść, że to memorandum powstaje już po roku 1490: kończy się ono bowiem poleceniem sobie samemu wystarania się o dzieło Witeliona, uczonego krakowskiego, a więc polskiego, (około 1270) którego wpływ na studia Lionarda nad perspektywą, w cennej rozprawie Winterberga dopiero poruszony, prosi się przedewszystkiem o pióro polskiego uczonego: »Fa d'avere Vitellone ch'è nella libreria di Pavia [Wystaraj się o (odpis) Witelliona, który jest w bibliotece w Pawii]« — gdzie, jakto powyżej podałem, Lionardo był raz tylko — w Czerwcu r. 1490.

Inny znowu wzgląd przesuwają »podróż wschodnią« jeszcze dalej naprzód, bo aż poza rok 1499. Jedną z najbardziej popularnych i dla historyi kultury nader charakterystycznych książek u schyłku quattrocenta jest niewątpliwie *Hypnerotomachia Polyfili*, romans podróżniczy i miłosny, w którym dominikanin wenecki *Fra Francesco Colonna* (1433—1527) po to tylko wystawia parę miłosną swych bohaterów na niezliczone przeszkody i niebezpieczeństwa, ażeby ich móżdżek co chwila w innej budowli ukryć i się data occasione opisać bardzo liczne budowle, które już to w swej podróży na wschód rzeczywiście widział, już to po powrocie, ze wspomnień i pomysłów fantazyjnych sam sobie skombinował. Wartość realna tego dzieła dla historyi sztuki jest nader skromna. Ilg¹⁾ ją przecenia a może nawet i Burckhardt²⁾; bo Colonna co prawda rzeczy te widział ale o jego rysowniku tego niestety powiedzieć nie można. Dzieło to, powstałe po roku 1485. wychodzi drukiem 1499. Lionardo dzieło to znał niewątpliwie i, pisząc te fragmenta, chętnie puszczał wodze fantazyi, umykającej za Polyfilem »w dalekie i jeszcze dalsze kraje«. Bardziej jeszcze interesują mnie losy i daty życia Lionarda w następnych siedmiu latach aż do ponownego jego przesiedlenia się do Medyolanu w r. 1506. lub 1507.

Prowadzi on po r. 1499 z początku życie ruchliwe i wędrowne, najpierw zaszczycając w charakterze artysty swą bytnością kilka dworów książęcych lub wnet potem, po krótkim pobycie we Florencyi, objeżdżając Włochy jako fortyfikator i inżynier Cesara Borgii. Następnie osiada we Florencyi, gdzie kończy karton do Św. Anny, tworzy Bitwę pod Anghiari i portret Madonny Lizy. Tu prowadzi dalej studia i badania przerwane kilkuletnią wędrówką. Znowu zjawiają się w jego kodeksach różne »pro-memoria«, a medyolańskie nie jest jedynem, w którym notuje sobie arystotelesowe »Metereologika«; Znajdujemy je jeszcze w innem pro-memoria (A) *Cod. Brit. Mus.* f 191^a, które niewątpliwie jest równoczesnem z trzeciem

¹⁾ *Über den kunsthistorischen Werth der Hypn.* Wien 1872. str. 21. i nast.

²⁾ *Gesch. der Renaissance in Italien*, 1891³ str. 46.

jeszcze pro-memoria (B), (w *Codice atl.* f. 118^a)¹⁾, gdyż oba podają i to nieraz w tym samym wierszu cały szereg tych samych osób i spraw. Z obu podaje tu tylko wyjątki potrzebne mi dla datowania fragmentów podróży wschodniej a tem samem i opisu »del magno tempio«.

Pierwsze memorandum (A), znane mi z przedruku u Richtera 1454 (II, 436), obejmuje 47 wierszy; liczba na początku oznacza wiersz, po prawej daje tłumaczenie lub objaśnienie:

7 Librerie, - la Meteora,	biblioteki — Metereologika [Arystotelesa]
13 Gramatica di Lorēzo de' Medici	gramatyka Wawrzyńca Medyceusza
15 Sansauino	[Rzeźbiarz Andrea] San Sovino [1460 do 1529]
16 Pier di Cosimo	Pier di Cosimo [malarz, 1462—1521]
22 catena di Michelagnolo	łańcuszek Michała Anioła
25 mappamōdo de' Benci	mapa świata [atlant] u Bencich
36 Meteora d' Aristotele	Metereologika Arystotelesa
37 casse di Lorēzo di Pier Francesco	skrzynki u Wawrzyńca syna Piotra Franciszka
46 Giovanni Benci il libro mio, e'diaspri	Giovanni Benci moja książka i jaspisy
47 ottone per li ochiali	mosiądz [na ramionka?] do okularów.
Drugie memorandum (B) podaje według oryginału	
5 libreria di Sco Marco	biblioteka u Sgo Marka
6 libreria di Sco Spirito	biblioteka [przy kościele] Śgo Ducha
13 gramatica di Lorenzo de' Medici	= A 13
15 Sansouino	= A 15
18 occhiali	= A 47
22 catenuzza di Michelagnolo	mały łańcuszek Michała Anioła
25 el mio mappomōdo che à Giovanni Bēci	= A 22
29 mappomōdo di Giovanni Benci	moja mapa świata [mój atlant], którą ma Jan Benci = A 46
	mapa świata [atlant] Jana Benciego = A 25.

Oba memoranda są pisane już we Florencyi: Giov. Benci to sławny reprezentant jednej z najznakomitszych rodzin, którego córkę Ginewrę Lionarda w pierwszych latach cinquecenta — a więc właśnie ówczas — miał

¹⁾ u Richtera zresztą Nr. 1444. II. 433.

portretować, Pier di Cosimo, to ów sławny malarz i przyjaciel Lionarda, twórca obu męskich portretów w Hadze i jak sądzę także portretu owej czarującej kobiety o przedziwnie blado-przeźroczystej cerze w Galeryi ks. Liechtensteina. Zresztą samo wymienienie biblioteki di San Marco, sławnej instytucji Medyceuszów, lokalizuje oba memoranda we Florencyi.

