

## Światło pod farbą

Dwa słynne obrazy w Muzeum Czartoryskich, *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci i *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta, już z daleka przyciągają uwagę swoim intensywnym światłem. U Leonarda zdaje się ono padać z zewnątrz, spoza obrazu i odbijać w jego idealnie gładkiej powierzchni, wydobywając z czerni obecnego tła postać młodej dziewczyny. U Rembrandta natomiast jest gdyby ukryte wewnątrz, pod skłębioną masą farby, spod której wysącza się, to tu, to tam, by w końcu uderzyć w widza z siłą oślepiającego reflektora. Obecnie obrazy są tak eksponowane, że stojąc przed *Damą*... możemy dostrzec w perspektywie muzealnych sal ciemny prostokąt obrazu Rembrandta wysyłający ku nam z oddali swoje świetlne sygnały. Jest w tym odległym świetle coś niepokojącego, drażniącego nawet, co może trochę przeszkadzać w spokojnej kontemplacji renesansowej damy.

Namalowana około r. 1490 *Dama z gronostajem*, na początku XIX wieku zakupiona we Włoszech przez księcia Adama Jerzego Czartoryskiego do muzeum w Puławach, to jeden z najbardziej nowatorskich portretów swoich czasów. Przesądzają o tym m.in. niezwykle konsekwentny modelunek światłocieniowy, wydobywający na płaszczyźnie obrazu pełną trójwymiarowość postaci, perfekcyjne oddanie anatomii ludzkiej i zwierzęcej oraz rzadko dotąd stosowane ujęcie modelki „en trois quatre”, z uwzględnieniem rąk, dla których artysta znalazł uzasadnienie w pełnym naturalności geście podtrzymywania zwierzątko. Zwierzątko to, określane dzisiaj powszechnie jako gronostaj, pełni w obrazie kluczową rolę w identyfikacji modelki jako Cecylii Gallerani, młodziutkiej faworyty mediolańskiego księcia Lodovica Sforzy

LA BELLE FERRONIERE  
LEONARDO DA VINCI



zwanego il Moro. Gronostaj — po grecku *gale* — stanowi bowiem aluzję do nazwiska Gallerani, a również, poprzez swoją włoską nazwę „ermellino”, odnosi się do Sforzy, który otrzymał od króla Neapolu Order Gronostaja i z tego powodu nazywano go czasem „Bianco Ermellino” („Biały gronostaj”).

Wróćmy jednak do światła w tym obrazie. W rozległych badaniach natury, prowadzonych przez Leonarda przez całe życie, światło, uznawane przez artystę za jeden z najważniejszych składników malarstwa<sup>1</sup>, zajmowało szczególne miejsce. Studia nad światłem — jako zjawiskiem fizycznym — znalazły szerokie udokumentowanie w licznych pismach teoretycznych Leonarda, gdzie możemy również odnaleźć szereg ważnych uwag praktycznych dotyczących wykorzystania światła przy malowaniu obrazów. Warto przytoczyć kilka fragmentów tych wypowiedzi, które, jak się wydaje, mogą mieć pewien związek z interesującym nas portretem<sup>2</sup>:

Cienie i światła o niezmiernym uroku widnieją na twarzach osób siedzących w drzwiach ciemnych wnętrz, gdy oczy patrzącego widzą ocienioną partię takiej twarzy, pogrążonej w cieniu wnętrza, na partii zaś oświetlonej twarzy widzą leżącą jasność, dodającą jej powietrznego blasku. Przez to wzmożenie cieni i światła tworzą plastykę, a w partii oświetlonej cienie są ledwie dostrzegalne. Przez takie przedstawienie wzmożonych cieni i światła oblicze zyskuje ogromnie na piękności.<sup>3</sup> [...]

Jeśli światło pada wprost na twarz (modela), umieszczonego pośród zaciemnionych ścian bocznych, wówczas twarze takie będą ogromnie plastyczne, a zwłaszcza jeśli mają światło z góry. Plastyczność ta pochodzi stąd, że przednie partie twarzy oświetlone są rozproszonym (ogólnym) światłem powietrza znajdującego się przed nią i przeto partia oświetlona ma cienie ledwo dostrzegalne. Zaś po owych partiach przednich występują partie boczne, zaciemnione przez wspomniane boczne ściany wnętrza. Zaciemniają one twarz tym silniej im bardziej twarz jest pomiędzy nie cofnięta. Poza tym światło płynące z góry nie dociera do tych wszystkich partii, które zasłonięte są wypukłościami twarzy. I tak brwi odbierają światło oczodołom, nos ujmuje wiele światła ustom, podbródek szyi i podobnie z innymi wypukłościami.<sup>4</sup> [...]