Oba memoranda wymieniają atoli także jednobrzmiąco aż trzy dzieła, które stoją w bezpośrednim związku z ową fantastyczną podróżą na wschód i które mu wprost służyły za główną podstawę, za kanwę. Są to 1) wymienione dwukrotnie A 7 i A 36 *Metereologica* Arystotelesa¹⁾, 2) wielka mapa świata, jego własna, którą miał złożoną w casa Benci A 46 i B 25, 3) wielka mapa świata A 25 i B 29, kosztowne naonczas dzieło, własność bogatego i utrzymującego rozległe stosunki ze wschodem handlowego domu Giovanna Benciego, widocznie rodzaj skarbu rodzinnego, skoro Lionardo pisze A 25 »mappomondo de' Benci«. Kto kiedykolwiek studiował *mappomondy* włoskie quattrocenta i początku cinquecenta, ten wie, że one w nazwiskach antykizują, że wprowadzają geograficzną nomenklaturę grecką mniej lub więcej zromanizowaną. Z tych mappomondów czerpie Lionardo swoją wrzekomo głęboką znajomość miejscowości i odległości, które podaje w milach wygodnie zaokrąglonych — na tysiące. Gdzie to nie wystarcza, dopomaga Witruwiusz jakąś lokalną notatą lub nazwiskiem architekty, dopomaga ten lub ów »turcho«, jak n. p. ów Giovambattista Gondi in Ghonstantinopoli²⁾, ten lub ów Florentyniec — czy Wenecyanin, który był na wschodzie, jako prokurzysta Zenów lub Berlingherich, dopomaga jakiś »capo di fattoria« wysłany przez Mocenigów, Montelupich lub Bencich. A i u Medyceuszów ponoś służył pewien »agente commerciale« aż do roku 1492, a potem założył ich filię w Hiszpanii, a za lat młodych żył w najściślejszej przyjaźni z Lionardem; nazywał się on — Amerigo Vespucci. Jakże się dziwić, że u Lionarda wychowanego w tem społeczeństwie, zaprzyjaźnionego z Amerykiem Vespuccim spotykamy gdzieś o wschodzie i jego stosunkach wiadomości, które czuć silniej świeżym powiewem Adryatyku niż tysiącletnią stęchłą Ale-

¹⁾ W *B Metereologików* nie wymienia wyraźnie, ale pisze tylko Libreria di S. Marco, libreria di San Spirito, ale w tym samym wierszu pisze w A: Librerie la Meteora, więc domysł łatwy, że właśnie tego dzieła w obu bibliotekach chciał szukać.

²⁾ Tak zeznaje przy swej fasyi Giuliano Gondi wymieniony przez Lionarda w *Cod. atlant.* 358^b por. Richter, II, 436 nota do nru. 1450. Drugi syn jest »in Ungheria«. W *Cod. atl.* f. 256^a znajdujemy takie pro-memoria: »pisz »a Bartolomeo Turco« o przypływie i odpływie morza Ponto i co o tem myśli, czy taki przypływ i odpływ jest także »nel Mare ircano over Mare Caspio«. Richter nr. 1005; por. także Richter nr. 1107 i nr. 1108.

ksandryjskich pergaminów. Ale dla tych wiadomości przez całe życie niepotrzebował wydalić się poza Fiesole, Prato, Pistoję i Monte del Cigno.

Oba memoranda lokalizują więc romans wschodni Lionarda we Florencyi. Sądzę atoli, że zawierają także dane, które dziwnie szczęśliwym zbiegiem pozwalają nam powstanie i rozwój tego całego kompleksu fragmentów bardzo ściśle czasowo oznaczyć. Jeżeli ten dowód mi się uda, w takim razie uzyskamy dla całego szeregu myśli Lionarda, pochodzących niewątpliwie od fragmentów wschodnich, pewną i trwałą podstawę chronologiczną lub przynajmniej absolutnie pewny *terminum a quo*.

Jak widzimy, w obu memorandumach A 22 i B 22 notuje sobie Lionardo łańcuszek będący własnością Michała Anioła: »Catena di Michelagnolo« lub »Catenuzza di Michelagnolo«. Datują więc oba memoranda, (a temsamem i początek fragmentów wschodnich) z tych lat, kiedy Lionardo przebywał we Florencyi wspólnie z Michałem Aniołem. Epoka przed wyjazdem Lionarda do Medyolanu nie może oczywiście absolutnie wchodzić w rachubę, bo, gdyby nawet Lionardo był w roku 1487, a nie, jak się ogólnie przypuszcza, w roku 1483 przeniósł się z Florencyi do Medyolanu, to przecież żadną miarą nie możemy odnieść tej notatki do 12-letniego, a tem mniej do 8-letniego Michała Anioła. Chodzi tu więc tylko o drugi pobyt florentyński Lionarda. Wprawdzie jeszcze raz w roku 1514 obejmowały mury jednego miasta Lionarda, Michała Anioła i Raffaela. Ale były to mury wiecznego miasta, i wówczas Lionardo pewnie osobiście z Buonarottim się nie zetknął, bo zwartą falangą stanęli wszyscy tak mało zresztą zgodni ze sobą mistrze wielkiej sztuki rzymskiej i światowej przeciwko samotnemu wędrowcowi; między poczynającym się barokiem a najwyższym przedstawicielem renesansu porozumienie było już niemożliwem, a Bramante, któryby był mógł pośredniczyć, od dwóch lat już nie żył.

Zestawiam tu więc najważniejsze i absolutnie pewne daty z życia Lionarda i Michała Anioła od 1499 do 1506.

Lionardo da Vinci 1452—1519.

1499 dnia 6 października tryumfalny wjazd Ludwika XII do Medyolanu; Ludovico il Moro wzięty do niewoli, L. opuszcza Medyolan.

1500 w marcu lub kwietniu bawi L. we Wenecyi.

1501 — 1502 od wiosny 1501 do lata 1502 bawi L. we

Michał Anioł 1475—1564.

M. A. bawi w Rzymie od 25 czerwca 1496.

1499—1500 w Rzymie. Pietà.

1501 w kwietniu lub maju wraca do Florencyi. »Dichiarazione«

Florenicyi. Karton do obrazu św. Anny zaczęty.

1502 (—1503?) L. objeżdża fortece z polecenia Cesarza Borgii; z tej kilkomiesięcznej podróży mamy kilkanaście dat pewnych (30 lipca Urbino, 1 sierpnia Pesaro, 8-go Rimini, 6 września Cesenatico i projekt połączenia Ceseny z Porto Cesenatico i t. d.)

1503—1506 stały pobyt we Floren-
cyi.

1503 4 kwietnia. Według listu z tej daty pisanego do Marchesy Isabelli Mantuańskiej (»Calvi'ego Lionardo da Vinci str. 97) L. już stale pracuje we Florenicy i kończy właśnie mimo zajmowania się przeważnie »colle sperienze matematiche«, mały obrazek, Madonnę siedzącą, dla marszałka francuskiego Roberteta.

1503 24 października Consiglio wręcza mu klucze od sali S. Maria Novella, gdzie maluje »B-
twę«.

w sprawie 12 posągów do librerii w Syenie dla kardynała Piccolominiego (Piusa III), datowana Firenze 22 di maggio 1501 (Milanesi, Lettere 615).

1501 2 lipca i 16 sierpnia uchwały komitetu budowy katedry Sta Maria del Fiore w sprawie oddania M-owi A-owi bloku marmuru dla »Dawida«.