[...] figury oświetlone światłem skupionym będą miały więcej plastyki niż figury oświetlone światłem rozproszonym, ponieważ światło skupione daje refleksy, które uwydatniają figury w ich tle [...].<sup>5</sup>

W *Damie z gronostajem* silne skupione światło pada na modelkę z jednego źródła, od góry z prawej strony, kształtując bardzo plastycznie wszystkie partie jej ciała i stroju oraz ciała gronostaja, zwrócone ku światłu, natomiast w miejscach oddalonych od światła, bądź w jakiś sposób przesłoniętych, natężenie światła stopniowo się zmniejsza, co ma pewien wpływ na wyrazistość form. Światło nie tylko modeluje plastycznie postać, ale także określa kolor, intensywny w partiach mocno naświetlonych — twarz modelki i łebek zwierzątka, ramię i rękaw osłonięty błękitną narzutką, wysuniętą do przodu dłoni — a słabnący tam, gdzie dopływ światła maleje. Szczególnie jest to widoczne w lewym dolnym narożniku obrazu, gdzie koloryt rozmazuje się w jednostajnej, brunatnej szarości. Wydaje się, że stan tej części obrazu, uznawanej przez niektórych badaczy za niewykończoną, jest wynikiem w pełni świadomej decyzji artysty, znajdującej potwierdzenie w jego teoretycznych rozważaniach:

Cienie co do których obserwacji masz jakieś trudności i nie możesz ustalić ich granic, ujmij raczej ogólnie i przeniósłszy w swoje dzieło nie wykańczaj ich i nie wyznaczaj im ścisłych granic, aby twoje dzieło nie miało drewnianego wyglądu.<sup>6</sup>

Obecne czarne tło *Damy z gronostajem* jest wynikiem niefortunnego przemalowania dokonanego w początkach XIX wieku, gdy obraz znajdował się już w polskich rękach. Pierwotne tło, którego ślady zachowały się pod tą tępą przemalówką, było błękitne. Prawdopodobnie artysta potraktował je jako pustą przestrzeń otaczającą modelkę. Po jej prawej stronie, gdzie dużo światła, tło było jasnobłękitne, natomiast poza modelką, gdzie światła było mniej, przechodziło w szarość i ciemny błękit. Dzisiaj możemy sobie tylko wyobrazić efekt łagodnego wyłaniania się Cecylii Gallerani, osnutej zapewne delikatnym leonardowskim „sfumato”, z błękitnego półmroku ku pełnemu światłu.

Wydaje się, że światło w *Damie z gronostajem* pełni jednak jeszcze inną rolę. Artysta, tak nowatorski w użyciu światła fizycznego przy konstruowaniu formy obrazu, wykorzystał je być może także w bardziej tradycyjny sposób, jako symbol, którym posłużył się w celu wzbogacenia portretu o dodatkowe aluzje. Nie można wykluczyć, że uczynił to w porozumieniu ze zleceniodawcą, Lodovikiem il Moro, protektorem i kochankiem Cecylii Gallerani, który zamykając u artysty jej wizerunek mógł wywrzeć pewien wpływ na jego program.

Cecylia Gallerani i trzymany przez nią gronostaj stanowią poniekąd jedną figurę. Gronostaj, umiejętnie i pomysłowo wpisany w jej kształt, dzięki podobnemu zwrotowi łebka i ułożeniu przednich łapek (jedna podniesiona, druga opuszczona, jak w przedstawieniach heraldycznych) wydaje się być wręcz repliką modelki, z którą — jak już wiemy — zwierzątko pozostaje w pewnym związku znaczeniowym.