1502 12 sierpnia Signoria florentyńska zamawia u M-a A-a drugiego Dawida (ze spiżu).

1503. 24 kwietnia. cech wełniarzy i komitet katedralny (I Consoli dell' Arte della Lana e gli Operai di Santa Maria del Fiore) zamawiają u M-a A-a dwanaście posągów Apostołów z marmuru kararyjskiego.

D a t a w s p ó l n a.

1504 24 stycznia komitet »znawców«, pomiędzy którymi zasiada i Lionardo da Vinci, orzeka o ustawieniu »Dawida« Michała Anioła.

Lionardo da Vinci.

1504 20 kwietnia otrzymuje L. pierwszą miesięczną ratę tytułem za-

Michał Anioł.

1504 14—18 maja przewiezienie »Da-

płaty za karton bitwy pod Anghiari.

1504 14 maja list Marchesany do Lionarda (u Müntza 374), w którym już wzmiankuje o bitwie pod Anghiari.

1505 w lutym ustawia L. d. V. już rusztowanie do kartonu »Bitwy« w S. Maria Novella.

1504 — 1505. Portret Madonny Lizy, żony Gioconda Gherardiniego.

wida« przed Palazzo della Signoria.

1504 15 września »Esibizione e ratifica« rodziny Piccolominich co do kontraktu z M-em A-em o posągi syeneńskie, z postanowieniem: »decte cuindici (?) figurese hanno per lui ad lavorare in Fiorenza (Milanesi, Lettere 616)«.

1504 31 października i grudnia pierwsze dwie raty zapłacone Michałowi Aniołowi za karton »Bitwy Pizańskiej« do »Sala del Consiglio« we Florencyi.

1505 28 lutego data dalszej raty pobranej za Bitwę Pizańską.

1505 w marcu powołuje Juliusz II M-a A-a do Rzymu, dzięki pośrednictwu Giuliana da San Gallo, (tę datę powołania obliczył w późnym wieku sam Michał Anioł; możliwem atoli, że ją mylnie o kilka miesięcy postawił za wcześniej; bo)

1505 w sierpniu kończy dopiero karton Bitwy Pizańskiej i 30 sierpnia pobiera ostatnią zapłatę. (Jeżeli się M. A. nie mylił, w takim razie powrócił po krótkim pobycie w Rzymie i Carrarze do Florencyi, w każdym razie zaś już)

1505 12 listopada stają w Carrarze »patti tra Michel Agnolo e alcuni padroni di barche« o do-

stawę 34 ładug (carrate) marmuru — dla sepoltury Juliusza II.

1506 w marcu pisze o nim jego wuj do Marchesany Isabelli d'Este jako o stale we Florencyi przebywającym, ale już

1506 30 maja otrzymuje od Consiglia pozwolenie opuszczenia Florencyi na przeciąg trzech miesięcy

i powraca dopiero w r. 1507.

Z tego zestawienia wynika więc, że Lionardo da Vinci i Michał Anioł bawili równocześnie i bez przerwy prawie we Florencyi od późnej jesieni roku 1502 lub co najpóźniej od stycznia roku 1503 t. j. od wystąpienia Lionarda ze służby u Cezara Borgii i ukończenia inspekcyi jego fortec aż do marca względnie pierwszych dni września r. 1505 t. j. aż do powołania Michała Anioła przez papieża Juliusza II i jego wyjazdu do Rzymu i Carrary. Prócz tego wymieniają oba memoranda A 15 i B 15.¹⁾ »Sansauino« t. j. znakomitego rzeźbiarza Andreę (Contucciego da Monte) Sansovino (1460 do 1529).

1502 pracuje Sansovino nad chrzcielnicą dla Battisteria we Voltera i wykonuje posągi św. Jana i Madonny dla Genui (dokumenta z 13 stycznia 1503 i 22 stycznia 1504).

1504 udaje się Sansovino osobiście do Genui dla ich ustawienia.

1504 30 grudnia »Operai del Duomo« we Florencyi zamawiają u niego »Ciborium« marmurowe, które za miesięczną opłatę 8 zł. do dwóch lat miał wykończyć, ale już w marcu

1505 udaje się do Rzymu w sprawie sławnego grobowca kardynała Ascania Sforzy, brata Ludwika il Moro²⁾.

Jeżeli tedy Sansovino po przyjęciu zamówienia od Juliusza II. na sławny grobowiec w kościele »Santa Maria del popolo« nie wrócił do Florencyi, jak to S e m p e r przypuszczać się zdaje³⁾, w takim razie ostateczny termin ad quem

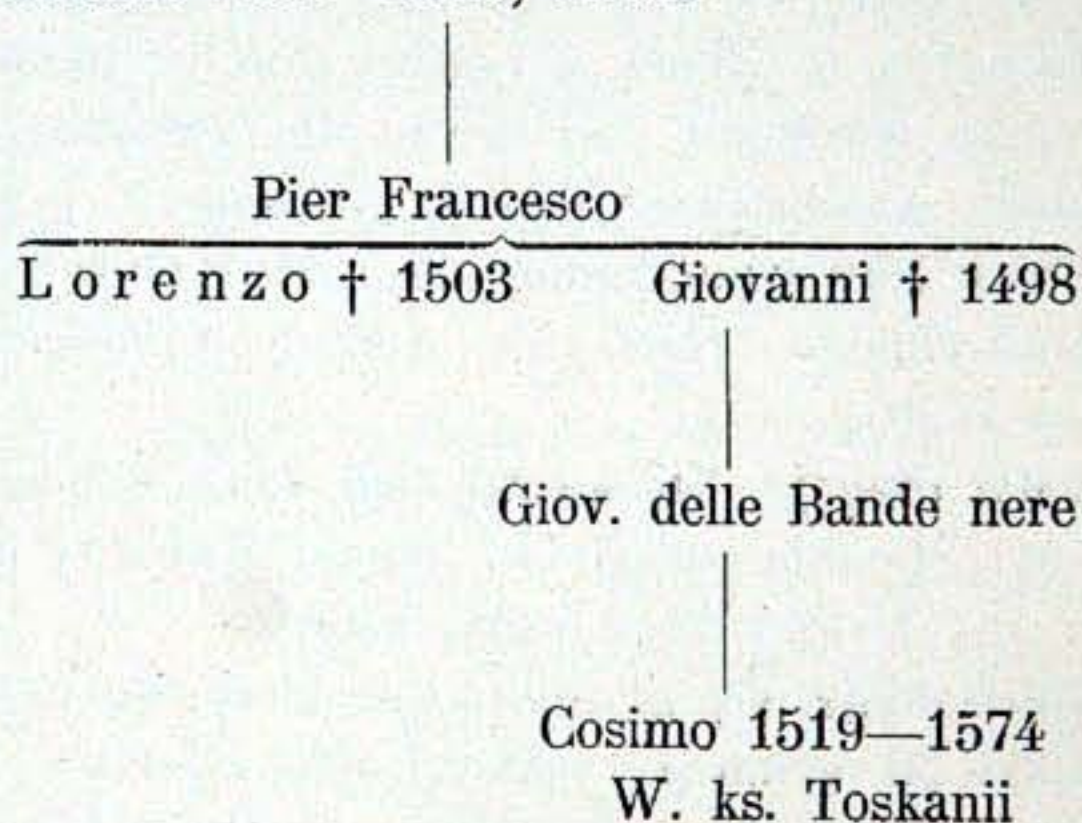
¹⁾ Cały szereg pozycyí tak w jednym jak i w drugim memorandum znajduje się w tym samym wierszu porządkowym. Wątpię, żeby to był przypadek. Widocznie w miejsce załatwionych spraw pierwszego memorandum wpisuje w drugim inne, nie zmieniając porządku i następstwa spraw jeszcze niezałatwionych.

²⁾ Hans S e m p e r i Wilhelm Barth, *Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance*. Dresden, Gilbers, str. 10 i 11,

³⁾ l. c. 11.^b

powstania romansu wschodniego ubiega w marcu roku 1505. Mam jednakże inny argument cofający oba memoranda aż do początku roku 1503. Memorandum B notuje jako pozycję 37 casse di Lorenzo di Pier Francesco. Brak imienia familijnego wskazuje na osobistość znaną, na członka rodu Medyceuszów. Jakoteż w rzeczywistości znajdujemy go w genealogii Medyceuszów, w linii bocznej, pochodzącej od Lorenza († 1440), brata Cosima Starego († 1464); a mianowicie: bratankiem Cosima Starego jest Pier Francesco († 1467), który ma dwóch synów; młodszy Giovanni jest ojcem sławnego Giovanna delle Bande nere (1498—1526) a dziadkiem znanego Cosima, drugiego z rzędu księcia Florencyi a pierwszego wielkiego księcia Toskany; starszym zaś synem Pier Francesca a wnukiem Lorenza jest właśnie ten wymieniony tu przez Lionarda »Lorenzo di Pier Francesa«

Cosimo Stary 1389—1464 i Lorenzo 1395—1440, bracia



Ten Lorenzo umiera zaś już w roku 1503 a skro Lionardo powraca z inspekcyi fortec z końcem roku 1502 lub na początku 1503, to możemy teraz z wszelką pewnością oznaczyć granicę powstania romansu wschodniego na pierwszą połowę, może nawet tylko na pierwsze miesiące roku 1503, stosownie do bliższej lub dalszej daty śmierci Lorenza di Pier Francesco, której dnia i miesiąca dociec na razie nie mogę. W zupełnej zgodzie z tą datą są listy Ameriga Vespuccia, których związek z »podróżą wschodnią« Lionarda jest następujący:

Wspomniałem już wyżej, że bliskie stosunki łączyły tych dwóch po Kolumbie największych odkrywców w epoce włoskiego quattrocenta. Luźna notatka znajdująca się w jednym z kodeksów (*Brit. Mus.* f. 132^b Richter 1452. II, 436.) opiewająca: »Il Vespuccio mi vol dare un libro di geometria (V. chce mi dać dzieło traktujące o geometryi)« świadczy wymownie zarówno o ich zaży-

łości jak i o wspólności interesów umysłowych. Vespuccio znajdował się w roku 1503 na wyspach kanaryjskich, skąd wysłał te dwa w literaturze geograficznej tak dobrze znane listy do Piotra Soderiniego, ówczesnego dożywotniego Gonfaloniera. Otoż pewien ustęp tych listów, które w roku 1503, lub na początku 1504 musiały się dostać do rąk adresata, zgadza się prawie dosłownie z jednym z fragmentów »podróży wschodniej«, wchodzącym w skład kazania wspomnianego powyżej str. 18; piorunujący ton jego silnie za tem przemawia.

Vespuccio pisze o antropofagach, Lionardo także; ale to, co Vespucci pisze o stosunkach realnych, przenosi Lionardo temi samemi słowy do stosunków umysłowych, do nienawiści i złości, z jaką się ludzie nieraz wzajemnie pożerają. Daję tylko przykład jeden: Vespuccio pisze¹⁾: »si cibano di carne humana, di maniera che il padre mangia il figliuolo, et all' incontro il figliuolo il padre, secondo che a caso e per sorte auiene«, Lionardo zaś pisze²⁾: »li quali alcuna volta si mangiano i figlioli; ma tu oltre alli figlioli ti mangi il padre« i t. d.

Teraz widzimy jasno, kiedy, jak i dlaczego powstaje »podróż wschodnia« Lionarda da Vinci.

Wielkie odkrycia z końca XV. wieku, zwłaszcza odkrycia jego osobistego przyjaciela Ameriga Vespuccia, bezecne plany Ludovica Anglusa il Moro, tentującego koalicją z Turcyą przeciwko Francyi, żywe i ustawiczne stosunki pobliskiej Wenecyi i rodzinnej Florencyi ze Wschodem, opisy podróży realne i fantazyjne, a między temi zwłaszcza sławna *Hypnerotomachia Polifili*, pobyt tylu wybitnych artystów włoskich na Wschodzie a wreszcie własny umysł badawczy zwróciły wzrok Lionarda ku Wschodowi. Wielkie odkrycia pobudziły w bezprzykładny sposób fantazją europejską. Oczy duszy, »their mind's eyes«, szeroko się rozwarły, żądne dalekich, bezbrzeżnych widoków. Jest w tem coś więcej jeszcze! Wschód staje się obiecaną ziemią dla indywidualnej ekspansyi. Wielkie umysły zaczynają uczuwać coś jak gdyby ciasnotę stosunków i municypiów; miasto rodzinne, dwór książęcy, półwysep dokoła morzem oblany zaczyna im ciążyć, myśl ludzka świdrująca przez długie wieki w kierunku dośrodkowej spirali zaczyna się zwracać na zewnątrz, rozwija się linią ekscentryczną. »Może tam na wyspach śródziemnych, na zielonym Cyprze, poświęconym Wenerze, nad brzegami świętego Nilu, u stóp szczytów Araratu, na których arka ludzkości zawisała, są kraje i ludzie,

¹⁾ Richter, nr. 844. II, 130.

²⁾ l. c. 131 a.

gdzie ja z moją myślą bezbrzeżną, z mym ideałem piękna będę mógł stanąć wolny i wielki, jak heros, jak bóg starożytny, może tam znajdę te tysiące rąk pracowitych, mej myśli posłusznych, może tam myśl moja twórcza nie krępowana uchwałą radnych, wołą księcia, ciasnotą stosunków i środków stanie się dziełem, może tam jest kraj obiecany mojego ducha. Lot myśli Lionarda ku Wschodowi jest objawem tęsknoty za bezwarunkowym bytem, jest żądzą absolutu.