Cecylia Gallerani i gronostaj zgodnie zwracają się w tym samym kierunku, jak gdyby ich poruszeniami sterował jeden wspólny ośrodek. Obydwoje kierują swe spojrzenia ku padającemu od prawej strony obrazu silnemu światłu, jakby w tym świetle znajdowało się coś lub raczej ktoś, kto przyciąga ich uwagę. To wyraźne powiązanie modelki i zwierzątka z czymś lub kimś niewidocznym dla nas, a być może znajdującym się poza polem obrazu, tworzy pewne napięcie sugerujące możliwość jakiegoś wydarzenia, w którym mogłaby wziąć udział Cecylia Gallerani.

Zapewne najważniejszym wydarzeniem w jej życiu był związek z księciem Lodovikiem il Moro. Z początkiem roku 1489 trafiła na dwór mediolański<sup>7</sup>, zdaje się zrazu przede wszystkim dzięki swoim walorom intelektualnym. Młoda i piękna dziewczyna, którą porównywano ze słynnymi uczonymi kobietami antyku, Aspazją i Aksjotą, musiała stanowić wielką atrakcję dworu, z którego ambitny Lodovico Sforza zamierzał uczynić „nowe Ateny”. Cecylię połączył wkrótce z księciem także miłosny związek, którego owocem był syn wydany przez Cecylię na świat 3 maja 1491 roku. Gdy się urodził, ojciec dziecka był już od 16 stycznia tegoż roku zaślubiony z księżniczką Beatrice d’Este i po pewnym czasie Cecylia Gallerani, wydana przez Lodovica za hrabiego Bergamini, musiała wraz z dzieckiem opuścić mediolański dwór. Prawdopodobnie odchodząc, zabrała też ze sobą swój portret namalowany przez Leonarda, pamiątkę po, być może, najpiękniejszych dniach jej życia.

Niestety nie wiemy przy jakiej okazji portret powstał. Być może Lodovico Sforza zamówił obraz tylko dlatego, że Cecylia mu się podobała, a może chciał w ten sposób uczcić jakiś ważny moment w historii ich miłosnego związku, np. pierwsze zbliżenie erotyczne lub narodziny syna<sup>8</sup>. A może inicjatorem wizerunku był sam Leonardo, podobno też zauroczony piękną Cecylią. Nigdy się tego nie dowiemy, więc możemy tylko spekulować, analizując na różne sposoby ten piękny obraz.



Spróbujmy więc ponownie skupić uwagę na świetle. Wydaje się, że to światło, ku któremu tak wyraźnie zwraca się modelka, może stanowić symbol właśnie *Lodovica il Moro* pojawiającego się przed Cecylią, dziewczyną piękną i czystą, pod postacią bożka miłości *Amora*, by wezwać ją do spełnienia miłosnego obrzędu. Przyjmijmy, że ta właśnie okoliczność, fizyczne

zbliżenie kochanków, mogła być bezpośrednim powodem zamówienia portretu w celu ofiarowania go ukochanej<sup>9</sup>.

Gronostaj to także znak „Castitas” — cnoty czystości, która, wraz z urodą, stanowiła zawsze o wielkiej atrakcyjności młodej dziewczyny. Wiemy, chociażby z ówczesnej poezji, że połączenie fizycznego piękna człowieka, a w szczególności kobiety, z jej wewnętrzną czystością (np. u Petrarcki: *E la piu casta era iui la piu bella — I najczystsza była najpiękniejsza*<sup>10</sup>), składało się na najwznioślejszy ideał kobiety.

Ogień, źródło światła, często przedstawiany w malarstwie pod postacią płonącej pochodni, był, obok łuku i kołczana ze strzałami, jednym z najważniejszych atrybutów Amora. W wielu tekstach poetyckich, antycznych i powstałych w XIII–XV wieku, oraz w wielu obrazach namalowanych w tym okresie można znaleźć liczne przykłady takich konotacji Amora z żywiołem ognia. U czołowego poety Dolce Stil Novo, Guido Guinizello, czytamy o grocie Amora, od którego uderzenia kochanek płonie, *jak ten, który ujrzał własną śmierć (io ardo/ si come quelli che sua morte vede*<sup>11</sup>), u Petrarcki bóg miłości przybywa z *iskrami na twarzy (con le faville al volto)*, a jego *złocene strzały są zapalone od miłosnego piękna (I dorati suoi strali, accesi in fiamma d' amorosa beltate*<sup>12</sup>.) Na obrazie Jacopo del Sellaio *Triumf Miłości* Amor stąpa po płomieniach ognia, a popularny obraz Botticellego *Primavera* przedstawia Amora, który mierzy w jedną z trzech Gracji, uosabiającą cnotę czystości, płonącą strzałą.

Światło często wykorzystywane było w malarstwie do wyrażenia boskich interwencji w życie człowieka, m.in. w scenie nawrócenia Szawła, snu Konstantyna (np. na fresku Piero della Francesca), stygmatyzacji św. Franciszka, ale najpełniejszy wyraz ta funkcja światła znalazła w scenie Zwiastowania Marii. Światło padające na Marię pod postacią promieni, pojedynczych lub zebranych w wiązkę, po których czasem spływa z Niebios Biała Gołębicą, biegnie przeważnie od góry, od ukazanej tam niekiedy Osoby Boga Ojca lub tylko jego dłoni. W ten sposób, poprzez zaznaczenie na obrazie fizycznego działania światła, zmierzającego od Boga ku Marii, przedstawiany był proces połączenia się Boskiej Osoby Ojca z ziemską Matką Boskiego Syna. Zdarza się jednak, że światło w scenie Zwiastowania pochodzi z nie określonego wyraźnie źródła znajdującego się często poza polem obrazu. Na fresku Giotto w Capella degli Scroveni w Padwie, na Marię, umieszczoną po przeciwnej niż Archaniół Gabriel stronie rozpiętego nad nawą łuku tęczy, w znacznej odległości od

anioła, opada spoza namalowanej iluzjonistycznie architektury potężna struga światła. Obraz Antonella da Messina *Madonna ze Zwiastowania* (Galleria Nazionale di Sicilia, Palermo) w ogóle nie uwzględnia Anioła. Samotna Maria, oderwana została nagle od lektury Pisma i trwa, zastygła w zasłuchaniu i zapatrzeniu przed siebie, z dłonią zwróconą ku światłu, które na nią pada od przodu, od strony widza oglądającego obraz. Możemy się domyślać, że w tym świetle klęczy przed Marią Anioł, ale może to tylko samo światło stanowi substytut Boga lub Boskiego posłańca.

Niektóre XV-wieczne przedstawienia sceny Zwiastowania, powstałe we Florencji (np. Gentile da Fabriano *Zwiastowanie*, ok.1420, Matthiesen Gallery, Londyn), gdzie temat ten — może dlatego, że początek roku kalendarzowego przypadał tam 25 marca, w dzień Zwiastowania — należał do szczególnie częstych, dobitnie akcentują fizyczne działanie Boskiego światła. Jego promienie uderzają z siłą w Marię, czasem przebijając jej suknię tak, że pozostaje na powierzchni sukni wyraźne rozcięcie lub pęknięcie, z którego niekiedy emanuje światło, jakoby wydostające się z łona Marii (np. Fra Filippo Lippi, *Zwiastowanie*, ok.1450–53, National Gallery, Londyn). Leonardo, który swoje malarskie wykształcenie odebrał we Florencji, zapewne znał ten symboliczny sposób ukazywania zapłodnienia Marii, chociaż w namalowanej przez siebie scenie *Zwiastowanie* (Florencja, Uffizi) nie skorzystał z takiego rozwiązania. Nie można jednak wykluczyć, że posłużył się nim, w dość przewrotny sposób, właśnie w wizerunku Cecylii Gallerani.

Portret ten, ukazujący kobietę ze zwierzątkiem na rękę, powtarza w pewien sposób ogólnie przyjęty schemat wizerunku Madonny z Dzieciątkiem, przedstawienia niezmiernie we Włoszech w XV wieku popularnego. Przypomnijmy, że sam Leonardo kilkakrotnie Madonnę z Dzieciątkiem malował i rysował. Cecylia Gallerani (może nieprzypadkowo mająca na sobie ubiór w błękitnych i czerwonych barwach, częstych w przedstawieniach Madonny<sup>13</sup>) podtrzymuje zwierzątko od spodu lewą, opuszczoną w dół ręką i przytrzymuje je uniesioną nieco prawą dłonią, powtarzając tym gest wielu Madonn, np. Giovanniego Belliniego. Podobny gest kobiety — jedna ręka uniesiona ku górze, a druga opuszczona w dół, być może wywodzący się od gestu antycznej Venus typu Pudica, osłaniającej wstydliwie rękami piersi i łono — pojawia się też często w scenach Zwiastowania, gdzie w ten sposób akcentowana jest skromność, a zarazem czystość Marii. Jednocześnie, tak ułożone





ręce Marii zakreślają na jej ciele, ciele kobiety, obszar, ku któremu kieruje się Boskie światło i w którym ma się dokonać misterium poczęcia.