Może nieraz Lionardo, objeżdżając dla Cezara Borgii warownie Emilii, Romanii i Toskany, »in seinem dunklem Drange« podobne myśli pieścił, może nieraz, wlokąc się w upałach lipcowych i sierpniowych roku 1502 po bagnistych wybrzeżach morza między Rawenną a Rimini, między pięćsetletnią a pięćdziesięcioletnią ruiną, marzył, jakby to było, gdyby to on mógł tam na dalekim Wschodzie tak samo działać, ale wolny, niekrępowany; możeby tam nie potrzebował na wszystkie myśli, na wszystkie projekta machnąć ręką, jak to się działo w Medyolanie, gdzie sam przed sobą niejako i przed księciem usprawiedliwia niemożliwość wykonania projektów i pomysłów tem jednym westchnieniem: »perchè conosco i tempi«. Możeby tam nie potrzebował się oglądać na stosunki i »poznawać tych czasów«.

I tak jest w rzeczywistości! Ledwo wrócił do Florencyi, myśli te wysnute w samotnych podróżach wśród skwarnych dni i parnych nocy powierza małym kartkom pergaminu, improwizuje w myśli podróż, mistyfikując sam siebie: znalazł się towarzysz fikcyjnej podróży jeden a potem i drugi; Lionardo bawi się, szyfrując zmyślane nazwiska (jeden z towarzyszy nazywa się *Ingol-Longi*). Plan podróży gotów: mają się spotkać »*amor a* (a Roma)«, mają podążyć »*ilopan a* (a Napoli)«, ekspedycja zaopatrzona jest świetnie w bieliznę, ubrania, książki: »kołder weźmiesz 3, jedną zostawisz we Vinci, weźmiesz dzieła naukowe, książkę Giana di Paris z przepisami o malowaniu a secco (pastelem?), weźmiesz instrumenta miernicze, dzieła Witeliona, dzieła de Ponderibus (t. j. jego własne dzieło nazwane także de peso e moto), weźmiesz dzieła Leonarda z Kremony¹⁾«. W następnym obrazie znajdujemy się już na la bell'isola di Cipri. Najbardziej charakterystycznym jest chyba fragment Windsorski f 17 a. (Richter nr. 1103).

Plan dla świątyni Wenery.

»Projektuj schody po wszystkich czterech stronach, któremi wstępuje się na rozległą łąkę, rzuconą przez naturę na wielką skałę²⁾, która (to skała)

¹⁾ *Cod. atl. f. 243a*; Richter nr. 1379.

²⁾ Niepotrzebuję chyba zwracać bliżej uwagi czytelnika na stylistycznie analogiczny początek tego opisu świątyni Wenery i naszej »zagadkowej Świątyni«.

niech będzie wydrążoną i podtrzymaną z frontu pilastrami a przebitą wielkim portykiem a woda niech się zbiera w rozmaitych wazach z granitu, porfiru i serpentynu w kształcie półkola, a dokoła tego portyku ku północy niech będzie jezioro z małą wysepką pośrodku, na której niech będzie gęsty i cienisty gaj».

Tu wśród tego cienistego gaju prawdopodobnie wyobraża sobie Lionardo »il Magno tempio«, naszą »zagadkową świątynię«. Fragment o wielkiej świątyni daje nam więc najprawdopodobniej fantastyczny opis świątyni Wenery na Cyprze.

Oto zawiątek i pierwsza faza »podróży wschodniej«. Z przytoczonych powyżej fikcyjnych listów do Diodara sułtana Babilonii doczytujemy się dalszego wątku romansu: Lionardo udaje się do Kairu, wstępuje do służby króla, wędruje stamtąd do Małej Azji jako inżynier lub inspektor fortec.

Jak widzimy z memorandum A, pożycza Lionardo z biblioteki San Marco lub San Spirito we Florencji Metereologika Arystotelesa. Wówczas powstaje pod bezpośrednim wpływem tej lektury opis góry Tauru i jego świetlnych zjawisk; ale fantazja tem się nie zadowalnia, wytwarza piórem i sanguiną opisy niebywałych wypadków elementarnych, kataklizmów, wywołanych rozszalałymi żywiołami (Richter nr. 1217). Cały szereg takich elementarnych wypadków włącza potem w stosownej przeróbce stylistycznej do »Libro della Pittura«, który powstaje od r. 1490 począwszy. Są to fragmenta: Richter, nr. 606 (Come si dee figurare una fortuna, jak należy przedstawić orkan, nr. 607 (Figuratione del diluvio), nr. 608 (diluvio e sua dimonstrazione in pictura, potop i jego przedstawienie w obrazie), nr. 609 (opis potopu), nr. 610 i 611. Mimo to, i mimo, że przytoczony powyżej obszerny opis takiej katastrofy w liście do Diodara w niektórych miejscach prawie dosłownie z tymi ułamkami nr. 606 — 611 się zgadza, komentuje pan Richter opis tej katastrofy w liście do Diodara następującą uwagą¹⁾: »Nic podobnego nie zdarzyło się we Włoszech w epoce Lionarda i dlatego jest nader prawdopodobnem, że i to zdarzenie odnosi się do fenomenów natury tak obszernie opisanych w poprzednim liście!«

Myśl jego wzgardziwszy rzeczywistością unosi się, gdzie jej bardziej swojsko, w nieskończone przestworza fantazyi. Druga świątynia, lub rodzaj mauzoleum rodzi się w mózgu chciwym piękna i bezmiaru; na wyniosłym wzgórzu, wyrastającym w kształcie ściętego stożka o dolnej średnicy szerokiej mniej więcej na tysiąc metrów, zatacza się szeroki krąg z widokiem w niezmierzoną dal. Na wieńcu muru zbiega znowu stożkowato ku górze kolosalna masa muru; sześć podwoi wiedzie do ciemnych wnętrz. System sześciu

¹⁾ l. c. II, 394.

podziemnych ganków, schodów i piąter prowadzi na górę do tej świątyni centralnej, rozwiązanej systemem ośmnastu pilastrów lub słupów (co 3 odpowiadające jednemu gankowi i wschodom).

Baron Geymüller, zrozpaczony zawiedzionymi poszukiwaniami pierwowzoru — bo wskazówki »na budowle etruskie, na piramidę Cheopsa, na skarbiec Atreusza w Mikene« chyba jego samego zadowolnić nie mogą — kończy uwagi nad tym opisem okrzykiem, w którym mu chętnie wtóruję: »The whole scheme is one of the most magnificent, in the history of Architecture«¹⁾. Może na stopnie, obejmujące amfiteatralnym pierścieniem stożkowe fundamenta tej świątyni, rzuca w myśli Lionardo te tysiące ludności, przysłuchujące się z przerażeniem »proroctwom proroka«.

»Proroctwa« te grają, jako to już powyżej ze samej »divisione del libro« widzieliśmy, ważną rolę w jego »podróży wschodniej«. Forma ich — może nieco warunkowana kazaniem Savonoroli — jest następująca. Artysta-poeta każe prorokom (jest ich dwóch) albo przepowiadać niebywałe katastrofy elementarne, rozwijając w ten sposób swe zapatrywania na możliwość przyjscia kataklizmów światowych, zderzenia się planet i t. d. albo też każe im we formę proroctw i nieraz trochę mistyfikującej alegorii ubierać już faktycznie dokonane zdobycze ducha ludzkiego. Najważniejszym jest niewątpliwie owe proroctwo w *Codice atlantico*, w którym zestawia treściwie własne zdobycze i odkrycia, na polu optyki, malarstwa, statyki a zwłaszcza aëronautyki. Richter w swem dziele tylko małą ilość tych proroctw zebrał pod »Prophecies« 1293—1313, część ich zaś umieścił w rozdziale »Draughts aud schemes for the humorous writings (Szkice i plany pism humorystycznych)«.

Jeszcze raz wracam do szkiców architektonicznych. Na czterech kartach różnych kodeksów *Cod. paris. B. f52 i f55^a*, *Cod. atl. f. 260* i nieznanego mi z autopsyi kodeksu Lorda Ashburnham II f. 8^a) pozostawił Lionardo rozmaite szkice, rzuty i przekroje pionowe zupełnie oryginalnych Świątyń, przeznaczonych mniej dla właściwej służby Bożej, ile raczej tylko dla wygłaszania i słuchania kazań. Na jednym z takich szkiców dopisuje: »teatro da predichare (kościół dla kazań)«. Kwestya takich świątyń, w którychby kazanie wobec wielotysięcznego tłumu było możliwem i do najodleglejszych punktów kościoła dobiegało, stało się aktualną na północy właściwie dopiero od reformacyi, cały początek architektury protestanckiej, zwłaszcza w Saksonii, obraca się dokoła stworzenia takiej świątyni tym celom głównie służącej.

We Włoszech, zdaje mi się, Savonorola zrodził potrzebę większego uwzględniania potrzeb słuchaczy. Plany takich amfiteatralnie zbu-

¹⁾ Richter, tabl. XCVIII; tekst II, 58/9.

dowanych świątyń (dlatego »teatro da predichare«) odnoszą się mojem zdaniem do podróży wschodniej: bo w tych fingowanych świątyniach odbywać się miały zmyślane kazania, objęte już planem zatytułowanym w »divisione del libro«.

«La predica e persuasioni della fede»

»La cerca del predicatore« i t. d. por. powyżej str. 18.

Te dwa wiersze wystarczyły badaczom, by twórcę Wieczery medyolańskiej napiętnować na schyłku XIX w., tego wieku wielkich odkryć — muzułmańskim renegatem. Tu rzeczywiście chciałoby się z Lionardem zawołać

»O debole spirito umano«!

Ułamków kazań takich naliczyłem kilkanaście. Niech ten jeden wystarczy; będzie on równocześnie nader ciekawym dowodem, że już na 270 lat przed »Natanem Mędrce« najskładniej było dla omówienia pewnych kwestyj przenieść się do kraju turbanu i krzywej szabli (*Kodeks Windsorski* III, f. 241a, Richter, nr. 1358. II, 412).

E se alcono si ne trova virtuoso e bono, non lo scacciate da voi; fatteli onore, acciò che non abbia a fuggirsi da voi e ridursi nelli eremi, o spelonch e o altri lochi soletari, per fuggirsi dalle vostre insidie, e se alcun di questi tali si trova, fatteli onore perchè questi sono i vostri Iddei terrestri, questi meritan da voi le statue e li simulacri; ma ben vi ricordo che le lor simulacri non sien da voi mangiate come ancora in alcuna regione in India; chè quando li simulacri operano alcuno miraculo secondo loro, li sacerdoti li tagliano in pezzi, essendo di legno, e ne danno a tutti quelli del paese non senza premio, e ciascun raspa sottilmente la sua parte e mette sopra la prima vivanda che mangiano; e così tengono per fede aversi mangiato il suo santo, e credono che lui li guardi poi da tutti li pericoli. Che ti pare, uomo, qui della tua spetie? sei tu così sa-

A jeżeli się znajdzie człek cnotliwy i dobry, nie odpychajcie go; czcicie go, ażeby nie musiał od was uciekać i chronić się w puszczach i jaskiniach i innych miejscach odludnych, ażeby uciec od waszych zasadzek; a jeśli taki jeden się znajdzie, czcicie go, bo to są wasi Bogowie na ziemi, ci zasługują byście im stawiali pomniki i posągi. Ale pamiętajcie, ażebyście nie zjadali tych posągów, jak to jeszcze się dzieje w niektórych okolicach Indyj, gdzie gdy te posągi jakiś cud sprawiają, (według mniemania ludzi, kapłani dzielą je na kawałki bo są z drzewa — i dają je wszystkim mieszkańcom, — nie bez zapłaty — a kaźden starannie trze drobną czastkę i sypie na pierwszą lepszą strawę; i tak sądzą, że zjedli swego świętego i wierzą, że on ich teraz ustrzeże od wszelkiego złego. Co myślisz, człowiecze, o twym rodzaju

vio, come tu ti tieni? son queste cose da esser fatte da omini? | (bliźnim)? Są-że takie rzeczy godne ludzi?

Czytając uważnie i odczytując ponownie ten nad wyraz ważny ustęp, jeden z najciekawszych przyczynków do historii kultury z początku XVI wieku, utwierdzam się coraz silniej w pierwszym wrażeniu, że całe to kazanie jest maską, że zamiast India trzeba czytać niestety — »Italia«, że jest okrzykiem boleści wyrywającym się z duszy głęboko wierzącej, a równocześnie światłej i wielkiej, na haniebny, wprost pogański zabobon włoskiego ludu, a co o wiele boleśniej, na podsycanie i wyzyskiwanie go.... non senza premio!

Nie, nie! nie ze wszystkim musiało być dobrze wówczas we Włoszech, kiedy o tych rzeczach dowiadujemy się z ust samego twórcy »Wieczerzy« w Santa Maria delle Grazie!