Być może Leonardo w portrecie Cecylii Gallerani, odwołując się do dwóch bardzo popularnych tematów ówczesnego malarstwa religijnego, Zwiastowania i Madonny z Dzieciątkiem, dokonał oryginalnego ich przetworzenia o charakterze poniekąd parodystycznym. Upozowana na Marię Cecylia Gallerani dzierży białego gronostaja, znak niewinności, cechy nierozwalnie związanej z Marią, a równocześnie znak Lodovica il Moro, który właśnie przybywa, by powołać ją do spełnienia miłosnego misterium. Padająca od niego, czy może raczej od żaru jego miłosnego uczucia, światło przyciąga ku sobie dziewczynę, która bez sprzeciwu, jak Maria, z łagodnym uśmiechem gotowa jest poddać się woli przyzywającego ją oblubieńca.

Światło padające na Cecylię wypełnia ciepłym blaskiem niewielką przestrzeń pomiędzy jej korpusem a wysuniętą do przodu dłonią przytrzymującą gronostaja, który wydaje się rozchyłać uniesioną w górę łapką połą błękitnej narzutki na ramieniu dziewczyny. W rzeczywistości uzbrojona ostrymi pazurkami łapka zwierzątka obrócona jest na zewnątrz i nie dotyka tkaniny, w której niejako samoistnie otwiera się sporych rozmiarów wrzecionowate rozcięcie nasuwające niektórym badaczom waginalne skojarzenia<sup>14</sup>. Być może to rozchylenie narzutki, zaznaczone na obrzeżach intensywnymi smugami światła, ma jakieś odniesienie do owych rozcięć lub pęknięć na sukni Marii, które są widoczne na niektórych florenckich przedstawieniach Zwiastowania, jako spowodowane uderzeniem promieni Boskiego światła, dzięki któremu w łonie Marii „poruszyło się Dzieciątko”?

\* \* \*

Trudno jest ustalić źródło światła, które wypełnia obraz Rembrandta. Dosłownie wypełnia, jak ogień ukryty we wnętrzu przygasłej żagwi, bo kiedy patrzymy dłużej na ten pejzaż, z pozoru ciemny, spostrzegamy jak z różnych jego miejsc, z różnych kierunków, także od wnętrza, z głębi malowidła wylewa się ku nam światło. Rozkłada się czerwonawą plamą na piaszczystej drodze, biegnie cienkimi nitkami ścieżek i grzbietów wzniesień, tli się ciepłymi odbłaskami u podnóża odległego miasta i pośród listowia rozłożystych drzew, aż wreszcie eksploduje rozległą masą ostrej jasności kładącej się na zielonych polach. Czy jest to tylko sprawnie namalowane światło słoneczne,



którego promienie przedarły się przez chmury ustępującej burzy, czy może raczej rodzaj ukrytej w materii obrazu wewnętrznej energii władnej poruszyć zmysły widza i zatrzymać go przed obrazem, ba, wciągnąć w obraz jak w pułapkę, zanim jego umysł zdoła rozeznaczyć temat i zastanowić się nad nim.

Tematem obrazu, określanego niegdyś jako „pejzaż, na różnych planach urozmaicony postaciami i zwierzętami”, jest przypowieść Chrystusa o miłosiernym Samarytaninie, zaczerpnięta z Ewangelii św. Łukasza. Chrystus opowiada o człowieku pobitym przez zbójców, okradzionym i porzuconym przy drodze, któremu nie udzielili pomocy przechodzący obok kapłan i lewita. Dopiero Samarytanin, przejeżdżający tą drogą w interesach, zatrzymał się, opatrzył rannego i odwiózł go do gospody, gdzie zlecił nad nim opiekę.

Przywieziony do Polski w roku 1774, przez Jana Piotra Norblina, obraz Rembrandta w puławskich zbiorach Izabeli Czartoryskiej, do których się dostał około roku 1813, określano jako *Widok burzy* i dopiero pod koniec wieku XIX dokonano właściwego rozpoznania tematu. Później zaczęto się zastanawiać nad ewentualnymi związkami tej biblijnej sceny z burzliwą pogodą ukazaną na obrazie. Dzisiaj najczęściej interpretuje się przemijającą

właśnie burzę — na jej przemijanie mają m.in. wskazywać widoczne w głębi obrazu wiatraki, obrócone skrzydłami do wiatru wiejącego od lewej strony i przepędzających chmury w prawą stronę, poza wysokie drzewa — jako symbol zła i obojętności na ludzkie nieszczęście, a przebijające się przez chmury światło słoneczne jako symbol dobra i miłosierdzia<sup>15</sup>. W obliczu miłosiernego gestu Samarytanina, w toczącym świat manichejskim konflikcie Zła i Dobra pojawia się światło nadziei, to samo światło, które u Rembrandta towarzyszy zawsze przedstawieniom sił pozytywnych, np. Chrystusa Zmartwychwstającego, czy objawiającego się uczniom w Emaus.

*Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* ukazuje scenę, która miała się rozegrać na drodze z Jerozolimy do Jerycha, a rozegrała się kiedyś, dokładnie nie wiadomo kiedy, bo Ewangelista nie określa jej czasu. Już dla Chrystusa była to scena z przeszłości, z epoki starotestamentowej, ta scena, która miała miejsce na drodze do jednego z najstarszych miast świata. Rembrandt każe pojawić się na tej drodze, oprócz kapłana i lewity, innym ludziom, którzy także nie zwrócili uwagi na rannego człowieka, parze młodych, którzy wyszli z lasu, myśliwemu strzelającemu do ptaków ukrytych w koronach drzew, bogaczowi w czterokonnej karocy, który przed chwilą przemknął tą samą drogą. A są jeszcze ludzie pracujący w polu i rybak siedzący nad strumieniem, zajęci swoimi sprawami, obojętni na los innych, podobnie jak ci wszyscy, których możemy oglądać na sławnym obrazie Piotra Breughela Starszego *Upadek Ikara*.

W Ewangelii scena rozgrywa się na drodze z Jerozolimy do Jerycha, ale u Rembrandta jest to nie tylko ta droga. Co prawda rośnie przy niej palma, a kapłan i Samarytanin mają na głowach orientalne zawoje, lecz karoca bogacza i ubiory myśliwych są już raczej z czasów Rembrandta, z XVII-wiecznej Holandii. Więc jest to chyba także droga i ludzie współcześni malarzowi, i przy tej współczesnej malarzowi drodze, i wobec współczesnych mu ludzi wydarza się, czy też powtarza, ta sama sytuacja, o której w Biblii opowiadał Chrystus. A przecież są jeszcze na obrazie góry, których nie ma w Holandii, więc krajobraz, z rozgrywaną się sceną zdaje się rozrastać się do uniwersalnych wymiarów *theatrum mundi*, teatru świata, którego zakres może objąć także miejsce i czas, w których obecnie żyjemy.

Wydaje się, że obraz Rembrandta, przyciągający odbiorcę swoją bogatą i zróżnicowaną formą, w której tak istotną rolę odgrywa światło, stanowi

swoisty traktat filozoficzny, za pomocą którego artysta stara się zwrócić uwagę na istotne, uniwersalne problemy natury etycznej, skłonić do zastanowienia się nad wyborem stosownej postawy moralnej, do opowiedzenia się po jednej ze stron: ciemnej lub jasnej, bo innej właściwie nie ma.