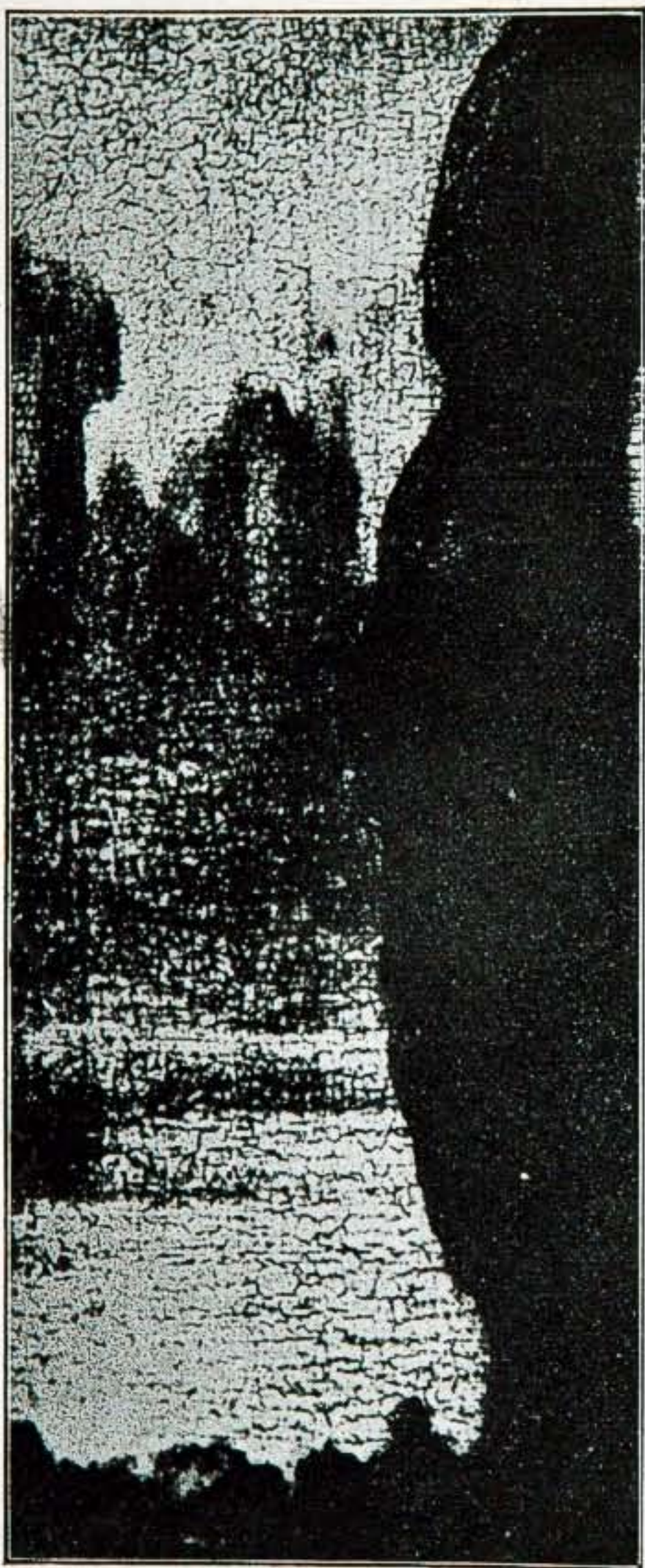
Ale co na to p. Jean Paul Richter? Widzi już Lionarda w Indych i niepokoi orientalistów natrętnymi pytaniami. Odpowiedź przychodzi aż z — Lahore. Dr. G. W. Leitner pisze stamtąd: »Zwyczajnie praktykowane «wrzekomo wedle słów Lionarda w Indych są nam wszystkim tutaj zupełnie «nieznane (perfectly unknown); są one w równej mierze przeciwne duchowi «Hinduizmu, Mahommedanizmu jak i Sikhizmu. Może w centralnym Tybecie «zwyczaje podane przez L.a utrzymywały się, lecz nigdy o nich nie słyszałem (but I never heard of it)«. Wierzę bardzo.

Za Indye, które tak brzydko niedopisały, Richter pociesza się — Ameryką: »Possibly Leonardo refers here to customs — of nations of — America!«

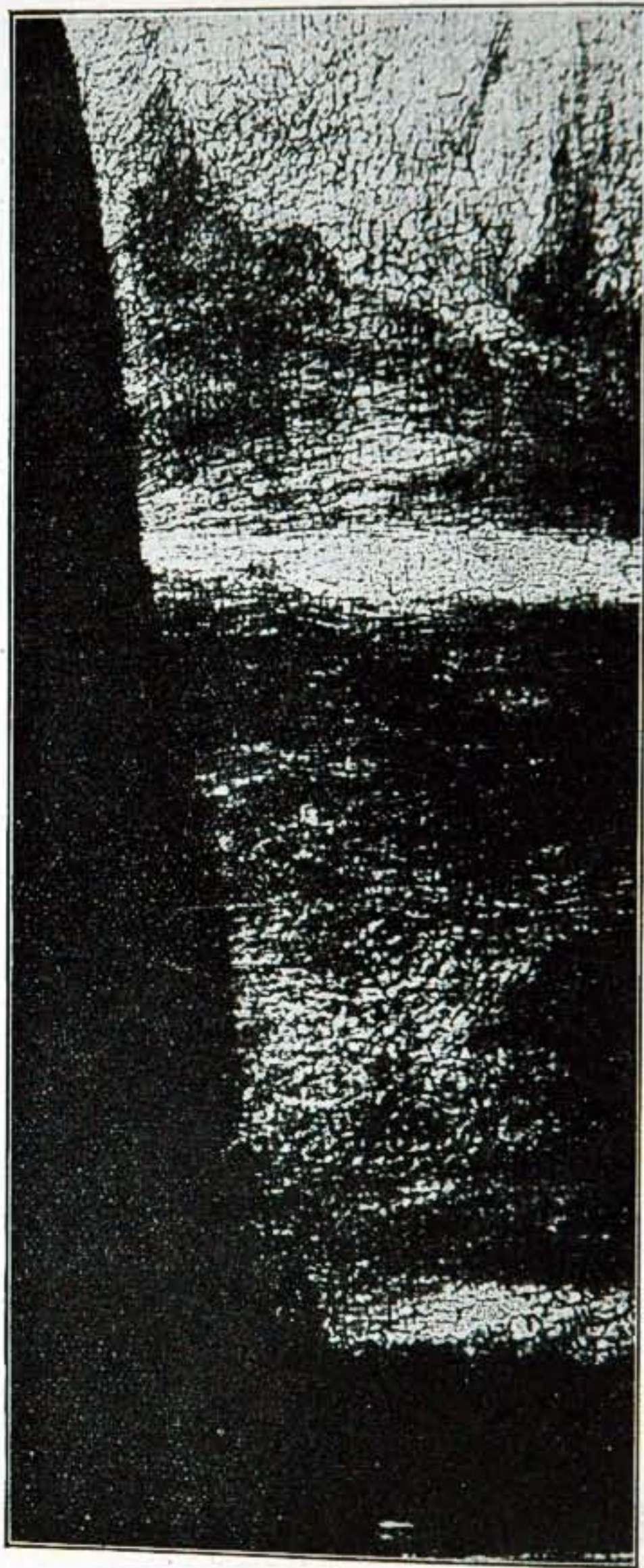
Sądzę, że dalszego cytowania interpretacji J. P. Richtera powinienem czytelnikowi zaoszczędzić.