\* \* \*

Przypadek sprawił, że w Muzeum Czartoryskich spotkały się obrazy dwóch artystów największej miary, którzy sąsiadują także bezpośrednio ze sobą w słynnym poemacie Charlesa Baudelaire'a ze zbioru *Kwiaty zła*, pt. *Les Phares*, co dosłownie oznacza 'Latarnie morskie', a na polski bywa tłumaczone m.in. jako *Sygnali*. Leonardo i Rembrandt, uznani przez francuskiego poetę, obok m.in. Rubensa, Michała Anioła, Delacroix i Goyi, za światła orientacyjne dla zagubionej w mrokach ludzkości, przedstawieni tam zostali w zwięzłych czterowierszach stanowiących niezwykle celną ogólną charakterystykę ich twórczości. Przypomnijmy te dwie zwrotki:

*Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Ou des anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystere, apparaissent a l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;*

*Leonardo, zwierciadło mroczne i głębokie,  
Gdzie w cieniu, tajemniczy, słodko uśmiechnięci,  
Zjawiają się anieli, owiani urokiem,  
Przez pinie i lodowce w swym świecie zamknięci.*

*Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix décoré seulement,  
Ou la priere en pleurs s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement.*

*Rembrandt to szpital, smutny, pełen rozszepiania,  
Krucyfiksem jedynie wielkim ozdobiony,  
Gdzie modlitwa, wśród płaczu, z plugastwa się wyłania.  
I promieniem zimowym, nagle, na wskroś przewiercony.<sup>16</sup>*

Można postawić pytanie, czy obrazy Leonarda i Rembrandta, które oglądamy w Muzeum Czartoryskich odpowiadają związłym opiniom poety, a jeżeli tak, to czy mają w sobie nadal przypisywaną ich autorom przez Baudelaire'a moc oddziaływania, czy wysyłane przez nie impulsy wciąż jeszcze nas poruszają?

Niestety, nigdy nie napotkamy spojrzenia *Damy* skierowanego w inną stronę. Możemy drażnić na różne sposoby historię jej życia, dość znaną dzięki zachowanym przekazom, ale czy warto poświęcać na to aż tyle uwagi? Pisała poezje i porównywano ją z Safoną, lecz nie zachował się ani jeden jej wiersz i musimy wierzyć na słowo, że była „wielkim światłem włoskiego języka”<sup>17</sup>. I tak, gdyby nie sportretował jej Leonardo nikt by dzisiaj o niej nie pamiętał. Więc pozostaje może tylko sam obraz, jedyny w Polsce obraz Leonarda. Jeden z kilkunastu zaledwie obrazów namalowanych przez tego artystę.

Wydaje się, że mroczne i głębokie niczym jezioro, zwierciadło jego malarstwa, w którym oglądamy wiele pięknych twarzy i pięknych dłoni wykonujących subtelne gesty, przy niezmiernym bogactwie objawionych w nim żywych form, dogłębnie wystudiuowanych z natury i z najwyższą precyzją wypowiedzianych technicznymi środkami, pozostaje tajemnicze i zamknięte w swoim własnym świecie. Patrząc na Leonardowskie Madonny, anioły i słynne damy: Ginevrę Benci, Cecylię Gallerani, tzw. La Belle Ferroniere i Giocondę, odnosimy wrażenie obcowania z pięknem zastygłym w chłodnej doskonałości barw i światła, które składają się na te obrazy, pięknem nieomal abstrakcyjnym, niczym piękno wzorów mieniących się na szklistych powierzchniach drogich kamieni lub motyli skrzydeł. Patrzymy na te obrazy z zachwytem, ale czy chcielibyśmy podzielać ich trwanie? Bardziej trwanie niż życie.

Życie przemawia natomiast wciąż, i to bardzo silnie, z obrazów Rembrandta. Także z tego krakowskiego, który jest tak odmienny od sąsiadującej z nim *Damy*... jak wzburzone morze od gładkiej tafli stojącej wody. *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*, niosący — jak wiemy — istotne przesłanie etyczne, nie przekazuje go widzowi od razu, na pierwszy rzut oka, ale wabi go ku sobie błyskami światła, zmuszając w końcu do uważnego przyjrzenia się z bliska. Dopiero wówczas zaczyna przemawiać materia obrazu, nakładane grubo pędzlem, szpachlą, dłonią farby, w których widać wydrapanie trzon-

kiem pędzla rowki i rysy, farby zastygłe w chropawą skorupę, w którą została wpisana przez malarza wciąż aktualna historia ludzkiego nieszczęścia i pod którą wciąż pulsuje to dziwne, Rembrandtowskie światło.

Czy tylko światło? Pod farbą dobrze położoną i pod werniksem leży czasem zagrzebane trochę uczucia — napisał kiedyś Maksymilian Gierymski — w które się samemu nie wierzy często lub o którym się wątpi w pewnych chwilach, ta trocha przegląda jednak, bywa, poprzez farbę i może jej blasku dodaje.<sup>18</sup> Dzisiaj chyba już jedynie to uczucie, jeżeli rzeczywiście znajdzie się „pod farbą”, może jeszcze rzucić zabłąkanemu w ciemności człowiekowi wiązkę pomocnego światła.

---

#### Przypisy

<sup>1</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1967, s. 164.

<sup>2</sup> Zagadnienie to zostało szeroko omówione przez Marka Rostworowskiego, M. Rostworowski, *Leonarda da Vinci portret „Damy z gronostajem”*, Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, II, Kraków 1954.

<sup>3</sup> Maria Rzepińska, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1984, s. 50.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> jw. s. 67.

<sup>6</sup> jw. s. 57.

<sup>7</sup> Fakty z życia Cecylii Gallerani podane zostały za: J. Shell and G. Sironi, *Cecilia Gallerani: Leonard's Lady with an Ermine*, *Artibus et Historiae* nr 25 (XIII) 1992, s. 47–66.

<sup>8</sup> Krystyna Moczulska próbuje łączyć powstanie portretu z ciążą Cecylii Gallerani i narodzinami dziecka. Patrz: K. Moczulska, *Najpiękniejsza Gallerani i najdoskonalsza Galen w portrecie namalowanym przez Leonarda da Vinci*, *Folia Historiae Artium*, Seria Nowa, t. I (1995), s. 55–77.

<sup>9</sup> Zakładając, że w *Damie z gronostajem*, Leonardo w bardzo zawaolowany sposób, odnosząc się do świetlnej symboliki Zwiastowania, mógł zawrzeć pewną aluzję do seksualnego zbliżenia Cecylii Gallerani i Lodovica il Moro, warto może zwrócić uwagę, że ten artysta – badacz natury, studiujący wnikliwie wszystkie aspekty życia — wykonał też, w nieco późniejszym okresie, kilka rysunków przedstawiających kopulującą parę. Patrz D. Arasse, *Leonardo da Vinci. The Rhythm of the World*, London 1997, fig. 329, 330.

<sup>10</sup> *Le rime di Francesco Petrarca*, Milano 1896, s. 426.

<sup>11</sup> *Poeti del Dolce Stil Novo*, Milano 1991, s. 32.

<sup>12</sup> *Le rime di...*, *op. cit.*, s. 421–422.

<sup>13</sup> Słusznie zwrócił na to uwagę Zdzisław Żygulski, którego pozwałam sobie tutaj zacytować: „Błękit płaszcza (Cecylii Gallerani — przyp. mój) stanowi odważną, może nawet wyzywającą reminiscencję błękitnych płaszczy Madonn (gronostaj zajął miejsce Dzieciątka).” Z. Żygulski (jr.), *Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węzły Leonarda*, *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXI, nr 1, 1969, s. 20.

- <sup>14</sup> Np. Norbert Schneider, *The Art of the Portrait. Masterpieces of the European Portrait — Painting. 1420–1670*, Köln 1994, s. 55.
- <sup>15</sup> Patrz: Marek Rostworowski *Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie*, Warszawa 1980.
- <sup>16</sup> Przekład własny.
- <sup>17</sup> Tak pisał o Cecylii Gallerani w jednej ze swoich nowel Matteo Bandello.
- <sup>18</sup> cyt. wg: H. Stępień, *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 97.

#### Ilustracje

- str. 180 Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, 1490, Muzeum Czartoryskich, Kraków
- str. 184 Antonello da Messina *Madonna ze Zwiastowania*, Galleria Nazionale di Sicilia, Palermo
- str. 187 Fra Filippo Lippi *Zwiastowanie*, National Gallery, Londyn
- str. 188 Giovanni Bellini *Madonna z Dzieciątkiem*, Santa Maria dell’Orto, Wenecja
- str. 190 Rembrandt *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*, Muzeum Czartoryskich, Kraków