Jeżeli w tej pozornie tak zawiłej kwestyi zdołałem dojść do rezultatów dodatnich i pewnych, jeżeli mi się udało choć w części złożyć rozrzucone części tak, że rysunek pierwotnej mozaiki w ogólnych zarysach daje się rozpoznać i jeżeli mogłem uzyskać dla całego kompleksu idei Lionarda wiążących się z motywem podróży wschodniej stałą podstawę chronologiczną datując je latami 1503—1505, to zawdzięczam ten rezultat przede wszystkim okoliczności, żem orientalistów nie zasypywał pytaniami, żem nieumiejętną ręką nie sięgał po księgi wiedzy wschodniej, lecz, żem uporczywie i przykładowie pozostał w domu, we Florencyi.

I jeszcze krótką chwilę tu pozostanę. Jest-to najpiękniejsza chwila Florencyi. Stanał wówczas Dawid Michała Anioła nadnaturalnie wielki, groźny i spokojny; mierzy zmarszczoną brwią i przymrużonym okiem zbliżającego się olbrzyma; cichaczem naciąga rzemień, za chwilę zatoczy nim koło w powietrzu i kamień ze świstem ugodzi wroga w samą skroń. Tak marszczy brwi i mruży oczy Florencya, czując instynktywnie zbliżającego się zdaleka śmiertel-



Lewa strona obrazu



Prawa strona obrazu

Krajobraz na portrecie Mony Lizy



Krajobraz i tekst Cod. atl. f. 143"

»Taurus Mons« i Eufkrat, jakoteż listy do syryjskiego »dewatdara« sultana Kairu, por. str. 17—19 i 45—46.

nego wroga; mówią, że w delikatnych naturach przecucie śmierci rodzi się długo przed jej bezpośrednią przyczyną. Wówczas też powstają dwa największe obrazy historyczne renesansu, dzieła dumy, dzieła wyzwolonego ciała ludzkiego, rozwiązanych sił ludzkich, dzieła żywiołowej potęgi: bitwa pod Anghiari Lionarda i bitwa Pizańska Michała Anioła. Równocześnie tworzy Lionardo w zaciszu klasztoru najpiękniejszą grupę, jaka jest na świecie, karton do Świętej Anny!

Lada dzień zjawi się trzeci: przyjdzie precudny młodzieniec o długim włosie i łabędziej szyi; przyjdzie, rozpatrzy się, rzuci okiem na ten i tamten obraz i nagle rajskie kwiaty otworzą swe kielichy i wyzioną woń, która wznosić się będzie do eteru, dzielącego niebo i ziemię. Boskość i człowieczeństwo złączą się, matka i dziewica staną przed nami żywe i prawdziwe w pierwszych Madonach florentyńskich Raffaella, w Madonnie del Gran Duca, w Madonnie Tempi.

Ale cóż tam za ludzie nadśluchują pod domem patrycyusza? Cóż tam za dziwne dźwięki lutni i pieśni i śmiechy dochodzą stłumionem echem aż na ulicę? Mówią sobie, że mistrz Lionardo tworzy portret żony starego Gherardiniego.

U jej stóp — opowiadają sobie — trefnisie rozweselają ją i stroją żarty; lutniści wtorując słodkim pieśniom wyłudzą uśmiech przedziwny na jej lica. I zaświeciła żrenica tym blaskiem, jaki tylko muzyka, ta sztuka najbardziej zmysłowa, pierwotna i fizyologiczna wzniecić jest zdolna.

Do kogo się uśmiecha ta najwyższa Psyche, jaką duch ludzki stworzył? Do kogo? Ona przecież jedna tylko w całym wszechświecie i tak przedziwnie samotna. Ni książki nie widać w jej ręku, ni kwiatu na jej łonie, żadnego śladu ludzkiej istoty dokoła niej, ona jest sama i jedyna. Daleko w przepaśnej dolinie ciche jezioro zatoczyło swe kręgi, nad jego brzegiem ścielą się zielone łąki, pługiem nietknięte. Nikt tam nie mieszka, nikt w tym świecie nie rodzi się i nie umiera, żadne zwierzę nie pasie się, żaden ptak nie buja w powietrzu. Lęk zbiera, gdy się czuje i widzi duszę ludzką, beczasową, wieczną, samotną. Na samym krańcu dopiero dźwigają się z łona ziemi olbrzymy, nagie głazy, prostopadłe, ponure, bezmierne, nieme — ale był ktoś kto je stworzył i nazwał. Lionardo je stworzył i nazwał je — *Taurus mons*. »I'the East my pleasure lies«, woła Antoniusz; ku Wschodowi, ku kolebce rodu ludzkiego leci myśl Lionarda, kiedy zagadkę bytu zbywa uśmiechem jedynej kobiety.

Tablica, którą załączam uwalnia mnie od prowadzenia szczegółowego dowodu identyczności krajobrazu na portrecie Mony Lizy z krajobrazem na karcie 143^b kodeksu atlantyckiego, wyobrażającym Monte Tauro i Eufrat wraz z listami fikcyjnymi do Diotara i »podziałem dzieła«. Portret Mony Lizy powstaje

1504—1505. kształty fantastycznych dolin i gór stworzone pierwotnie jako ilustracya do listu do Diotara sułtana Kairu przechodzą żywcem (prawa strona tylko w lekkim przesunięciu osi), z karty pergaminu włączonej w XVII w. do »kodeksu atlantyckiego« na cedrową deskę z portretem Mony Lizy. Data skończenia tego portretu (ca 1505) jest także granicą pomysłów »wschodniej podróży«.

Tu mogłem podać tylko kilka szczegółów z »podróży wschodniej«; jej znaczenie dla Lionarda wychodzi daleko poza jej wpływ na jego działalność artystyczną. Ale gdyby ta podróż w jego życiu odegrała »tylko« rolę wielkiego stimulańsu fantazyi, powinniśmy błogosławić sekundę koncepcyi.

Fragmenta podróży wschodniej nie dają »nic realnego«, »nic nowego« z nich się nie dowiadujemy. Są »tylko« igraszką fantazyi. Wiem, głuchy widzi zawsze tylko — rozwartą szczękę śpiewaka.

Niech zakończą słowa wielkiego Schillera: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist und er ist nur da ganz Mensch wo er spielt«.

